

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ФГБОУ ВПО «БУРЯТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

КАЛМЫКОВА Инна Геннадьевна

**ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА БУРЯТСКОЙ КОМЕДИИ
2-Й ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Специальность 10.01.02 – литература народов Российской Федерации
(сибирская литература: алтайская, бурятская, тувинская, хакасская, якутская)

Научный руководитель:
доктор филол. наук, профессор
С. С. Имixelова

Улан-Удэ – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
 ГЛАВА I. ЖАНРЫ БУРЯТСКОЙ КОМЕДИИ В ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ	
1.1. Специфика жанровых форм и модификаций в бурятской комедии XX века	18
1.2. Роль сказочной традиции в бурятской сатирической комедии (на примере комедии «Будамшуу» Ц. Шагжина)	40
 ГЛАВА II. РОЛЬ ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В БУРЯТСКОЙ КОМЕДИИ 1950–1980-х годов:	
2.1. Традиции сатирической комедии в пьесах Д. Батожабая и А. Ангархаева.....	69
2.2. Тенденции жанрового обновления в комедиях Б. Эрдынеева и Д. Дылгырова 1970–1980-х годов	91
 ГЛАВА III. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОЙ БУРЯТСКОЙ КОМЕДИИ	
3.1. Развитие жанра комедии в драматургии Г. Башкуева	104
3.2. Комедии Б. Ширибазарова в контексте жанрового развития драматургии начала XXI века	123
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ	143
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	146

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность диссертационного исследования. Одним из актуальных вопросов в историко-литературных исследованиях национальных литератур по-прежнему остается определение жанровой специфики и жанровой принадлежности художественных произведений, а также процесс развития и обновления жанров. В бурятской литературе непрерывный процесс жанрового развития характерен, прежде всего, для драматических жанров, что определяется, в первую очередь, потребностями обновления репертуара национального театра. Можно утверждать, что именно в драматическом роде отчетливо проявляется преемственность сформированных в бурятской литературе художественных традиций и их постоянное обновление. Особенно это касается комедии – одного из самых востребованных и популярных жанров в бурятском искусстве, тесно связанного с традицией народной смеховой культуры и активными поисками жанрового разнообразия.

Исследователями бурятской драматургии уже отмечалось, что «ход развития бурятского театра существенно определила... традиция юмора и сатиры. Ее национальная специфика выражается в особой остроте, емкости и выразительности конфликтов и характеров – качеств, обусловленных всем строем бурятского языка и речи, особым бурятским юмором...» [Имихелова, Фролова, с. 8]. Освоение стихии комического в его драматическом оформлении, широкий спектр смеховых средств, которые выразили всю остроту национального юмора, художественный потенциал развитой сатирической традиции – все это дает возможность выявить жизнеспособность национального искусства в исторических условиях XX – начала XXI в., векторы его дальнейшего художественного развития.

Актуальность исследования заключается, таким образом, в необходимости обобщить художественный опыт бурятской драматургии в жанре комедии, который начиная со второй половины XX века был наиболее

востребован бурятским театром. Выявление того, насколько комедия и различные вариации комического в бурятской драме готовы через призму смехового восприятия действительности способствовать освоению и изображению национальной жизни – эта задача требует серьезного внимания литературоведения.

О том, что комедия выросла на национальной почве и всегда отвечала нуждам народной жизни, идейно-эстетическим задачам времени, можно убедиться на примере первых бурятских комедий Х. Намсараева, А. Шадаева, И. Дадуева. Обличая все то, что осталось народу в наследство от старого мира, высмеивая забитость и приниженность обманутых людей, они помогали освободиться от темноты и невежества, содействовали задачам строительства новой жизни. В комедиях Ц. Шагжина, Д. Батожабая 1950–1960-х гг. прочно утвердилась нравственная и социальная проблематика, были созданы яркие характеры в традиционном жанре сатирической комедии. 1970-е гг. отмечены появлением нового поколения авторов в бурятской национальной драматургии, создавших первые образцы разных комедийных жанров – от «легкой», юмористической комедии до «серьезной» трагикомедии, соединяющей комический эффект с драматическим разрешением конфликта. На рубеже XX–XXI веков бурятская комедия существенным образом изменилась под воздействием кризисных явлений переходной эпохи и проявила заметное жанровое обновление в воплощении лирико-юмористического и трагикомического мироощущения.

Степень изученности темы. Важной литературоведческой проблемой в рассмотрении жанра комедии считается выявление жанрообразующей роли комического в литературе. При освоении огромного поля историко-литературных фактов в аспекте этой проблемы сложился ряд общих теоретических положений. Эстетическая роль комедии определяется как ее содержательностью, так и высокой степенью эмоциональной «заразительности» смеха, его объединяющего и синтезирующего потенциала. Философское осознание природы смеха и его эстетической роли дано, в

частности, в теории М.М. Бахтина, где выявляется его демократическая сущность, которая и позволяет человеку установить «вольный фамильярный контакт между всеми людьми» [Бахтин, 1975, с. 13].

История развития жанра комедии в мировой литературе дает богатейший материал для научно-теоретического обобщения, начиная с вопроса о происхождении жанра. Так, по мнению О.М. Фрейденберг, комедия и трагедия, проистекая не из обрядов, а точно так же, как обряды, из архаического мировоззрения, и генетически, и семантически (по смыслу) изначально тождественны, а впоследствии близки и взаимодополнительны. В обоих жанрах тематический центр – смерть и возрождение (реновация) – именно таково содержание перипетии: «Перипетия – неизбежный результат первобытного мышления, циклизующего, примитивно- и поверхностно-диалектического, представляющего время и пространство в виде обратно-симметрической гармонии. Эта гармония достигается встречей и борьбой встречей и борьбой двух противоположных сил; катастрофа и гибель заканчиваются обратным переходом в возрождение» [Фрейденберг, с. 163-164]. Отсюда задаются логика и вектор развития действия в трагедии и комедии, если действие трагедии идет от изначального порядка к разрушению и гибели. Причем на всем протяжении действия имеется предчувствие и проживание неразрешимости возникающей в сознании конфликтности, и тогда действие комедии основывается на движении от изначального нарушения (чаще всего имевшего случайный характер) существующего порядка вещей к исправлению ситуации.

В.Е. Хализев в работе «Драма как род литературы» отмечает архаический характер такого построения сюжетного действия: «Сюжетная конструкция, о которой идет речь, трехчленна. Вот ее основные компоненты: 1) исходный порядок (равновесие, гармония); 2) его нарушение; 3) его восстановление, а порой упрочение. Эта устойчивая событийная схема глубоко содержательна» [Хализев, 1986, с. 131].

Благополучный финал комедии, таким образом, основан на идее

гармонии и обновления миропорядка. Соответственно, в рассматриваемых жанрах формировались различные линии: в трагедии актуализировались деятельность отдельного человека, его внутренние переживания и перипетии его индивидуального сознания, а в комедии акцент ставился на внешних, четко выраженных деталях телесного порядка, актуализировались ценности объединяющего людей коллективного сознания. «Особенно тесными узами связан драматический род литературы со смеховой сферой, ибо театр упрочивался и развивался в неразрывной связи с массовыми празднествами, в атмосфере игры и веселья» [Хализев, 1986, с. 304].

В комедиографии Нового времени происходит отход от канонических жанров, меняется само понятие жанрового канона, вследствие этого каждый автор не столько опирается на традицию, сколько вносит в литературный процесс эпохи свой уникальный сплав жанровых тенденций, в котором комедия начинает соединяться не только с трагедией, но и с драмой. Взаимодействие этих жанров существенно меняет природу комического, обуславливая порой отход от него. Исследование этого явления требует обращения к проблеме героя комедии, комедийного типажа.

Исследователи отмечают, что в целом вопросы «родовой» специфики героя почти не изучены» [Теория литературы, с. 329], хотя сам вопрос очень важен для осознания литературного процесса. В историко-литературных исследованиях сложилось представление о том, что для героя драмы присущи определенная роль (амплуа) и тип. Это означает, что в литературе складывается определенный набор сюжетных действий и что тот или иной тип героя имеет свою поведенческую мотивировку и свои поведенческие стереотипы. Для личности в комедии его социальная роль – маска, типично комические типы и фигуры плута, шута и дурака архетипичны, вместе с тем они не исчерпывают всей глубины человечности, психологии и характера человека в определенный исторический период. Комедийные типы и типажи статичны, их статика обуславливается необходимостью реализации определенной позиции для возникновения смеховой реакции. Разные типы

комического обуславливают разную зону субъектно-объектных отношений в акте эстетической коммуникации. Так, «юмористический герой не уничтожается смехом, как сатирический. Он представлен “оживающим”, когда машинальность и абстрактность его установки оказывается чем-то внешним, напускным. Юмористический смех – это... обнаружение несводимости человека к готовым, заданным формам жизни» [Фуксон, с. 47]. В то же время «сатира в корне отрицает осмеиваемое явление и противопоставляет ему идеал» [Коржева, с. 8].

Особая статичность возникает у объектов сатирического смеха, так как критическая позиция субъекта не подлежит быстрой перемене. В классической комедии герои не претерпевают эволюции, этот момент внутреннего изменения героя вообще не существен для комедии положений, где на первом плане только человек внешний, реализованный и показанный в его телесности, жестах, активных действиях, переодеваниях, розыгрышах, путаницах и т.д. Эти моменты предполагают коллективный смех, рассчитанный на смех площадный, объединяющий, сама передача эмоционального ряда от комедийного персонажа как физически активного человека в динамике и быстрой смене ситуаций и положений, предполагает полную включенность человека в этот внешний ряд. В комедии зачастую герои в финале остаются такими же, как и в начале действия, они неизменны и равны самим себе. Когда же акцент делается на развитии характера, на изменении героя, внутренних процессах осознания, начинается уже сфера драмы. «Если с помощью внешнего действия выявляется преимущественно стремление героя достигнуть частной, локальной цели, то действие внутреннее запечатлевает главным образом идейно-нравственное самоопределение человека, который к окружающему миру и к себе самому относится критически... Герой сталкивается с противоречивостью или, по крайней мере, со сложностью мироустройства. Именно поэтому в произведениях с преобладающим внутренним действием нет места полностью свободному инициативному поступку героя: его воля к деяниям и

свершениям как бы скована задачами познания и самопознания» [Хализев, 1986, с.150].

Если комедия имеет своим центром интерес к нравам людей, давая прежде всего обобщающую характеристику, помещая личность человека в определенные рамки, делая осознание жизни в типажах и различных ролях, драма перемещает акцент на момент взаимоотношений человека и общества. Поэтому, когда у драматурга возникает глубокий и устойчивый интерес к внутренним процессам в душе героя, к исследованию логики его характера, сфера комического начинает вытесняться. Когда же возникает вопрос о взаимодействии автора и героя в контексте различных разновидностей комического, то очевидно, во-первых, сближение автора с героем в юморе, который, как известно, есть «терпимое, нередко сочувственное отношение к осмеиваемому предмету, юмор как бы прощает смешному его нелепость» [Федь, с. 101]. «Юмористический смех, с нашей точки зрения, обнаруживается в готовой, заданной и, тем самым, безличной форме жизни некий избыток непредусмотренного личностного начала, для которого такой готовый шаблон оказывается тесным. Это сатира наизнанку, т.к. сатира отрицает “низкое”, а юмор развенчивает “высокое”, ставшее ходульным» [Фуксон, с. 132]. Если же в пределах одного произведения в изображении персонажа сочетаются и юмор, и сатира, то при постепенном доминировании сатиры происходит отход автора от ценностных и морально-нравственных ориентиров героя, происходит отталкивание и дистанцирование от него. Сатира и ирония в этом плане представляют совершенно другую художественную логику.

Исследователи отмечают, что «для комедии характерно различие внутренней точки зрения (героя) и внешней (созерцателя пьесы). А это означает, что читатель-зритель драмы как таковой на сопереживании не останавливается: катарсис включает в себя дистанцирование, возвышение над героем, то есть создание смысловой границы героя и его мира» [Теория литературы, с. 311].

Юмор в создании такой смысловой границы диалектичен: «Юмористическая дистанция между субъектом и объектом смеха стремится к исчезновению при обнаружении в изображаемой жизни не утраченного “божественного начала”. Однако этого своего “нулевого” предела юмористическая дистанция не достигает: как полный распад на субъект и объект отделяет сатиру, художественную форму от риторического негодования (O tempora! O mores!), так и исчезновение дистанции является границей юмора и сентиментального сочувствия. Поэтому юмористический объект предстает то со стороны каких-либо готовых, безлично регламентирующих жизнь норм, то со стороны своей несводимости к ним. Юмористическая дистанция, таким образом, не исчезает окончательно, а колеблется, но при определенной тенденции к исчезновению, чем и объясняется общий “жизнеутверждающий” характер юмора» [Фуксон, с. 132-133).

Дистанцирование же от сатирического объекта задается в художественном произведении изначально четко сформулированной и осознанной авторской позицией неприятия тех или иных качеств личности, понимаемых как порочных в своей основе, или же моментов общественного устройства, воспринимаемых художественным сознанием как предельно далеких от авторского идеала. Как известно, сатира является эстетическим освоением неполноты экзистенциального присутствия «я» в миропорядке, то есть «такого несовпадения личности со своей ролью, при которой внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается уже внешней заданности и неспособна заполнить собой ту или иную ролевую территорию самоопределения» [Тюпа, с. 157]. Авторское субъективное отношение заполняет и компенсирует «недостаточность» сатирически изображаемого объекта, позиция автора предельно активна, в то же время резкое размежевание от персонажа ставит вопрос о пределах дистанцирования. «Сатирический художник обретает право на пророческое слово суда над субъективной стороной жизни ценой “покаянного самоотрицания всего

данного во мне”» [Тюпа, с. 159]. Гегелевское высказывание о том, что Аристофан в своих комедиях выставлял и себя на осмеяние, может быть проецировано на творческую ипостась комедиографа в целом в том смысле, что глубокое постижение жизненного материала, предполагает его проживание и осознание на всех уровнях личности автора, художественные открытия которого становятся в какой-то степени и его личным жизненным опытом.

Интеллектуальное дистанцирование от изображаемого мира, отклоняющегося от всякой нормы, выражаясь в иронии, становится реакцией индивидуального сознания на события драматического произведения. При наличии иронической художественной доминанты меняется не только характер смеха, но и достигается более высокое интеллектуальное и рациональное осознание жизненной характерности. Ирония близка к самопознанию автора и героя, вследствие этого данный элемент комического тяготеет не к комедийной реализации, а к драматической. Драма Новейшего времени представляет художественные искания драматургов в самых различных жанровых вариациях, одним из характерных вариантов становится трагикомедия. Отход от канонических жанров, в том числе и от классической комедии, обусловлен в литературе XX–XXI веков множеством факторов. В сфере драмы, в частности, таким фактором становится осознание внутренней конфликтности человеческого бытия, со-бытия и совмещения разнонаправленных тенденций в один текущий миг, взаимной обусловленности и наличия скрытых связей между противоположными полюсами и т.д. Стремление отразить жизнь во всей ее сложности и разноплановости ведет драматургов к отходу от классических шаблонов, а постижение глубинной психологии человека, закономерностей его характера обуславливает то, что комическое становится только лишь одной из жанровых тенденций произведения. Отталкивание от готовых устоявшихся форм не означает все же полного и безоговорочного отказа от художественного опыта осмысления комического как эстетической

категории, опыта, накопленного в жанре комедии, скорее, это обозначает этап в диалектическом процессе вечного возвращения искусства к своим истокам в поисках энергии для его обновления.

Развитие драматических жанров в XX веке показало, что комедия обладает большим, нежели трагедия, запасом исторической прочности. Если трагедия стремилась отразить в своей художественной ткани представление о сверхнорме, несовместимой с прозаическим течением жизни, то комедия изначально была обращена к бытовой, обыденной стороне жизни. И сегодня современные авторы, имея возможность обратиться к новым жанрам драматургии, нередко избирают в качестве платформы для развертывания художественных структур именно комедию. Использование данного жанра в

эпоху господства на сцене трагикомедии и драмы свидетельствует о том, что

его возможности до конца не исчерпаны.

Применительно к особенностям развития бурятской комедии необходимо вспомнить идею М.М. Бахтина о стадийном делении жанров на группу старых жанров, к которым относятся трагедия и комедия, хранящие память о древнейшем времени тематического и жанрового единства, и группой новых жанров, лидерами которой являются трагикомедия и собственно драма. Идея эта в рамках нашей работы достаточно продуктивная. То есть существуют канонические и неканонические жанры, и есть принципиальная разница между ними. К старым, каноническим жанрам на современном этапе можно отнести сатирическую комедию, а к новым – лирическую комедию и трагикомедию, и между ними можно наблюдать не только соперничество и попытки вытеснения, но и взаимное обогащение. Тем не менее разница остается существенной: для «старого» жанра сатирической комедии характерно единство ценностных представлений писателя, читателя и героя (протагониста), их тождество в понимании должного. В изображаемом в них мире сказано решающее и последнее слово, определяющее тотальный

характер завершения. В отличие от них трагикомедия и лирическая комедия связаны с релятивистским взглядом на действительность, они заявляют относительность любых ценностных представлений, стремятся к проблемной незавершенности.

Напряженность, возникшая между двумя группами комедийных жанров, была отчасти нейтрализована нисхождением сатирической комедии (как и трагедии, которую ныне заместила драма, усилившая свои позиции). Она, хотя и сохранила свое место в системе комедийных жанров, но в значительной степени изменилась под влиянием трагикомедии и лирической комедии.

В бурятском литературоведении впервые к исследованию бурятской драматургии обратился В.Ц. Найдаков в своих монографиях (1959, 1962), где путь ее развития прослеживается с появления самых первых одноактных рукописных пьес до создания ставших уже классическими драм и комедий Х. Намсараева, Д. Батожабая, Н. Балдано, Ц. Шагжина. Одним из обобщающих и базовых трудов по исследованию драматургии стала монография В.Ц. Найдакова и С.С. Имихеловой «Бурятская советская драматургия» (1987), в которой анализируется художественный опыт развития бурятской драматургии в целом, комедии в частности, на протяжении большого исторического периода – с начала XX века вплоть до 1970-х – начала 1980-х годов. В монографии намечена систематизация процесса развития комедии, определены наиболее общие закономерности проявления ее жанровой специфики. Различные тенденции в развитии жанров определяются авторами монографии в связи с социально-историческими процессами эпохи, анализируются особенности конфликта, проблематики, идейно-художественного смысла, системы персонажей бурятской комедии, раскрываются вопросы ее национальной специфики.

Статья С.С. Имихеловой «О современной бурятской комедии» (1985) представляет собой опыт научного осмысления художественной практики бурятских комедиографов второй половины XX века. Автор статьи

выделяет различные жанровые разновидности бурятской комедии, так, анализируется, с одной стороны, комедия водевильного характера, с другой – сатирическая комедия как опыт «высокой комедии». Определяются особенности комизма, авторской позиции, средств создания комического. При определении тенденций жанрового развития выделяется жанр комедии, в которой комедийные положения совмещаются с особенностями психологической драмы. Также в статье в качестве перспективы изучения намечены вопросы обновления художественной традиции, вопросы национальной специфики жанра.

В литературных портретах В.Ц. Найдакова «Цырен Шагжин» (1969), «Даширабдан Батожабай» (1991), которые представляют собой опыт литературно-критического осмысления творческого пути художников-комедиографов, рассматриваются вопросы функционирования жанра комедии как важной грани их творческого дарования. Ценность этих литературных портретов – в определении места жанра комедии как в творчестве художников, так и в литературном процессе эпохи.

Работы И.В. Булгутовой (Фроловой) посвящены творчеству Д. Батожабая, это монография «Художественный мир Д. Батожабая» (2005) и учебное пособие (в соавторстве с С.С. Имихеловой) «Юмор и сатира как традиционные черты бурятской литературы» (2003), в которых определены две линии развития бурятской прозы и драматургии: лирико-юмористическая и обличительно-сатирическая. Роль фольклорных и мифопоэтических традиций, в том числе в жанре комедии, была рассмотрена в кандидатских диссертациях Т.Н. Мордвиной «Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии» (2009) и Т.В. Шантановой «Архетип Великой Матери в бурятской драматургии XX – начала XXI в.» (2013).

Вместе с тем следует отметить, что отдельных исследований обобщающего и систематизирующего характера, посвященных бурятской комедии, в последние десятилетия не появлялось. По-прежнему актуальна мысль С.С. Имихеловой, высказанная почти три десятилетия назад: «Вопрос

о специфике бурятской комедии остается почти неразработанным в литературе. После фундаментальной монографии В.Ц. Найдакова “Бурятская драматургия”, по существу, не появлялось специальных работ, посвященных отдельным драматургическим жанрам» [Имixelова, 2007, с. 118].

Объект исследования – основные закономерности развития жанров бурятской драматургии.

Предмет исследования – процесс развития и жанрового обновления бурятской комедии, определение ее роли и места в литературном процессе XX – начала XXI века.

Цель исследования: – выявление жанровой специфики бурятской комедии второй половины XX – начала XXI века в единстве традиционных, канонических и новых, неканонических жанров. Достижению этой цели соответствуют следующие **задачи:**

- 1) выявить факторы, определившие развитие жанра комедии в бурятской драматургии на разных этапах ее развития;
- 2) рассмотреть комедии Ц. Шагжина, Д. Батожабая, А. Ангархаева, в свете фольклорно-сказочной традиции;
- 3) проследить эволюцию жанровых разновидностей комедии в пьесах 1970–1980-х годов Б. Эрдынеева и Д. Дылгырова;
- 4) определить закономерности формирования различных комедийных жанров конца XX – начала XXI в., их обновление в творчестве Г. Башкуева и Б. Ширибазарова.

Основные методы диссертационного исследования:

В работе применяется культурно-исторический метод, выявляющий роль и значение различных факторов в формировании национальной литературы, ее характерного облика. основополагающими методами в работе являются сравнительно-исторический и историко-типологический, обусловленный рассмотрением явлений художественного творчества в аспекте исторической поэтики.

Методологическую основу работы составили теоретические

положения о драме Аристотеля, Г.В.Ф. Гегеля, Б.В. Томашевского, А.А. Аникста, В.Е. Хализева, В.А. Фролова, М.С. Кургинян и др. Теория комического разрабатывалась в трудах отечественных литературоведов М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Г.Н. Поспелова, Е.Г. Рудневой, В.И. Тюпы, вопросы исторического развития и формирования жанра комедии рассматривались в работах О.М. Фрейденберг, Ю.В. Манна, Л.В. Чернец и др. Историко-литературные аспекты становления и формирования бурятской комедии излагались в трудах бурятских литературоведов и искусствоведов В.Ц. Найдакова, А.Б. Соктоева, В.Ц. Найдаковой, С.С. Имихеловой, И.В. Булгутовой и др.

Материал исследования – комедии Ц. Шагжина, Д. Батожабая, А. Ангархаева, Б. Эрдынеева, Д. Дылгырова, Г. Башкуева, Б. Ширибазарова.

Научная новизна работы заключается в систематизации и обобщении основных закономерностей развития бурятской комедии, ее жанровых форм и модификаций в контексте ведущих тенденций в литературном процессе Бурятии XX – начала XXI века. В работе прослеживаются закономерности реализации и трансформации художественных традиций и факторов жанрового обновления в лучших бурятских комедиях. Впервые эволюция бурятской комедии определена как движение от канонических, «старых» к неканоническим, новым формам.

Положения, выносимые на защиту:

- В развитии бурятской комедии на начальном этапе определяющим фактором становится сюжетное искусство создания комических ситуаций и положений, унаследованных от развитой фольклорно-сказочной традиции.

- В соответствии с многовековым опытом художественного развития жанр бурятской комедии эволюционирует от «комедии положений» к «комедии характеров», в процессе чего меняется сам характер комического: от грубого комизма и буффонады, рассчитанных на коллективный смех, – к разновидностям комического, выражающим позицию индивидуального сознания: сарказму, иронии, пародии.

- В формировании и расцвете жанра бурятской комедии большую роль сыграла специфика бурятской языковой картины мира, сохраняющей элементы архаического мировоззрения, в частности опору на архетипический образ плута, характерный для народной смеховой культуры.

- В бурятской драматургии второй половины XX – начала XXI в. по мере движения к освоению новых видов и способов комического отмечается процесс отхода от канонов классической комедии, от развитой традиции сатирической комедии к синтетическим формам лирико-юмористической комедии, трагикомедии и так называемой «черной комедии».

Теоретическая значимость работы состоит в раскрытии закономерностей развития бурятской драматургии XX–XXI веков, в определении новых подходов к изучению творчества бурятских драматургов. Исследование бурятской комедии расширяет представление о традициях и перспективах развития бурятской драматургии и бурятского театра.

Практическая значимость диссертационного исследования. Материалы диссертационного исследования могут быть использованы при разработке учебных и лекционных курсов по литературе Бурятии, по истории бурятского театра, включены в качестве национально-регионального компонента в курс мировой художественной культуры в гимназиях, лицеях и школах, а также в процессе дальнейшего исследования жанровой специфики российских национальных литератур.

Работа **соответствует паспорту** специальности 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации (сибирская литература: алтайская, бурятская, тувинская, хакасская, якутская)» по пунктам 3 («Проблемы историко-культурного контекста, социально-психологической обусловленности возникновения выдающихся художественных произведений»), 5 («Уникальность и самоценность художественной индивидуальности ведущих мастеров литературы народов Российской Федерации прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой

эволюции») и 7 («Литературный процесс в оценке иноязычного и отечественного литературоведения и критики»).

Апробация работы. По теме исследования сделаны доклады на всероссийской научно-практической конференции, посвященной 75-летию филологического факультета Бурятского госуниверситета (Улан-Удэ, 2007 г.), региональной научной конференции «Прибайкалье в микроисторическом срезе: методология и проблемы (Егуновские чтения – V)» (Иркутск, 2013 г.); ежегодной научно-практической конференции преподавателей Бурятского госуниверситета (2014 г.). Апробация темы исследования также была осуществлена в 8 опубликованных статьях и материалах, в том числе в 3 статьях в рецензируемом научном журнале «Вестник Бурятского государственного университета. Филология».

Структура и объем диссертационного исследования. Работа состоит из введения, трех глав, шести параграфов, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА I

ЖАНРЫ БУРЯТСКОЙ КОМЕДИИ В ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

1.1. Специфика жанровых форм и модификаций в бурятской комедии XX века

Общую закономерность развития жанра комедии составляет его обращение к материалу живой современности, освоение непосредственно самой текущей действительности, что требовало типизации в процессе комического осмысления и отношения к изображаемому. В то же время исследователями подчеркивается условность жанра, необходимость конструирования определенной модели. «Комедийные жанры в определенном смысле всегда тенденциозны. Роль жизненного материала в них иная, чем в драме. Подлинно комедийные ситуации не могут быть просто достоверны, в них активно присутствует или авторская насмешка, или особая авторская наблюдательность, или стремление объяснить нарушенную последовательность событий» [Имихелова, 1985, с. 119].

Многовековой опыт комедии породил такие жанровые разновидности, как сатирическая комедия, комедия характеров, бытовая комедия, комедия интриги, лирическая комедия, комедия-буффонада и другие [Федь, с. 8]. В развитии этих разновидностей в бурятской литературе наблюдается определенная закономерность. Драматургами осознавалась задача отражения и осмысления современной действительности, в то же время имеющийся набор комических ситуаций и типов не всегда отвечал реалиям живой и меняющейся современности. Необходимость освоения современности вела к задаче создания комедии характеров, выявления характерно комического, которое рождалось бы из психических свойств человека, таких свойств, которые определяли бы и их комическое изображение.

Изучение бурятской комедии предполагает не только выявление сложившегося набора сюжетных ситуаций и комедийных типов, но, прежде

всего, осмысление закономерностей формирования жанра. Выявляя разноэтапные жанровые формы комедии, необходимо учитывать, с одной стороны, специфику национальной традиции, в том числе сохранность древнего, архаического пласта мышления, зафиксированного в мифологемах и архетипах, с другой – объяснять причины востребованности жанра и его соответствия реалиям современного общества. Важным вопросом становится, таким образом, национальная специфика комедии и ее жанровых форм, определение факторов их формирования.

Материалом для комического освещения действительности становилась, как правило, живая современность, обыкновенная, «частная» жизнь людей. Жанр, с одной стороны, сохранял установку на развлечение, в определенные же периоды времени комедия реализует и нравоучительный смысл. Именно такой характер был присущ бурятской комедии в пору ее возникновения. В силу сложившихся социальных обстоятельств она развивалась как бытовая комедия, грубый комизм и буффонада которой несомненно сменяется обращением к серьезному обличению отрицательных явлений.

На первых порах проявлялась такая черта комедии, как схематичность и шаблонность комических персонажей. Так, сюжет дооктябрьских рукописных пьес основан на обличении старого быта бурят с их темнотой и невежеством, угнетением со стороны нойонов и лам, с бесчеловечным отношением к женщине. Каждое произведение так называемой «улусной» драматургии представляло жанровую зарисовку комедийного характера высмеивающую пьянство и картежничество как два наиболее распространенных зла среди отдельных представителей этноса [Найдаков, 1996]. Сатирическая струя при этом совмещалась с просветительской, дидактической установкой, и благодаря этнографически-натуралистическому воспроизведению прошлой жизни бурят такие одноактные пьесы пользовались успехом у первых зрителей Агинского народного театра.

Созданные после революции одноактные комедии «Старинные

бурятские нойоны» Б. Барадина (1919) и «Жигден Зориктуев» Д-Р. Намжилона (1921), стали продолжением этих первых комедийных опытов и в то же время выгодно отличались «сочностью и яркостью комедийных положений» [Найдаков и др., с. 85]. В анекдотической форме они описывали похождения заседателя Агинской степной думы, высмеивали причуды богатого, тщеславного старика. В 1924 году эти пьесы были объединены в комедию «Жигден», состоящую из пяти картин, не связанных между собой сюжетным действием. Комизм многих сцен носил фарсовый характер: на приеме у губернатора от растерянности Жигден садится мимо стула, бьет посуду и опрокидывает пищу, у себя в доме с ним не считаются жены, избивают его, и в драке с ними герой выглядит смешным и жалким. Фарсовое изображение мужчины и женщины, таскающих друг друга за волосы, катающихся по полу, вызывало искреннее веселье у зрителей, истоки которого следует искать в народной смеховой культуре. Авторы творчески использовали многочисленные народные байки и анекдоты, высмеивающие причуды представителей уходящего с исторической сцены нойонатства.

«Жигден» Д-Р. Намжилона и Б. Барадина стала единственной пьесой из ранней драматургии, поставленной в 1934 году на сцене Бурятского государственного драматического театра. Постановщик спектакля драматург Н. Балдано, «умело используя жанровые особенности комедии, создал спектакль, направленный на сатирическое осмеяние чиновничьего аппарата царизма и его местных ставленников, что было вполне в духе времени» [Найдаков и др., с. 86].

Первым же опытом многоактной сатирической комедии стала пьеса Х. Намсараева «Оракул Дамби» (Дамби жоодшо) (1920), также направленная против ламства и забитых религиозными суевериями людей. За внешней благопристойностью ламы Дамби вскрывается внутренний облик безнравственного, развратного и лицемерного человека. Интрига завязывается усилиями двух молодых людей, приехавших в родное село после учебы. Сговорившись, они решили посмеяться на «прорицателем» и

«оракулом» Дамби, напугав его до смерти. Правда, автора не занимает психологическая мотивировка этого поступка юношей, в его задачу входило противопоставить ученость суеверию, отсутствие страха людей, прикоснувшихся к новой жизни, – забитости и слепоте тех, кто еще привержен старым порядкам. Весело посмеявшись над перетрусившим Дамби, все участники действия прощаются с былой верой в могущество священнослужителя. За легкой атмосферой торжества ранее угнетенных людей еще нет перехода от внешних комических приемов к постижению социальных причин смеховой ситуации, что впоследствии изменит сам характер комического. Драматизация жизненных ситуаций, заключающийся в мысли о том, что старым людям особенно трудно отрешиться от слепого почитания и преклонения перед авторитетами, а молодые не испытывают никакого почтения к религиозному служителю, – приходит в противоречие с комизмом.

В осуждении ламства драматургам было на что опираться – на фольклорную сатирическую традицию, в которой лама был объектом критики. Как известно, в бурятской сатирической сказке сильны были социальные мотивы, осуждались богачи и ламы, нарушавшие принципы справедливости. «В цикле антиламских сказок господствует тот же принцип антитезы, который характерен вообще для поэтики реалистической сказки: в сказке выступают, с одной стороны, высокомерный и глупый лама, с другой – герой обязательно из неимущих слоев населения. Это или просто бедняк, или сирота-парень, или мудрая девушка. Характерно, что все они в сказке рисуются смелыми и расторопными, на редкость остроумными и находчивыми» [Баранникова, 1973, с. 99]. В то же время, по сказочной традиции, сам лама также мог быть носителем плутовского начала, которое тесно связано с комическим эффектом.

Х. Намсараев и Б. Барадин, лучшие среди первых бурятских драматургов, верили в воспитательную силу театра, их комедии получили признание у бурятского зрителя, хотя и не раскрывали весь потенциал жанра.

Большой вклад в развитие жанра комедии внес Б. Барадин, написавший в 1920 году комедию «Чойжид-хатан» («Госпожа Чойжид»), где проявил неожиданное умение сочетать в пределах одного произведения трагическое и комическое начала. Пьеса оказалась способной поставить ряд моральных, нравственных проблем, имеющих социальное звучание, но заслуга драматурга, на наш взгляд, сказалась в новом звучании комического, когда комедия положений постепенно перерастает в комедию характеров, комическое начинает определяться самими свойствами воссоздаваемого характера. Б. Барадину, автору также одного из первых профессиональных произведений бурятской драматургии – стихотворной трагедии «Великая сестрица шаманка» («Ехэ удаган Абжаа») (1921), удалось преодолеть стереотип «улушной» драмы и комедии на пути освоения новых жанровых образований.

В основу комедии «Чойжид» лег исторический факт – события 1805–1807 годов, когда по указу царского правительства буряты должны были отвести 105 тысяч десятин земли для размещения переселенцев из центральной России. Отторжение плодородных родовых земель с реками, другими водными источниками стало для народа настоящим бедствием, о чем драматург поведал во второй части пьесы. А для бурятской верхушки – тайши Дамбы, его жены Чойжид, чиновничьей и ламской знати это событие стало проверкой их подлинных интересов. Расхождение между простым народом и богачами всех мастей, их приспешниками – ламами, выражено в делении пьесы на две части.

В первой части действие движется корыстными намерениями представителей бурятской знати – старого тайши Дамбы и его молоденькой жены Чойжид и целой группы лам во главе с Пунсэгом, принимающих решение отдать Тугнуйские кочевия согласно царскому указу. Своенравная Чойжид, наделенная привилегиями жены тайши, претендующая после его смерти занять этот высший пост, ощущает себя предводительницей тугнуйского рода и потому делает все, чтобы отстоять свои родовые земли и

воды. Придя с опозданием на собрание, где тайша Дамба нехотя, зная о скандальном нраве жены, соглашается с присутствующими исполнить царский указ, она, не считаясь с достоинством мужа, с помощью ругательств и угроз отменит его первоначальное решение, согласившись взамен отдать Ингодинскую землю. Впоследствии все же ее высокомерный характер и безнравственные способы, которыми она добивается своего, не помогут, как мы узнаем из начала второй части, исполнить мечту стать тайшой после смерти старого мужа.

Вторая часть драмы не носит комедийного звучания – она драматична в силу того, что изображает возмущение простого народа Ингоды. Поощряемые сочувствием местных шаманов и одновременно доверчиво обращающиеся к помощи лам, обманутые люди стремятся постоять за свои интересы и проявляют неумелые попытки протеста против предательства властей. По контрасту с Чойжид здесь на передний план выходит Сэсэг, дочь шамана Нашана, которая пытается помочь своему молодому и дерзкому другу Олзобею, возглавившему возмущение народа. Барадин пытается насытить драматическое по своему характеру событие комедийным завершением: предназначенное для смелых представителей народа наказание – розги достается шуленге (главе рода), осуществившему несправедливый суд над Сэсэг и ее возлюбленным, и царскому чиновнику, мечтающему взять красавицу Сэсэг в кухарки.

Если вторая часть пьесы «Чойжид» задумана как эпическая драма о народной трагедии, где автор передал единый голос народа Ингоды, лишенного кочевать, охотиться, растить хлеб на родовых угодьях, то первая часть пьесы решена как сатирическая комедия, обличающая сильных мира сего – тайшу с женой, лам, местных чиновников, цинично решающих жизненно важный вопрос для народа в угоду личным интересам и пристрастиям. Комическое изображение старинной бурятской знати по своей жанровой окраске противостоит суровой драме о черных днях для народа, пытающегося защитить свои интересы. То есть пьеса Барадина в жанровом

отношении представляют соединение разнородных по жанру частей. Затем драматург напишет «чистую» в жанровом отношении трагедию «Великая сестрица шаманка» и «чистую» сатирическую комедию «Жигдэн» в соавторстве с Д-Р. Намжилоном.

В.Ц. Найдаков писал о том, что сам автор комедии «Чойжид» считал более важной для него вторую часть, решенную в духе народной эпической драмы, а первую – лишь предысторией по отношению ко второй. Видимо, дело заключалось во вторичности жанрового решения первого акта: он «по содержанию и структуре вполне мог бы сойти за не претендующую на широкие обобщения одноактную пьесу о жизни лам и нойонов типа ранее написанной комедии Б. Барадина “Старинные бурятские нойоны”» [Найдаков и др., с. 93]. Но и во втором, серьезном, акте имелись вполне традиционные для первых бурятских сатирических комедий фарсовые сцены, например, драка шамана Нашана с ламой Гончиком, потасовки, ругань в сценах столкновения ингодинского люда с царскими чиновниками, а первый – содержал серьезную мотивировку действий главной героини (именем которой и названа пьеса), подчеркивающей ее верность своему роду. Здесь-то и находился узел драматургического новаторства Барадина: именно этот далекий от авторского идеала образ коварной, мстительно й, корыстолюбивой женщины в то же время может вызвать восхищение как личность энергичная, амбициозная, по-мужски самовластная и по-женски привлекательная – не зря ею восхищаются собравшиеся у тайши ламы. Амбивалентность характера подчеркнута и сюжетно: в первой части она добивается своего, а во второй части упоминается о ее поражении в борьбе за пост тайши после смерти мужа.

К достоинствам комедии Барадина исследователи относят и элементы психологизма, «умение автора наделить персонажа живыми черточками, подметить и оттенить индивидуальные особенности того или иного персонажа» [Найдаков и др., с. 93]. Это качество подчеркнута и ярким национальным колоритом, выразившимся не только в живописных обрядах

шаманского камлания, но прежде всего в языке комедии. Речь многих героев афористична и в то же время вызывает смех игрой слов, например, чтобы русские чиновники их поняли, представители бурятской знати обращаются к ним на комично звучащем русско-бурятском сленге. Здесь драматург проявил дар комедиографа, знание законов жанра, ведь «комедия изображает человека в его специфическом ракурсе – сквозь смех, то есть в тех его ипостасях, когда его сущность раскрывается в комедийном плане» [Федь, с. 9].

Классическим произведением бурятской драматургии в жанре сатирической комедии стала пьеса «Кнут тайши» (Тайшаагай ташуур) Х. Намсараева (1945). В основу действия были положены исторические события 40-х годов XIX века, когда случился пожар в здании Степной думы, в результате которого тайша Хоринского ведомства Дымбылов, назначенный на эту должность самим царем, за организацию поджога, кражу казенных денег, мошенничество был приговорен к каторжным работам, а пост тайши занял нойон Жигжитов. Но не сама борьба за пост тайши сатирически высмеивается автором пьесы, а показана судьба народа, который в лице Гоншока помогает низвергнуть преступную власть Дымбылова, но в итоге обнаруживает, что новая власть в лице более умного и хитрого нойона Жигжитова ничем не отличается от старой – в финале обнаруживается, что Жигжитов надел маску народного заступника специально – для достижения своей цели.

В жанровом отношении это сатирическая комедия, которая выводит на свет и обличает антинародную сущность власть имущих. Весь арсенал сатирических средств, использованных драматургом, опирается на традиции народной смеховой культуры, особенно хорошо это проявляется в народном языке комедии, с помощью которого происходит саморазоблачение отрицательного персонажа. И хотя комедия Х. Намсараева продолжает привычный ряд коллизий и решение социально острых вопросов также осуществляется эпическими средствами, как в «Чойжид» Б. Барадина,

драматург показывает изменения в народном сознании. Заслуга Намсараева заключается в выстраивании образа старика Гоншока, который показан не статичным положительным героем, способным к постепенному развитию. Сначала он еще сохраняет веру в то, что идущий на смену нойону-мздоимцу новый тайша облегчит жизнь народа, а потом понимает, что обманут вместе со всем народом и окончательно освобождается от иллюзий, основанных на вере в «доброе» нойона. Активность положительного героя сатирической комедии обеспечивается самим действием, в процессе которого спадает маска с его антипода и на смену слепой, пассивной веры в доброго заступника приходит осознание важности собственных сил, необходимости собственных действий в борьбе за счастье народа.

Х. Намсараев органично соединил в своем произведении особенности сатирической комедии и возможности эпической драмы, что позволило ему решить проблему положительного героя. Как показывает дальнейшее развитие бурятской сатирической комедии, ее авторы обличение зла обеспечивали обязательным присутствием добра в персонифицированном облике, чтобы оно в финале одерживало обязательную победу.

Над этой проблемой задумывается в своих ранних пьесах блестящий бурятский драматург Ц. Шагжин. Так, его в одноактной пьесе «От добра добра не ищут» (Шулуунһаа нялууниинь) (середина 1940-х гг.), которая обозначена драматургом как сатирическая комедия в одном действии («нэгэ үзээгдэлтэй шог ёгтото зүжэг»), объектом сатирического освещения снова выбран человек, стоящий у власти, – начальник Лагбан Лабхаевич. В этой небольшой пьесе Шагжину удается создать комедию характеров. Сама ситуация лишена комизма: начальник должен срочно перед отъездом выбрать себе заместителя из числа двух кандидатов – Милы Милаевича и Нюдарга Нохоевича. Драматургом употреблен прием говорящего имени. Мила Милаевич – подхалим и льстец, Нюдарга Нохоевич (Кулак Псович) – грубиян и правдоруб. Наличие двух противоположных полюсов, нашедшее выражение в системе персонажей, делает композицию пьесы четкой и

строгой. Сам спектр сатирических средств и приемов в этой пьесе весьма широк, прежде всего обращает на себя внимание большое количество ремарок, описывающих жесты героев, создающих выразительный облик сатирически изображенного героя. Мила Милаевич – тип подхалима и льстеца («низкопоклонника и дельца») вызывает сначала негодование Лагбана Лабхаевича.

«Мила. Дарга гээшэмнай буруу юумэ хэдэггүй ха юм. Юрэдөө, юу хэлэнэ гээшэбта? Жэшээнъ, та, Лагбан Лабхаевич, буруу юумэ хэхэ аалта?

Лагбан. Битнай хүн ха юмбиб. Хүн гэээшэшни...

Мила. Үгы даа, та тон түрүүн ноён гээшэт, тиигэһэн лэ хойноһоо хүн болонот» [Шагжин, 1987, с. 206].

(Мила. Начальник никогда не ошибается. Вот вы, например, Лагбан Лабхаевич, разве вы поступите неправильно?

Лагбан. Я же человек. А человек...

Мила. Нет, сперва вы – начальник, только потом вы – человек»).

Неприкрытая лесть Милы Милаевича вызывает естественную человеческую реакцию отторжения, хотя тот и уверяет, что готов пойти по приказу начальства и в огонь, и в воду. Комедийный облик Милы Милаевича коренится в типаже лицемера, что вполне очевидно сознается другим героем Лагбаном, который и называет его так: «билдагууша». Когда же приходит другой кандидат на должность – Нюдарга Нохоевич, Лагбан Лабхаевич настроен дружелюбно. Но когда ему прямо высказывают нелюбезную правду об использовании своего служебного поведения, Лагбан Лабхаевич не выдерживает критики и выбирает своим заместителем в итоге лицемера и льстеца. Сатирический характер пьесы не подлежит сомнению так же, как и ее несомненные художественные достоинства, сказавшиеся в последовательной критике всех героев, в том числе и героя – носителя честной позиции, который оказывается не лишенным недостатков: он груб, неуживчив, агрессивен и т.д.

В этой сатирической комедии нет положительного героя, фигура которого необходима автору в действии для осуждения безнравственного героя. Потому что это действительно комедия характеров, не просто контрастных и противопоставленных, но и оттеняющих друг друга, и они приобретают в контексте тот смысл, который автор хочет вызвать у зрителя. В других его пьесах, например «Совесть» (1955) типичным для литературы социалистического реализма выглядит герой – передовой человек своего времени, который противостоял герою-консерватору.

Еще одна пьеса Ц. Шагжина – «На просторах родины» (1959) в критике оценена как комедия с облегченным конфликтом, который «построен на стычках между стилигой и сплетницей, с одной стороны, и передовой колхозной молодежью – с другой, на несложных недоразумениях...» [Найдаков, с. 98]. Образы «стилиги» и «сплетницы» – удачные, типажные герои именно комедийной направленности, и им в пьесе не обязательно должен противостоять положительный герой.

Удачей Ц. Шагжина в пьесе «Совесть» (1961) стал образ рядового колхозника Пэлхэндэя, в котором пробудилось сознательное отношение к жизни и работе. Он сочетает в себе черты простака и плута, поэтому все сцены с его участием по-настоящему комичны. Такова начальная сцена пьесы, где он в гостях в доме председателя прямо и открыто высказывает нелицеприятную правду о колхозной жизни. Но эпизод вызывает смех, потому что лицемерное поведение героя за столом свидетельствует не о скромности и благовоспитанности, а о его жадности и неумеренности в еде. Здесь обыгрывается известная в фольклоре история об угощении жадного ламы, который, желая казаться скромным и неприхотливым, все время просит налить ему половину чашки. Так и Пэлхэндэй отказывается от угощения, но в то же время протягивает чашку хозяйке. Сочетание простодушия и лицемерия героя наполняет сцену комизмом.

Следует отметить также использование иронии и сарказма, которые всегда являются проявлением индивидуального сознания в сатирическом

произведении. Анализ различных жанровых разновидностей в творчестве Шагжина выявляет как его мастерство комедиографа, обилие средств для создания комических положений и характеров, так и актуальность его художественных поисков, соответствующих духу времени. А тонкая авторская ирония свидетельствует о поиске того пути, который бы привел комедию положений к комедии характеров, в которой смех рождается из самих психологических свойств и характеристик персонажей.

И конечно, характер смеха в комедиях Шагжина разнообразен, и это, прежде всего, объединяющий коллективный, народный смех, имеющий великую демократизирующую силу и направленность. В комедийных героях драматурга можно увидеть проявление архетипа плута. В лучшей своей комедии «Будамшу» перед зрителем предстанет не просто обманщик и плут, но и вполне «креативная» личность, объединяющая в себе противоположные свойства: будучи личностью демонического характера – обманывает, вводит в заблуждение, наказывает, он обладает и вполне позитивными качествами. И даже если у такого героя сохранился меркантильный интерес, свойственный герою бытовой народной сказки, то он явно меркнет перед артистизмом и театральностью выходок. Кроме того, это абсолютно независимый персонаж.

Интерес к сатирической комедии во второй половине прошлого столетия был таким стабильным, что она стала ведущим направлением в бурятской драматургии, самым востребованным и популярным жанром. Образцами этого жанра стали написанные в 1954 году пьесы «Будамшуу» и «Ход конем», авторы которых – Ц. Шагжин и Д. Батожабай обратились в своих поисках к испытанным средствам народной смеховой культуры. Ее традицию взял на вооружение и представитель следующего поколения бурятских драматургов А. Ангархаев в пьесе «Волшебная дача на Аршане».

Национальный характер этой традиции отмечал А.Б. Соктоев, а именно «свойственное большинству бурятских писателей особенное пристрастие к народно-смеховым типам повествования – к шутке, анекдоту, веселой басне

и притче. Эту склонность к жизнерадостному комизму, фамильярно-озорной обработке фактов реальной действительности можно наблюдать на всех этапах развития бурятской литературы – от Х. Намсараева до Батожабая» [Соктоев, с. 109].

Важно подчеркнуть на этом этапе развития комедийного жанра соприкосновение национальной традиции и индивидуальной образности, смеховой народной культуры и самостоятельного поиска в творчестве тех драматургов, кто был отмечен талантом, даром комедиографа. Здесь исследователи выделяют комедии Д. Батожабая, отмеченные смелостью и зоркостью писателя в отборе сложных и насущных общественных проблем, а главное – в них «проявляется склонность Батожабая к критическому, сатирическому освещению жизни» [Фролова, 2005, с. 12]. На примере комедии драматурга «Ход конем» (Дайбар сохилго) (1954) можно увидеть ее достоинство, заключающееся в синтезе традиции и индивидуально-авторского вклада.

Конфликт пьесы Д. Батожабая строится на необходимости разоблачения недостойных людей у власти, которые прилагают титанические усилия сохранить власть любыми способами, что наиболее полно раскрывает социальную подоплеку явлений начала «оттепели». Драматург с мастерством показывает комическое саморазоблачение власти, вот почему внутренним центром пьесы становятся именно отрицательные, сатирически изображаемые, по-настоящему комедийные персонажи. Самый выразительный и полнокровный образ в этой пьесе – образ Зайдана Хабитуевича, в котором отразился распространенный в литературе тех лет тип руководителя-консерватора. На первый взгляд, он создается привычными для бурятской комедии средствами. Природа смеха у Батожабая, как и в комедии Х. Намсараева «Кнут тайши», связана с саморазоблачением героя. Ощущая разрушение былой иерархии в общественных отношениях, Зайдан Хабитуевич в первой же сцене требует к себе особо уважительного отношения и почета. Он и его помощник Улэгшинов – его своеобразный

двойник, но только на более низком уровне, который своим угодничеством и подражанием гиперболизирует смешные качества главного героя, – сами выдают себя, пытаясь скрыть некомпетентность, невежественность и т. д. Такой принцип самораскрытия традиционно придает сатирическим персонажам убедительность. Этому способствует один из способов выражения неприглядной внутренней сущности героев – игра слов в имени героя: Зайдан означает «неоседланный конь», и действие построено на его желании остаться «на коне», постоянных попытках делать «ход конем».

Пьеса Батожабая дает четкий ответ на вопрос, как возникает комический эффект в сатирической комедии. Отметим авторский вклад Батожабая в развитие национальной сатиры, который заключается в творческом использовании такого средства, как пародия. Пародийность действий, поступков отрицательных героев проявляется в сцене, когда Зайдан и Улэгшинов читают украденное на почте письмо Бэлигтэ – их антипода, борца за справедливость с жалобой вышестоящему начальству на их неприглядные дела, и чтение это становится сценическим «доносом» на себя самих.

Возникает гротеск как предельное утрирование отклонения от нормы, доведение порока до крайней степени, когда абсурдность явления становится предельно ясной и бесспорной. Комично звучит монолог Зайдана, где он, собрав факты для клеветнического навета на Бэлигтэ, украв у него научную работу, самодовольно хвастается, обнажая свою сущность в смеховом, пародийном варианте: «Нэгэ нэгээр таанадай урда тоолоод үгэхэдэмни болохо. Ород буряадые хэрэлдүүлхэниинь... Советскэ наукада хоро хэһэниинь... Антисоветскэ зохёол бэшээд, нюуһаниинь, галдаханиинь. Колхознигуудай дунда хэрэгтэ хэрэггүй үгэ тарааһаниинь, үбһэнэй хуряалгада һаад хэһэниинь... Үнгэрхэдөө амиды хониной һүүл таһа отолһониинь...Харана гүт? Бүхэли роман болохоор документнууд байнал! (Обоо саарһа дээрэ үргэжэ һэжэрнэ.) [Батожабай, 1958, с. 158] – «Я перечислю по пунктам. Рассорил русских и бурят. Занимался вредительством

в советской науке. Написал антисоветскую работу, спрятал и сжег. Распространял ненужные слухи среди колхозников, помешал сеноуборочной кампании. Наконец, отрезал у живой овцы хвост! Да этих документов хватит, чтобы написать роман! (*Трясет ворох бумаг.*)».

Комедия «Ход конем» осложнена пародией, которая направлена на мир, на самое себя. Возникновение пародии не было случайностью, т.к. в бурятской драматургии проявился новый тип драматурга-пародиста, иронического художника, которым выступил Д. Батожабай.

Дар сатирика заключается и в том, что автор, обнажая пороки в развитии общества, ищет причины и истоки в глубинах самой человеческой природы, а также в том, что создает веселую смеховую атмосферу коллективного бытия, смеха объединяющего всех, уничтожающего всякую иерархию. Именно такой смех можно найти в одной из лучших бурятских комедий «Волшебная дача на Аршане» (Аршаанда болоһон найр) А. Ангархаева (1979). В использовании такого смеха играет свою роль блестящее решение А. Ангархаевым проблемы положительного героя в сатирической комедии.

Основным средством комического Ангархаев избирает гротесковое смещение, приемы преувеличения, с помощью которых и создает атмосферу комедийного действия. В пьесе гиперболично само происшествие – история о том, как преуспевающий, хваткий Олзоев (*олзо* – в переводе с бурятского «выгода», «прибыль»), усиленно используя все возможные и невозможные средства, добивается разрешения построить себе новую дачу в красивейшем месте, где уже запланировано строительство курорта. Мечта иметь дачу с бассейном и фонтаном, со статуей нимфы и оранжереей, жить «как индийский раджа» превратилась в наваждение. Он не останавливается ни перед чем: выдает себя за некоего ответственного работника, вместе с женой Золтоевой (*золто* – счастливая, удачливая) устраивает пышный прием для начальника Грозного и архитектора Тушалова (*тушаал* – пост, должность, чин), не гнушается помощью пройдохи и жулика Хугалги (Выдерги) и

местного пьяницы Тагладахана (Затычки). Имена многих из них звучат как характеристики, как оскорбительные клички, которыми наделяет сатирическая комедия вот уже столетиями своих персонажей. Олзоеву выгодно Затычку выдавать за талантливого скульптора, предприимчивую, корыстную Красивую девушку – за свою дочь, выгодно, чтобы сметливая Вездесущая старушка тонко подыгрывала ему. Но все его ухищрения разбиваются усилиями внешне неприметных и поначалу неопасных Глупенького и Некрасивой. Выдав себя за милиционеров, они разоблачают и срывают благочинные маски с тех, кто за высокими словами скрывали низменные устремления. Олзоев вынужден отказаться от своих безмерных желаний, его сподвижники также посрамлены и остаются ни с чем.

В.Ц. Найдаков и С.С. Имихелова в монографии «Бурятская советская драматургия» пишут о решении проблемы положительного героя в сатирической комедии: действующие лица, противопоставленные образам пройдох, жуликов и мошенников, достаточно комедийны [Найдаков, Имихелова, с. 211]. Грозный, до поры скрывающий свое отношение к действиям Олзоева, выглядит смешным, когда отнекивается и уклоняется от непосредственного обличения Олзоева и его окружения. Даже когда его провоцируют на это, он ловко уходит от ответа, ссылаясь на то, что не может говорить плохое в адрес хозяев, выставивших богатое угощение. А Глупенький и Некрасивая уязвлены пренебрежительным отношением к их внешности и неумению «жить красиво». Положительность их вначале не угадывается, и превосходство над отрицательными героями обнаружится лишь к финалу. Эта особенность, по мнению исследователей, отличает сатиру Ангархаева от комедии Д. Батожабая «Ход конем», в которой положительные герои, противопоставленные наглым и неразборчивым в средствах карьеристам, бледны, невыразительны и тусклы. И произошло это потому, что они в отличие от сатирических типов не решены в духе комедийного жанра.

Действительно, в «Волшебной даче» Ангархаева борьба положительных героев, наделенных комическими чертами, с сатирически заостренными негативными персонажами выглядит более правдоподобной, потому что драматург опирался на традиции бурятской народной сказки. Это и обязательный счастливый финал, и фантастические, волшебные превращения, и имена «со значением», имена-прозвища, и традиционная антитеза: добро – зло, правда – ложь, уродство – красота, без которых сказка не может существовать [Баранникова, 1982, с. 21]. Положительные герои Ангархаева близки сказочным персонажам. Глупенький (Хонгор хубуун) выполняет функцию, которая часто выпадает в сказке на долю младшего из братьев: Дурачка – Муу хубуун, Голого парнишки – Шалдан хубуун и других. Так же, как и эти сказочные персонажи, неказистый вначале герой по мере развития действия преображается, наказывает своих противников и одерживает над ними нравственную победу. Такую же функцию выполняет и образ Некрасивой (Муухай басаган), которая, подобно сказочным образам мудрых девушек – сестер и невест мэргэнов, в финале проявляет находчивость и смелость, помогая Глупенькому изобличить своих обидчиков. Использование Ангархаевым приемов и форм национальной сказки на материале актуальном и современном выглядит глубоко выразительным,

В конце XX столетия сатирическую комедию оттеснила комедия с чертами драмы, и синтезом комического и драматического отмечены чуть ли не все самые яркие произведения драматургии [Гончарова-Грабовская]. Вслед за А. Вампиловым русскоязычные бурятские драматурги Г. Башкуев, Б. Ширибазаров показывают востребованность комедии на рубеже XX–XXI веков, но комедии, испытывающей сильное влияние со стороны драмы. И сатирическая комедия, следы которой можно найти в каждой из пьес этих драматургов, тем не менее уступает место трагикомедии и лирической комедии. Порой их можно прочесть как драмы, конфликт которых

приобретает трагикомический характер, и его незавершенность отражается в открытом, многозначном финале.

Эту тенденцию в русской драматургии второй половины 1990-х годов отметила С.Я. Гончарова-Грабовская, когда писала о жанровой модификации современной комедии: «В комедийную ткань пьесы стали активно проникать элементы драмы, мелодрамы и сатиры... Юмористическая комедия сегодня стремится занять место сатирической, затрагивая те явления социально-комического, которые присущи сатире» [Гончарова-Грабовская, с. 89]. Не осталась в стороне от этого процесса и бурятская комедия. В то же время на ее развитие активно влияет фольклорная традиция, выраженная в национальных особенностях смеховой культуры.

Юмористическая комедия в виде «легкого», водевильного жанра развивается в бурятской драматургии конца XX века наряду с комедией, имеющей вполне «серьезное» драматическое наполнение. Одной из важных тенденций становится широкое распространение сложного, «гибридного» жанра трагикомедии.

У исследователей сложилось стойкое мнение о расцвете трагикомедии именно в XX веке – эпохе нестабильной, кризисной, эпохе сдвигов и переломов [Рацкий; Фадеева], когда восприятие мира как единого целого, свойственное трагедии и комедии, утрачивается. Исследователями определена специфика трагикомедии: ощущение относительности существующих критериев жизни, когда драматург одно и то же событие видит и в драматическом, и комическом освещении, т.е. особый «трагикомический эффект» (Рацкий); двойственность в системе образов, т.е. отсутствие одного главного героя, и в сюжете, т.е. неопределенность финала или, как вариант, его принципиальное отсутствие.

Совокупность художественно-эстетических требований и реалий социального развития стали факторами, вызвавшими активность трагикомической поэтики в драматургии А.Вампилова и его последователей [Кипнис, 1990]. Бурятские комедии, например, пьеса «Чужое горе» (Хари

хунэй гашуудал) Д. Дылгырова (1980) и особенно пьесы Г. Башкуева и Б. Ширибазарова начала XXI века, написанные на русском языке, отчетливо выделяются на фоне предыдущих сатирических комедий своим драматическим звучанием.

Содержанием советской трагикомедии, к которой относится пьеса «Чужое горе», является, соединение комических и драматических ситуаций. Со структурной точки зрения пьеса Д. Дылгырова – «чистая» комедия. Но комедийные ситуации ведут к серьезной психологической драме. Старик Галдан с маленьким внуком после смерти сына нуждается в уходе и внимании со стороны родственников, а те заняты дележом наследства, которое на поверку оказывается мнимым. Комично разочарование тех, кто обнаруживает затем, что споры, едва не доходящие до драки, напрасны. Один только младший сын Галдана Даши окажется выше меркантильных притязаний своих родственников.

В трагикомедии, соединяющей драматическое и комическое начала в некое единство, нет одного центрального героя. В то же время ее содержанием становится, как правило, жизнь человека, стоящего на распутье, и из-за своего субъективного несовершенства поставленного в «ситуацию порога», на грань физического краха, духовного банкротства. Таков образ Даши в пьесе Д. Дылгырова. Другие действующие лица вполне традиционны в духе традиционной сатирической комедии. Контрастом им на архетипическом уровне выступают образы мудрого старика и невинного младенца, которые укоренены в национальной традиции, напоминая эпизодические образы забитой и униженной бедноты в «улусной» сатирической драматургии.

То есть пьеса Дылгырова представляет жанр трагикомедии, переходный от комедии к драме, скорее, это соединение комедии с драмой. Неблагополучие человека в мире, лишенном гармонии, в мире, полном абсурда, становится причиной драматической тональности. В то же время в данном смешанном жанре, как мы видим в пьесе Дылгырова, драматическая

и даже трагическая ситуация оказывается предотвращенной: герои оказываются спасены, а тот, кто их спас, сам предотвращает свою нравственную «гибель», и его безрадостная жизнь наполняется высоким смыслом.

Уйти от подобного, в чем-то упрощенного решения трагикомического конфликта, стало возможным позднее. Произойдет это в результате обращения к народной смеховой культуре с ее гротескной условностью, карнавальностью. О том, что жанр трагикомедии может быть нагружен этими элементами, могут свидетельствовать пьесы Г. Башкуева и Б. Ширибазарова. Их комедии «Чукча» (2007) и «Курочка» (2013). Они относятся к «гибридному» жанру трагикомедии, поскольку сочетают бытовую драму и метафорический гротеск. Их героев вроде бы можно сравнить с образом Даши из пьесы Дылгырова, поступки которого, несмотря на социальную пассивность, вполне благопристойны. Дело в том, что социальное поведение Славы Чумакова по прозвищу Чума и Саши Курочкина, прозванного Курочкой, вызывает опасение, выглядит вызывающим и шокирует окружающих, хотя они и не относятся к маргинальным группам, будучи вполне «нормальными» в социальном плане.

Двух бурятских драматургов сближают особенности «гибридного» жанра: а комедийных ситуациях обнаруживаются черты бытовой драмы и фарса, основанного на абсурдистском гротеске. Их герои вызывают такой же смех, который возникал когда-то на спектаклях по ранним бурятским комедиям: зрители смеялись над ламами, попадающими раз за разом в фарсовые ситуации. Но теперь этот смех иной – он создается на причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры. Смех в трагикомедии, вызываемый гротеском, отличается от чисто сатирического смеха, направленного на злобу дня.

Народная смеховая культура проявляется в современной комедии в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности, и потому жанр

трагикомедии наиболее соответствует амбивалентности, когда смех открывает в одном другое, не соответствующее: в высоком – низкое, в обнадеживающем – разочаровывающее, в духовном – материальное, в торжественном – будничное.

По Бахтину, народная смеховая культура имеет вечную непреходящую основу и одновременно использует временные, преходящие формы. Традиция амбивалентного смеха накапливалась веками, даже тысячелетиями. Это, казалось бы, легко объяснить тем, что народ был и оставался производителем всех ценностей и благ, его силами возрождалась жизнь, праздник плодородия был его праздником, который становился самоутверждением народа и потому господином в нем был народ. Смех утверждал жизнь народа, его деятельность, отрицал иерархию сословий,

Этот принцип ценностной относительности используется в трагикомедии, в которой, в соответствии с бахтинским карнавалом, царит закон «веселой относительности» всех ценностей и правд. Добро и зло, верх и низ, лицо и изнанка меняются местами. Ориентация сатиры на комические обличения, поляризацию героев вступает в противоречие с трагикомическим балансом, присутствующим в гибридном жанре. Сатирик смотрит на своих героев сверху вниз, автор трагикомедии стоит на одной уровне со своими героями [Кипнис].

Трагикомический герой пьесах Башкуева и Ширибазарова – особенное художественное явление. Это личность, становящаяся на глазах зрителя. стоящая на пороге жизненно важного решения [Бентли, с. 293], ищущая выхода из глубокого морального кризиса. В «Курочке», например, важна ремарка, когда в герое просыпается совесть от того, что он совершает безнравственные поступки: *«Курочка бьет себя ладонями по голове, явно пытаясь забить подальше свою совесть. Видимо, она у него все-таки есть»* [Ширибазаров, 2013, с. 63].

В контексте развития бурятской драматургии можно увидеть в героях пьес «Чукча» и «Курочка» тип плута, одновременно циничного и душевно

ранимого. Цинизм Курочки сродни цинизму Славы-Чумы, а разница – в уровне самопознания и самоидентификации: у омовца Чукчи, совершившего предательство по отношению к своим однополчанам, она только начинается, а Курочка прошел испытание жертвенной смертью. Ширибазаров назвал свое произведение «черной комедией», и черный юмор у него таков, что его герой может одновременно утверждать противоположные интенции: он может вещать истину, может показать, что знает силу сказанного слова, но может теми же устами разрушать правоту своих слов.

Герой, в котором персонифицировано трагикомическое начало, одновременно проявлен шут и плут, но в то же время переживает серьезную эволюцию. На первый взгляд, он бездействует, появляется в атмосфере относительности, открытости финалов. Путь к жанру трагикомедии представляется в схематичном виде так: в центре драматического произведения – герой, теряющий статус драматического; действие, которое не вершится героем, но происходит как бы помимо его воли; конфликт, который не разрешается и мыслится шире изображенного сценического действия. Судя по пьесам «Чукча» и «Курочка», комедия в значительной степени усложнилась из-за героя, который представляет современную модификацию классического шута. Им может стать герой, который в глазах окружающих выглядит либо как дурак, либо как безумный.

Игра Башкуева и Ширибазарова традиционной комедийной ситуацией приводит к тому, что за их амбивалентным героем оказывается правота, которая тем не менее не способна исправить его изъяны. В то же время состояние пассивности становится одновременно толчком к активности, и внешнее отсутствие действия преобразуется в действие философского значения: герои оказываются способными выйти к бытийному осмыслению своей жизни. Ирония, гротесковая выразительность, элементы буффонады, карнавальная стихия, элементы поэтики театра абсурда, обнажение несоответствий через «низкий стиль» речи – жаргон, ругань, обилие

просторечии – все это активно включаются в жанр современной трагикомедии

Плутовские качества героя пьесы «Курочка» подчеркнуты словесной игрой, которую ведет герой Ширибазарова на протяжении всей пьесы, он сыплет присказками, во многом метафорическими. Но и остальные тоже способны на такую же словесную игру, особенно когда хотят оскорбить героя, насмехаясь над его прозвищем: называют его дом курятником, урезонивают в том, что он раскудахтался и т.д.

В то же время Ширибазаров подчеркивает, что невозможность понять и описать абсурдную, неупорядоченную, непредсказуемую и не поддающуюся описанию реальность ведет к черному юмору и может быть передана только в этой специфической форме комического. Вот почему тотальный черный юмор, как смех над всем и вся, выходит на первое место в художественном процессе начала XXI века и свидетельствует о новой жизни и востребованности народной смеховой культуры.

Таким образом, формы и модификации бурятской комедии ведут свое начало от сатирической комедии, а трагикомическое мироощущение, с одной стороны, изменяет этот классический жанр, но с другой – обнаруживает общность с ним в проявлении элементов народной смеховой культуры. А значит, в бурятской драматургии конца XX – начала XXI века утверждается «гибридный» жанр трагикомедии и в то же время творчески развиваются традиции сатирической комедии.

1.2. Роль сказочной традиции в бурятской комедии (на примере комедии Ц. Шагжина «Будамшуу»)

О том, что бурятская комедия развивается в самых различных жанровых вариациях, свидетельствует творчество Ц. Шагжина. Как уже указывалось, в жанре одноактных пьес, ставших ранними опытами для оттачивания мастерства комедиографа, им было освоено искусство сюжетно-

композиционного построения. Вполне очевидно, что они были своего рода модификациями комедии положений. Тем не менее, в них были намечены прообразы некоторых комических типов, каковым является, например, тип бездельника и тунеядца, осуждаемого социалистическим обществом.

По-настоящему талант Шагжина раскрылся в комедии «Будамшуу» (1954). Ее достоинства подтверждают мысль о том, что «для восточных литератур особое значение приобретает связь с фольклором, имеющим в странах Востока глубокие корни и представляющим собой важную общественно обусловленную, исторически развивающуюся вплоть до наших дней форму творческой деятельности масс» [Чельшев, с. 181]. Связь сказки и комедии видится в том, что они относятся к низовым жанрам благодаря общему демократическому характеру.

Жанр пьесы был обозначен автором первоначально, как «музыкальная пьеса из 4 действий, 6 картин по мотивам бурят-монгольского устного народного творчества» (Бурят-монгол арадай аман зохёолнуудһаа абажа найруулагдаһан дүрбэн үйлэтэй, зургаан картинатай хүгжэм зугаата зүжэг»), но комедийный характер произведения был настолько очевиден, что в последующей традиции пьесу всегда называли комедией и в том числе сатирической комедией. В первоначальном же названии четко обозначаются элементы, определяющие своеобразие идейно-художественной структуры пьесы в целом: это влияние фольклора и музыкальный характер пьесы.

Художественная цельность пьесы во многом обусловлена тем, что произведение развивает бурятскую традицию юмора и сатиры, исследовательский же интерес вызывает ет реализация в драматическом литературном роде. Как известно, в творчестве Ц. Шагжина имеется и прозаическая обработка народных сказок и историй о Будамшуу. Роль сказочной традиции в создании бурятской комедии неоценима, так как именно она несла в себе как искусство сюжета, так и опыт комического, смехового освоения жизненной реальности. Как известно, бурятские сказки генетически восходят к индийской сказочной традиции. «В бурятской сказке

можно найти следы индийского, тибетского, китайского, монгольского фольклора, которые на бурятской почве приобретали иные черты и новое содержание» [Баяртуев с. 109]. Этот процесс отмечает известный исследователь бурятских сказок Е.В. Баранникова: «Репертуар бурятских народных сказок значительно обогатился многими мотивами, а в иных случаях целыми сюжетами из известных памятников старомонгольской письменности, восходящим во многом к памятникам индийской словесности. Это прежде всего «Шэдитэ хүүр» (Волшебный мертвец), «Панчатантра», «Үльгэрүүн далай» (Море притч), рассказы об Арджи Бурджи-хане» и др. Обретя новую жизнь в устном бытовании, они подвергались художественной переработке соответственно нормам и законам бурятского сказочного жанра [Баранникова, с. 9]. Художественный потенциал высокоразвитой сказочной традиции сказался при формировании драмы в опоре на искусство развертывать сюжетное действие, кроме того, она сыграла важную роль именно в формировании комедии как жанра, позволяя трансформироваться стихии комического из народной жизни в новых условиях, на новой почве.

Пьеса Шагжина «Будамшуу» была написана в 1954 г. и сразу же принесла автору огромный успех и с тех пор выдержала бесчисленное количество постановок, всегда пользовалась успехом у публики. Художественная цельность пьесы во многом обусловлена тем, что произведение развивает бурятскую традицию юмора и сатиры, а исследовательский интерес вызывает ее реализация в драматическом роде. Как известно, в творчестве Ц. Шагжина имеется и прозаическая обработка народных сказок и историй о Будамшуу. Роль сказочной традиции в создании бурятской комедии неопределима, так как именно она несла в себе как искусство сюжета, так и опыт комического, смехового освоения жизненной реальности.

Бурятские сказки генетически восходят к индийской сказочной традиции. «В бурятской сказке можно найти следы индийского, тибетского, китайского, монгольского фольклора, которые на бурятской почве

приобретали иные черты и новое содержание» [Баяртуев, с. 109]. Этот процесс отмечает и известный исследователь бурятских сказок Е.В. Баранникова: «Репертуар бурятских народных сказок значительно обогатился многими мотивами, а в иных случаях целыми сюжетами из известных памятников старомонгольской письменности, восходящим во многом к памятникам индийской словесности. Это прежде всего “Шэдитэ хүүр” (Волшебный мертвец), “Панчатантра”, “Үльгэрүүн далай” (Море притч), рассказы об Арджи Бурджи-хане» и др. Обретя новую жизнь в устном бытовании, они подвергались художественной переработке соответственно нормам и законам бурятского сказочного жанра. [Баранникова, с. 9]. Художественный потенциал высокоразвитой сказочной традиции сказался в формировании бурятской драмы, а именно в опоре на искусство развертывать сюжетное действие, в возможности трансформировать народную стихию комического в новых условиях, на новой почве.

Сюжетная канва пьесы Ц. Шагжина строится на разоблачении истинной сущности в глазах народа представителей правящего класса – ноёна Елбоя и супружеской пары богачей Поорни и Пиглай, которые ради своих корыстных устремлений и желания угодить начальству готовы силой отдать приглянувшуюся ему Гэрэл – дочь их батрака Найдана. Самоуправство богачей находит свой отпор в лице защитника слабых и неимущих Будамшуу, в образе которого проявляются архетипические черты плута. Конфликт оформлен как классовый, имеется внешнее размежевание героев по социальному положению, но по своей внутренней структуре конфликт пьесы гораздо сложнее, поскольку ведет к выявлению истинных ценностей в самой стихии народной жизни, представителями которой в равной степени являются все персонажи.

Драматургу удается собрать воедино в одном произведении несколько относительно самостоятельных сюжетных сцен. В 1-м действии это картина, представляющая собой идиллическое пространство степи как места

протекания народной жизни. Во 2-м действии сюжет разворачивается вокруг разоблачения истинных желаний богачей Порни и Пиглай, их происков и обмана по отношению к простому народу, а место действия – это их юрта. В 3-м действии происходит ряд разоблачений в доме ширээтэ ламы; в 4-м – суд Елбоя и поиск истины. Завершающая картина возвращает действие в пространственные координаты начала пьесы, т.е. в русло эпической стабильности народного мировоззрения.

В пьесе воссоздано «веселое время», не случайно в ней так много сцен осмеяний, подмены, случайных избиений и т.д., налицо задействованность именно физической ипостаси человека, физической его активности, так как здесь сам принцип «подражания действию» ведет к созданию комических эффектов и смеховой атмосферы. Любовная интрига в пьесе лишь намечена, но не является ведущей стержневой линией действия. Как отмечал еще Аристотель, «комедия есть подражанию действию смешному и неудачному, совершенного размера, в каждой из своих частей разыгрываемое, а не рассказываемое, через удовольствие и смех осуществляющее очищение подобных аффектов» [Лосев, с. 468].

В комедии Ц. Шагжина можно проследить процесс отгалкивания от фольклорной эстетики, который объясняется необходимостью преодоления статики характеров и динамизации показываемых событий, что и обусловило художественные поиски драматурга, а именно поиск собственно драматических приемов и решений. В глубине структуры пьесы обнаруживается своеобразная «единосущность» основных героев: Будамшуу и противопоставленных ему Порни, ширээтэ-ламы и ноёна. В традиционной интерпретации этой пьесы плутовское начало принято было усматривать только в образе Будамшуу, между тем все перечисленные герои в той или иной степени являются обманщиками и хитрецами. Комедия «Будамшуу» – это, своего рода, соревнование плутов, что может быть выявлено как на содержательном уровне, так и на уровне комических приемов.

Как известно, «архетип плута включает целый комплекс свойств...:

плут действует во имя материальных интересов – утоления голода и отчасти похоти; он пытается хитростью отнять добычу у других персонажей» [Мелетинский, с. 228]. В комедии Шагжина мотив действий ради еды реализуется в изображении богача Порни, который прячет ее от чрезмерной скупости, в образе самого Будамшуу, который, обманывая богача, досыта наедается сам и кормит других бедняков. Ради похоти действует ноён Елбой, приказывающий привести к нему юную девушку Гэрэл и т.д., из-за похоти покидает свой дом ширээтэ-лама и т.д. Так или иначе, хитрость свойственна всем персонажам пьесы, за исключением батрака Найдана и его дочери Гэрэл, сцены с которыми приобретают, скорее, драматическое или даже лирическое звучание. Плутское же начало в персонажах Шагжина представлено разнообразно и индивидуализировано, но в то же время это объединяющее всех комических героев начало.

Истоки этого явления заключаются, отчасти, в том, что пьеса написана драматургом-актером: Цырен Шагжин, как известно, был ярким драматическим актером, и, возможно, в процессе создания пьесы он мысленно перевоплощался и «проигрывал» роли героев в едином комическом ключе плутовской стихии. Другое объяснение кроется в самой фольклорной сказочной традиции бурят, куда восходят сами типы и образы этой комедии. Это, прежде всего, бурятские бытовые сказки. «При всем сюжетном многообразии бурятских бытовых сказок по степени распространенности и количеству зафиксированных вариантов условно делим их на тематические группы: 1) Сюжеты о мудрецах (56 вариантов): а) трех мудрых братьях (11 вариантов) б) мудром старике и мальчике (17 вариантов) в) мудрой девушке (21 вариант); 2. Сюжеты о проделках хитрецов (40 вариантов); 3) Сюжеты о ловком воре (15 вариантов); 4) Сказки-миниатюры, объединяющие сюжеты анекдотического, нравоучительного характеров; 5) сказки о глупцах (26 вариантов); 6) сюжеты о небылицах: “70 небылиц” (10 вариантов); 7) и другие (“Счастье и

несчастье”, “3 вопроса”, промежуточные и кумулятивные сказки)» [Цыбикова, с. 13].

Пьеса Шагжина объединяет сюжетные ситуации самых разных групп сказок. Большую роль в формировании бурятской комедии имело использование сюжетного потенциала сказок о мудрецах, о проделках хитрецов, о ловком воре. В «Будамшуу» активно используется потенциал сказок о хитрецах, «на национальной бурятской почве сюжет известен в трех тематических разновидностях: а) проделки плута, основанные на обмане б) действия, связанные с типом героя, которого вынуждают на обман, хитрость, ловкачество в) поступки сказочного ловкача, направленные на одурачивание антипода» [Цыбикова с. 29]. Трансформированы в комедии Шагжина и мотивы сказок о ловком воре, где испытание героя основано на выполнении задания хана или ноёна – украсть что-либо. Так, 3-е действие комедии «Будамшуу» – это разыгрывание ситуации ночной «кражи» с комической подменой объекта.

Бурятские сказки при существовании различных аналогий со сказками других народов мира имеют целые пласты и оригинальные жанровые разновидности: «Самобытные сказки бурят, построенные исключительно на игре слов, выявляющие острословие, меткость языка положительного персонажа, не имеют аналогов в сказочных вариантах других этносов» [Цыбикова, с. 59]. Широко известна бурятская сказка «Далан худал» [Семьдесят небылиц, с. 298], в сюжетной основе которой лежит сказочное задание на силу воображения: нужно рассказать хану такие небылицы, в которые он бы смог поверить. Помимо нагромождения действий и поступков, в которых нарушена естественная причинно-следственная связь, здесь реализуется общая сюжетная логика: находится герой, который сумел выполнить невозможное задание. Для этого он использует уловку: соглашаясь в малом, делает в ходе беседы ряд уступок, а затем обращает силу напора в обратную сторону, и ловкость его заключается в том, что среди множества небылиц он находит одну единственную, которая задевает не

ханское, а человеческое достоинство. Или выдумывает небылицу, в которой вся ситуация, ее эмоционально-ценностный смысл, установившаяся иерархия отношений переворачиваются с ног на голову. Этот сюжет соотносим с 4-м действием пьесы «Будамшуу», где Елбой испытывает ум Будамшуу.

В бурятском сказочном фонде можно выделить, на наш взгляд, такое понятие, как комический сюжет и выявить его специфические приемы, в частности, это сюжетная динамика, содержащая перипетию, перемену действия к противоположному, неожиданная развязка, как правило, рассчитана на смеховую реакцию. Переворачивание существующей общественной модели отношений как основа карнавализации действия присуща комедии «Будамшуу», в которой постоянно подвергается сомнению и осмеянию традиционно сложившаяся иерархия в обществе. Неожиданность смены ситуаций и обстоятельств рассчитаны на комическое эстетическое восприятие. Эта черта имеет истоки в традиции, так, в сказках о животных, в частности, в сказке «Лев и заяц», восходящей к «Панчатантре». Этот рассказ седьмой книги содержит обрамляющий стих, в котором уже намечен сюжетный парадокс: «Коль люди, ослепленные гордыней,/пренебрегают недругом бессильным,/ то тот, терпя вначале поражение,/ непобедимым станет, как болезнь./ Ведь для разумных нет ничего неодолимого./ И сказано ведь: разумен кто, тот и силен, - где / взяться силам у глупца?/ Гордыней опьяненный лев погиб в лесу от зайчика./ Каратака спросил: «Как это?» Даманака рассказал. Опьяненный гордостью лев по имени Мандамати пожирал всех зверей. Перепуганные животные умоляли пощадить их, но обещали каждый день доставлять ему по одному лесному жителю. Пришла очередь зайца. Умный заяц решил победить льва: он показал льву его изображение в колодце, сказав, что это другой лев; разъяренный лев прыгнул в колодец и лишился жизни» [Панчатантра, с. 57-68).

Здесь показаны две противоположные силы, которые неожиданным образом меняются местами: побеждает заяц, а не обладающий физической силой и олицетворяющий собой силу власти лев. В бурятских сказках

побеждает всегда ум, такова складывающаяся ценностная картина. Сопоставление сюжетного первоисточника из «Панчатантры» с реализацией его в монгольских и бурятских письменных комментариях было подробно проведено А.Б. Соктоевым, С.С. Бардахановой, Б.Д. Баяртуевым. Исследователи отмечают, что «все монголо-бурятские рассказы о льве и зайце почти вдвое или втрое короче своего панчатантровского оригинала, они весьма лаконичны (курсив наш), тогда как панчатантровский оригинал представляет собой развернутое повествование» [Соктоев, с. 91].

По мнению Б.Д. Баяртуева, сопоставляемые вариации сюжета - эти «рассказы в устном народном творчестве меняются, и притом значительно. Трансформация коснулась и структуры сюжета... Сказитель, естественно, убрал в своей сказке субхашиту и заключительную мораль, которые очень важны в книжных письменных вариантах, но совершенно излишни в устном повествовании» [Баяртуев с. 118-119]. Рассматривая этот сюжет в бурятской народной сказке, исследователи обращаются к записи Аполлона Шадаева в сборнике «Эрдэни шулуун» [Шадаев, с. 109-111] и выявляют художественные особенности бурятского варианта, новые мотивы. Отметим, в частности, просторечную стилистику при обращении зайца ко льву, в его словах нет подобострастия перед властью имущим: «Шишье амитан, бишье амитан байна гээшэбди. Юундэ энэ болосороо намайе зобооно, туляана гээшэбши?» (Ты и я - мы оба живые существа. Почему ты меня мучаешь, изводишь до такой степени?) [Шадаев, с. 109].

Сюжет про зайца и льва в бурятской сказке подвергает сомнению существующую иерархию отношений с помощью смеха, раскрывая парадоксальную ситуацию победы физически слабого над обладающим властью и силой. С.С. Бардаханова отмечает антиномию в сюжете и особенности его бытования на бурятской почве: «Находчивость, сообразительность зайца, противостоящего жестокому льву, и его победа над злым притеснителем слабых и бессильных были по душе простым людям. Поэтому названная сказка, сюжет которой мы находим в «Панчатантре»,

была им близка и дорога и широко распространилась среди бурят, вбирая некоторые черты местной поэтической традиции» [Бардаханова, с. 92].

Очевидно, что в сюжете бурятских сказок, в самой их поэтике прослеживается не просто установка на развлекательность, на раскрытие забавного случая, а именно юмористическая составляющая, на которую и будет опираться комедия как драматический жанр. Для комедии же Шагжина существенную роль сыграет ситуация разоблачения, показа истинного лица персонажа, прячущегося за личиной.

Сюжетный парадокс или же противоречие, оборачивающееся неожиданным финалом - переворачиванием изначальной ситуации обнаруживается и в известной, получившей широкое распространение в бурятской среде сюжета сказки о коте-наставнике, восходящего к рассказу из «Панчатантры» «О куропатке, зайце и коте». Также следует отметить то, что в бурятской среде сюжет претерпел значительные изменения, воплотился в неоднократных литературных переработках писателей XIX (Ринчена Номтоева) и XX века (Б. Абидуева, Д.-Р. Батожабая), то есть существовал как в письменных, так и, несомненно, в устных вариантах. Суть бурятского сюжета можно свести к следующему: кот, получив тем или иным способом буддийские четки, становится наставником мышей, обучая праведности, он при этом поедает по одному из своих учеников, пока они не догадываются об этом. В финале предстает разоблачение кота: мыши привязали к его шее колокольчик и кот был пойман как раз в тот момент, когда он набросился на очередную жертву. В сюжетной ситуации здесь есть противопоставление авторитетной позиции учителя (кота) и послушных, подчиненных ему учеников (мышей). Как известно, в восточных традициях авторитет учителя практически непререкаем. Здесь же само лицемерие кота как качество содержит две противоположные грани: положительную с точки зрения общественного восприятия оценку и скрывающуюся за ней подлинную негативную сущность. Ситуация же в целом так же содержит её зеркальное переворачивание: наставник (авторитет) оказался на самом деле

недостойным какого-либо уважения, а заслуживает только осуждение, из позиции доминирующего, осуждающего и судящего оказывается в позиции осуждаемого. Неожиданный финал, разоблачение в ситуации коммуникации воспринимается как открытие, что не может не вызывать юмористическую реакцию слушателя. Обнаружение истинного положения вещей, нарушения нормы как исток комического укладывается в имеющуюся общую теорию комического, смехового. Очевидным образом в сюжете бурятских сказок, в самой их поэтике прослеживается не просто установка на развлекательность, на раскрытие забавного случая, а именно юмористическая составляющая, на которую и будет опираться комедия как драматический жанр. Для комедии же Шагжина существенную роль сыграет ситуация разоблачения, показа истинного лица персонажа, прячущегося за личиной.

Искусство сюжета, построения и организации действия в бурятских сказках, таким образом, имеет истоком древнюю повествовательную традицию, приобщенность к которой формировала художественное мышление бурят на протяжении веков и не могло не определить с течением времени определенные черты и свойства, характеризующую его национальный склад. «Сюжеты из «Панчатантры», проникнув в устное народное творчество, продолжают свое бытование и развитие, вбирают в себя немало бытовых реалий, обогащают свой художественный мир. Бурятские варианты древнеиндийских сказок «О человеке, ласточке, змее и мышши», «Трех друзьях», «О льве и зайце», «О коте-наставнике», «О жаворонке и обезьяне», «О женщине и лисе» приобрели на бурятской почве местный художественный колорит» [Баяртуев, 1989, с. 108-122; 113).

В сказительских вариантах сохраняются и реализуются во всем богатстве и идейно-тематическом разнообразии содержания и комические моменты. Значение памятников индийской словесности в формировании смеховой культуры бурят до конца еще не изучено и не определено, тем не менее преемственность здесь очевидна, причем в формировании самых различных жанровых разновидностей, в том числе и комедии. Сама среда

устного бытования определила черты, обусловленные коммуникативной направленностью, в том числе и такие, как юмор, диалогичность и драматизация.

В сюжетах бурятских сказок диалогичность и драматизация четко прослеживаются также в сказках о животных. Автор монографического исследования «Бурятские сказки о животных» С.С. Бардаханова отмечает, что «требуют разрешения вопрос о национальном своеобразии бурятских сказок о животных, проблема разграничения международных, заимствованных и исконно бурятских сюжетов. Особенный интерес представляют последние, которые запечатлели жизнь, быт, воззрения народа, создавшего сказки и пронесшего их сквозь века. Своеобразные бурятские черты обрели и заимствованные сказки о животных, что закономерно, так как каждый народ перенимает те произведения, которые близки его духу, отвечают его воззрениям и моральным принципам, или видоизменяют их на своей национальной почве» [Бардаханова, с. 14]. Это наиболее ранняя форма сказочного повествования, сохраняющая черты архаического мышления, в которой специфически представлены наряду с другими чертами элементы комизма. Е.М. Мелетинский считает, что существовали так называемые «протоанекдотические циклы», то есть повествования о плутовских проделках: «...«плутовская» стихия подобных примитивных рассказов и намеченные здесь парадоксальные повествовательные ходы и ситуации были унаследованы сказками о животных, впоследствии породившими нравоучительные аллегорические басни, и более поздними бытовыми сказками». [76, Е.М.Мелетинский 1990, с.8] « Парадоксальные сюжетные ходы» в диалоговой форме в бурятских сказках о животных, по нашему мнению, уже являются элементами драматизации. В сказке «Тэнэг шоно» (Глупый волк) противопоставляется глупость волка и находчивость жеребенка, они раскрываются в следующей ситуации: жеребенок застрял в грязи и не может выбраться, волк же оказывается обладателем легкой добычи. Суть перипетии, как известно, перемена действия к

противоположному – в финале сказки ситуация переворачивается коренным образом. Сказки о животных, как известно, отличаются лаконичностью и наличием в них диалога. Первый раз жеребенок просит вытащить его из грязи, прежде чем есть. Затем жеребенок предлагает волку дать ему обсохнуть от грязи, чтобы волку было удобнее и приятнее его съесть. На третий же раз жеребенок предлагает волку забрать себе золотую подкову с его ноги, чтобы разбогатеть. Или же как вариант: прочитать надпись на его подкове. Здесь важны сама логика беседы, ход рассуждений: жеребенок каждый раз делает выгодное, казалось бы, именно волку предложение, но оно оборачивается выгодой для самого предлагающего, потому что словесно им выражены уступка и полное примирение с ситуацией безропотной «жертвы». Каждый же логический ход ведет к улучшению ситуации для жеребенка и одновременно ее ухудшению для волка. Финал же сказки – разрешение ситуации в целом – полное ее изменение в противоположную сторону, волк подходит к жеребенку сзади, и тот копытом бьет его по лбу и убегает, спасается. Парадоксальность налицо: предназначенная «жертва» спасается, а хищник сам оказывается в роли жертвы. Переворачивание первоначально заданного неравномерного соотношения сил меняется кардинальным образом благодаря смене координат, переводу ее логики на эмоционально-психологический уровень. Здесь в принципе возможен морально-этический вывод, ситуация могла бы получить и жанровое оформление в форме басни, но в том-то и состоит коммуникативная направленность сказки, что установка на занимательность, развлечение является ведущей. Финал сказки в силу изначальной неясности возможного выхода и найденного в конце выхода может вызывать активную эмоциональную реакцию, какой является смеховая.

Другой способ обнаружения противоположностей раскрывается в сказке «Үрэмшөө ба тахья» (Летучая мышь и курица) [Тороев, с. 27-28]. Сказка диалогична, показывает попытку подружиться курицы и летучей мыши, но при этом курица не видит ночью, а летучая мышь не переносит

дневного света. Неразрешимая ситуация получает комическое освоение и раскрывается в диалоге. В сказке «Һанаамгай һарһан эрбээхэй» (Находчивая летучая мышь) [Шадаев, с. 107] есть изначальное противопоставление двух царств: царства птиц и зверей, летучая же мышь, обладая крыльями, может отнести себя к птицам и, обладая зубами, может отнести себя к зверям, вследствие чего отказывается платить налоги как царю птиц, так и царю зверей. Это прежде всего логический казус, который плодотворен для драматического сюжета. В самой же сказке появляются социальные мотивы, отражая реальные нужды людей, страдавших от всяческих поборов, сама же возможность их избежать, пусть даже гипотетическая, сказочная не могла не приносить положительного отклика, что и выразилось в возникновении сочувственного отношения к летучей мыши в данной сказке. «В образе этого «смышленного» животного народ видел выразителя своих интересов», – отмечает исследователь. [Бардаханова, 1974, с. 77]. Комический потенциал данного сюжета очевиден.

В сказке «Сэсэн гуйбаанга» (Умная птица козодой) [Шадаев, с. 33] так же представлен социальный мотив: жена царя птицы орла – сова, возгордившись, хочет свить гнездо на своих подданных, царь собрал всех птиц кроме козодой, соединил их голова к голове. Когда же прилетел с опозданием козодой, царь хотел сразу же его казнить. Итак, перед нами затруднительная ситуация, выбраться из которой проблематично. Козодой же птица объясняет свое опоздание тем, что считала по пути, каких деревьев больше – лежащих или стоящих, кого на земле больше – мужчин или женщин. Итак, налицо не просто логическая уловка, но и своеобразная загадка, от решения которой зависит исход ситуации в целом. Постановка задачи – существенный сюжетный момент бурятских сказок. В сказке же «Умная птица Козодой» царь не может не заинтересоваться вопросом, поставленным в таком ключе. Птица козодой на поставленный ею же вопрос дает ответ, многозначный и метафоричный по своей сути: «Если наклонившиеся деревья считать лежащими, то лежащих больше, если

наклонившиеся деревья считать растущими, то растущих больше. Если мужчин, подчиняющихся своей жене, считать женщинами, то женщин больше, если их считать мужчинами, то мужчин больше» [Шадаев, с. 33]/ В этом ответе птицы козодой прослеживается такая черта художественного мышления бурят, как метафорическая иносказательность, намек и подтекст. Не случаен исход ситуации: царь, осознав, к кому относятся эти слова, прогоняет свою жену и отпускает всех птиц. Птица козодой своим ответом не только спасает себя, но и освобождает всех птиц. В бурятских сказках о животных, таким образом, выделяются ситуации, когда имеется остроумный выход из затруднительной ситуации, когда она решается именно с помощью и за счет слова. В сказке «Умная птица козодой» в финале в ситуации выбора несомненно имеется зародыш драматического действия, а именно, комедии положений. Плутовское начало и плутовство прослеживаются в бурятских сказках о животных и находят свою дальнейшую реализации в бытовых сказках, которые развивались впоследствии.

В бурятской бытовой сказке осваивается сфера повседневной жизни. «Бурятские сказки с бытовым содержанием отличаются глубиной идейной и философской мысли, заключенной в них сатирической и классовой направленностью сюжетов, лаконичностью и емкостью содержания» [Цыбикова, с. 13]. Наличие в этом типе сказок стихии юмора и сатиры определило развитие комического сюжета. «Следующая характерная особенность заключается в сатирической направленности этих сюжетов, что удачно сочетается с юмором, добродушным смехом над отдельными человеческими недостатками» [Цыбикова, с. 42]. В этом типе сказок можно увидеть истоки бурятской «комедии характеров».

При исследовании фольклорной традиции в процессе формирования бурятской комедии важно, конечно же, в первую очередь, определение авторского вклада в переосмысление фольклорных приемов, в связи с чем обоснован и целесообразен анализ сюжетно-композиционной структуры пьесы и образной системы в контексте и на фоне традиции. В образной

системе обращает на себя оценочность характеристик уже в раскрытии действующих лиц: так, все характеристики Будамшуу имеют положительную коннотацию: «...хори гаран наһатай, хурдан ухаатай, хурса хэлэтэй, шуран бэрхэ хүбүүн» (лет двадцати, остроумный, красноречивый, ловкий парень). Характеристика же Порни изначально негативно-комическая: «Һорнии – хоршогор туранхай, заахан бээтэй, өөдэгүй һонхигор, хэм хэмжээгүй хобдог хомхой баян») (Порни – тщедушный, маленький, невзрачный, безгранично скупой и жадный богач). Здесь самым очевидным образом задаются постоянные характеристики героев, что свойственно фольклорному мышлению. Пиглай – «Һорниин харуу хяһуур, убайгүй зантай, шалхагар тарган һамган» (Пиглай – жадная, наглая, щекастая, толстая женщина) [Шагжин, с. 152].

Парность характеристик изначально уже задает ритмико-интонационную стилистику просторечия, создавая атмосферу разговорной речи. У комических героев сразу заданы черты, которые будут подвергаться осмеянию: Шэрээтэ – «шал тэнэг, шалбагар улаан лама» (очень глупый, краснолицый, с выпяченными губами лама), Елбой – «ёрзогор бүдүүрхүү, һайрхуу бардам ноён» (высокий полноватый, хвастливый важный начальник), Билдуу – «Елбой ноёной башатай билдагууша бэшээшэ» (хитрый и льстивый писарь начальника Елбоя) [Шагжин, с. 152].

Разнообразие комических приемов характеристики персонажей пьесы помогает воссоздать стихию народного смеха, объединяющего и возвращающего норму человеческого поведения, социальных отношений через их критику и высмеивание. В 1-м действии пьесы становится очевидным саморазоблачение комического персонажа через утрирование и даже гиперболизацию обозначенных пороков, так из монолога Порни становится очевидной его жадность и желание стать начальником героев, когда он молится: «Огторгойн олон бурхад, орон нютагай эзэд, үгэлгын эзээн намайгаа үршөөжэ, баян дээрэм баян болгыш! Үшөө тиигээд ноён болгыш!» [Шагжин, с. 152] (Многочисленные боги на небесах, хозяева местности боги

богатства, благословите меня, сделайте меня ещё богаче! И еще сделайте меня ноёном!).

Желание и мечта стать ноёном показаны юмористически, комизм возникает на обыгрывании негативного качества, которое обнажается самим героем. Внешняя характеристика, отсутствие внутреннего содержания показаны не только через притязания героя, но и наглядно через контраст, так, при встрече Порни и Елбоя, ноён Елбой утверждает как необходимые атрибуты начальника именно внешние черты: «Ноён болохын тула, нам шэнги үндэр томо бээтэй, огсом шанга абятай, түхэрэн ехэ нюдэтэй байха хэрэгтэй» [Шагжин, с. 155] (Чтобы стать начальником, надо, подобно мне, быть высоким, крупным, иметь громкий голос, круглые большие глаза).

Так начинается своеобразное «испытание» Порни, который утверждает, что для роста ему нужны каблуки, у него есть громкий голос и он, несмотря на узкие глаза, имеет очень острое зрение. Для последнего доказательства Порни применяет хитрость, придумывая самые разные детали и вещи, которые он якобы видит вдали. По сути для зрителя герой терпит полное фиаско, но комический эффект создается за счет того, что несостоятельность его притязаний очевидна всем окружающим, кроме него самого.

Здесь своеобразное расширение притязаний плута за рамки материальных желаний к повышению своей социальной роли воспринимается как попытка нарушения ценностных ориентиров традиционного сознания. Плут, как известно, всегда оправдывается в глазах народа, и для усугубления его вины вводится мотив невыплаченной платы за труд чабану Найдану. Так драматургом выстраивается необходимый для социального конфликта классовый антагонизм бедных и богатых. Явление Будамшуу в конце 1-го действия создает условия для реализации этой интриги.

2-е действие открывается комической сценой, в которой предстают Порни и Пиглай, прием все тот же – саморазоблачение героев. В мировой

драматургии скупость как порок не раз становилась предметом высмеивания, в этой же комедии скупость получает самое разнообразное воплощение, спектр комедийных приемов расширяется при сохранении общего принципа самораскрытия до утрирования и окарикатуривания отрицательных черт. Характеристика богачей Порни и Пиглай в свете идеологического задания как отрицательных персонажей здесь расширена за счет привлечения музыкального фона, персонажи этого ряда также выполняют функцию выражения полноты народной жизни. В этом действии очень много песен, лирическое самовыражение персонажей обуславливает примирительно-прощающее, юмористическое, по преимуществу, к ним отношение. Не случайно эти герои исполняют песню на мотив ёхора – объединяющего и уравнивающего коллективного танца. Вызывает смех не само желание счастливой и богатой жизни, а чрезмерность их запросов, нарушение некой нормы устойчивого миропорядка, гармонии природной и социальной жизни. «Пиглай. Юун миин манай нютаг гэнэш? Бүхы дэлхэй манай хонидоор бүрхөөгдэхэ!» [Шагжин, с. 165] (Почему только наш край? Наши овцы всю планету покроют и затмят!»).

Следует отметить также роль физических действий в раскрытии характера этих персонажей, они очень активны и динамичны, причем характер движения тоже все время меняется: то убыстряется, то замедляется. Так в начале действия после молитвы просьбы о богатстве они поют и танцуют. Эта сцена общего примирения с помощью смеха сменяется сценой, где должна раскрываться их суть и социальное положение класса угнетателей. Так, следует сцена избиения Гэрэл, отказывающейся идти к ноёну Елбою, препятствуя тем самым осуществлению честолюбивых намерений Порни стать заместителем ноёна. Возникающий затем замысел украсть ее ночью и насильно отдать ноёну также вполне соотносится со сказочным сюжетом о плутах, но в контексте задаваемого идеологического конфликта приобретает другое звучание. Комедийное же начало четко связано со стихией плутовского начала.

Своеобразной проверкой персонажа становится гостевая ситуация, когда Порни при лае собак, предвещающих приход гостя, припрятывает за пазухой горячий кусок мяса – баранью лопатку. Нарушение норм человеческих отношений тут же наказывается: уловка Будамшуу состоит в том, что он соглашается с версией своих противников, внешне поддается на обман, а потом, утрируя и доводя Порни до абсурда, разоблачает его. Так, согласившись с тем, что Порни ведет себя странно из-за болезни, он выхватывает спрятанный кусок мяса и выкидывает его собакам, говоря, что это причина «болезни» богача. В этом своеобразном соревновании плутов Будамшуу побеждает силой своего ума, основанной на проницательности и неожиданной для противников быстроте реакций.

Победа Будамшуу всегда победа словесная, победа логики: так, согласившись с высказыванием Порни о том, что он совершил грех, выдав себя за Богдо-ламу, чтобы зайти в юрту Порни, Будамшуу тут же «искупает» свой грех, отдавая куски мяса из корыта голодным беднякам. В сюжете сохраняется логика тройного повтора плутовства, свойственная сказке, на третий раз Будамшуу обманывает уже для того, чтобы утолить свой голод.

Плутовство Будамшуу основано на манипуляции своими противниками, и так как оно восстанавливает норму, воспринимается не как обман, а как вполне простительный, веселый случай. «Веселое время» продолжается еще и потому, что антагонисты Будамшуу учатся его приемам и сами пытаются в ответ манипулировать им же, заставив его принимать участие в краже девушки Гэрэл.

В изображении супружеской пары все время юмористически подчеркивается и обыгрывается их жадность и скупость. При этом поначалу именно юмористическое, а не сатирическое отношение преобладает, все дело в глубоком внутреннем родстве всех комических персонажей. «Юмор – это терпимое, нередко сочувственное отношение к осмеиваемому предмету, юмор как бы прощает смешному его нелепость» [Федь, с. 101].

У Порни и Пиглай при внешнем их различии и комических перепалках существует глубокое внутреннее взаимопонимание и убежденность в неотъемлемой сопричастности друг другу, это удивительно дружная супружеская пара:

«Норнии. (*дэгэлээ хаража*) Ямар найхан дэгэл гээшэб. Үмдэхэньше хайратай, гансал хараад лэ, үнэрдөөд лэ нуултай. (*Эльбэнэ, далбана*) Наринаар үмдөөрэй, арза, хорзо бү дунаажа орхёорой. Энээнхээ хойшо ямарше ушарай болоо хаа, үмдэхэгүйш.

Пиглай. Тиимэ, үхэтэрөөше үмдэхээ болихоб. (*дэгэлээ үмдэнэ*). Ихэдээ ямарханше хүбүүдэй дурламаар болобо аабзаб?» [Шагжин, с. 179].

Порни (*разглядывая дэгэл*) Какой красивый дэгэл! Даже носить жалко, только смотреть и нюхать. (*поглаживает*) Носи аккуратно, не капай на него ни вино, ни водку. После этого случая, что бы ни произошло, больше носить не будешь.

Пиглай. Да-да, до самой смерти больше не надену. (*Надевает дэгэл*) Вот в таком виде в меня любой парень влюбится).

На уровне глубинной структуры с этими персонажами связан мотив подмены внешнего и внутреннего, налицо внутреннее несоответствие героев их внешним притязаниям, что подчеркивается в мотиве их предельного внимания к внешнему виду, которое раскрывается комически благодаря утрированию и гиперболизации бережливости и хозяйственности героев до скупости и алчности. При этом эти персонажи иногда не избегают простодушия, эти черты оттеняют плутовство и хитрость неистощимого на выдумки Будамшуу.

Большое значение при характеристике комических персонажей в драматургии Шагжина приобретает подчеркивание динамики на телесном уровне, что свойственно буффонаде. Как известно, «архетип плута почти неотделим от архетипа шута. Как известно, шут часто является плутом под видом простака. Первобытный трикстер, когда он неудачно подражает культурному герою, попадает впросак или становится жертвой хитрости

других персонажей, выступает перед ними в качестве простака. Плут, простак и шут тесно связаны архетипически» [Мелетинский, с. 228]. Шутовство разнообразит сам характер смеха в комедии, который меняется от простых и даже грубых в их физической непосредственности комических действий героев до сатирически-острого, критического смеха.

Драматург, который сам был актером, тщательно прописывает в ремарках характер жестов и действий, которые также часто утрируются и преувеличиваются. Так, Пиглай, обиженная насмешками Будамшуу, бросается на него с кулаками, но, не в силах объяснить причину своего гнева, бьет своего мужа Порни, а тот, кувыркаясь, падает: «Пиглай. (*гансата ондоо болон*). Тиимэ даа, тиимэ. Би энээниие шаахаа ханааб, энээниие. (*Горниие шаажархихадань, Горнии урбалдан унашана*)» [Шагжин, с. 182] (Пиглай (*внезапно переменившись*) Да-да. Я его хотела побить, его. (*Бьет Порни, тот, кувыркнувшись, падает*)).

В пьесе все время реализуется мотив бумеранга, когда действие, направленное против других героев, немедленно возвращается обратно к тому, от кого исходит действие, в той же форме, то есть это мгновенно реализуемое наказание, и персонажи все время испытывают результат своих недобрых замыслов на себе же, становясь жертвами своих же происков. Так же в сцене умыкания благодаря ловкости Будамшуу происходит подмена объекта, Порни, не узнавая в темноте, «крадет» свою жену Пиглай, засовывая ее в мешок, а рот Пиглай заткнут той самой тряпкой, которую она предназначила для Гэрэл. Вся эта сцена, демонстрирующая подлость и низость Порни, решающегося даже на «убийство» старика Найдана, построена на преувеличении его чувства страха. Драматург делает все, чтобы снизить эмоциональный накал и тяжесть совершаемых поступков, переводя акцент на игровое начало.

«Комедийные жанры в определенном смысле всегда тенденциозны. Роль жизненного материала в них иная, чем в драме. Подлинно комедийные ситуации не могут быть просто достоверны, в них активно присутствует или

авторская насмешка, или особая авторская наблюдательность, или стремление объяснить нарушенную последовательность событий. Легкая комедия способна сквозь броню повседневных забот зрителя вернуть ему свежесть восприятия мира, расширить его эмоциональный диапазон» [Имихелова, 2007, с. 119]. Шагжин в комедии «Будамшуу» не только воссоздает смеховую культуру народа, но и понимает, что любой драматический жанр должен быть созвучен эпохе и времени создания. Авторскую позицию во многом определяли требования социалистического реализма, требовавшие усиление классового конфликта, поэтому комическим объектом в «Будамшуу» становятся не только богачи, но также и служители религиозного культа в лице ширээтэ-ламы, и ноёнство. Если 1-е действие содержит завязку конфликта, то в каждом из последующих действий в центре эпизода не только сам Будамшуу как народный заступник, отстаивающий интересы бедняков, но и один из представителей господствующих классов. В 3-м действии в конфликт комедии вовлекается ширээтэ-лама, вмешательство которого в действие необходимо для «усмирения» строптивой девушки, не желающей становиться послушной жертвой ноёна Елбоя. Действие, таким образом, происходит в доме ламы.

Расстановка действующих сил предстает и в 3-м действии «Будамшуу». Здесь сплавлены разные сюжетные элементы сказки, например, это узнаваемая еще по рассказу Х. Намсараева «Тахуунай» история о плуте – ученике ламы. В комедии Шагжина Будамшуу просит ламу взять его к себе в ученики, далее следует типичный для плутовских историй диалог об еде, из которого становится ясной прежде всего материальная заинтересованность обоих участников: «Лама. Зай, теэд минии шаби болоод байхадаа, бууза хушуур эдижэ байхаб гэжэ ханаха юумэ үгы гэжэ мэдэхэ ёһотойш. Шинии бүтээһэн бууза хушуурнуудые би өөрөө эдихэб» [Шагжин, с. 194] (Лама. Ладно, когда ты станешь моим учеником, не думай, что ты будешь кушать буузы, хушууры. Приготовленные тобой буузы и хушууры буду есть я).

Далее диалог выстраивается по пути градации, возрастании достоинств ламы и унижении его будущего ученика: лама запльчиво объявляет себя богом и таким образом оказывается пойманным на слове. Ряд комических испытаний «божественной» природы ламы, неожиданно и спонтанно проводимых Будамшуу, ведут в поле снижения образа, поэтому они осуществляются на телесном уровне. Так, Будамшуу удается ущипнуть ламу за ухо, причинив ему боль. Не следует забывать, что и сам лама – носитель стихии плутовского, поэтому он вступает во взаимодействие и на этом уровне, его «благословение» Будамшуу книгой сродни удару. Далее следует ситуация урока, где ученик Будамшуу каждое поучение ламы зеркально тут же применяет по отношению к учителю ламе.

Будамшуу не оставляет физическое воздействие без ответа, буффонада продолжается и в ответном «благословении» книгой, мотивированном словами и просьбой самого же ламы. Более того при заучивании букв возникает типичный для комедии прием «одно вместо другого»: лама пытается объяснить букву «шаа», кричит ему: «Шаа! Шаа! Шаа!» (по-бурятски это означает «бей»). Так возрастает динамика действия: Будамшуу бьет ламу, далее следует веселая беготня-преследование. Плутовская природа образа ламы в пьесе Ц.Шагжина несомненна, другим мотивом его поведения является похоть – движимый ею, по наущению Будамшуу, он покидает на время свой дом.

Выдвижение на сцену героев-жертв – батрака Найдана и его дочери Гэрэл намечает драматическую и лирическую линию комедии, эти герои вопрошают судьбу, жалуются на ее превратности и т.д. Эти сцены создают необходимую передышку в развитии смехового действия. Далее оно развивается на основе мотивов игры-подмены настоящего ламы озорником Будамшуу – перед нами классическая ситуация розыгрыша.

Поэтика розыгрыша основана на том, что плуту Будамшуу удается воспользоваться безграничным доверием верующих Порни и Пиглай к словам «ламы». В пьесе «Будамшуу» не раз осваивается сюжетная ситуация,

когда разрушается иерархия в обществе, сама природа смеха в этой комедии раскрывается именно как демократизирующая сила. Переворачивание общественной пирамиды – в основе шутовства. Ситуация шутовства представлена весьма разнообразно. Будамшуу занимает место ламы, и далее следуют пародийные, снижающие его образ действия и слова, следует мастерская имитация образа мыслей, манеры говорить, слов молитвы, жестов, ритуальных действий шиирэтэ-ламы. Смех здесь возникает в основном на основе пародии.

Розыгрыш со стороны Будамшуу преследует конкретные цели не только разоблачения прежних грехов богачей, но и восстановления справедливости, оплаты многолетнего труда батрака Найдана. И хотя это ему удается, сам Будамшуу оказывается в роли арестованного. Смена ролей в комедии бесконечна, после череды масок (богдо-ламы перед Порни и Пиглай, простого парня-пастуха, ученика ламы, самого ламы) Будамшуу – народный заступник сам оказывается в роли жертвы на месте старика Найдана.

Ситуация 4-го действия – сцена суда также выстраивается с сохранением сюжетной основы сказки: выстроена иерархия отношений, власть в руках Елбоя, ему льстит его помощник Билдуу. Статичность фольклорных образов нарушается также за счет утрирования имеющейся основной черты характера персонажа. У Елбоя это хвастовство и зазнайство: «Намһаа ноён, намһаа баян, намһаа ухаатай, намһаа сэсэн, намһаа томоотой, намһаа һайхан, намһаа сэбэр хүн энэ дэлхэй дээрэ баһал байхагүй гээшэ» [Шагжин, с. 214] (Нет на этой земле начальника выше меня, богаче меня, умнее меня, мудрее меня, солиднее меня, красивее меня, симпатичнее меня). Ряд повторов, в том числе и синонимических слов создают комический эффект. Он усиливается за счет льстивой песни помощника Билдуу. Когда же являются Порни, Пиглай и ширээтэ-лама, обиженные Будамшуу, создается ситуация базара, сюжетная динамика возникает за счет говорения всех персонажей одновременно. Разбор жалобы об обмане Будамшуу выявляет,

что все преступные действия производились самими героями, которые сами избивали друг друга и т. д. Смена ролей как прием повторяется и здесь, ноён как бы примеряет на себя ситуацию Будамшуу и т.д.

Песня торжества героев-богачей также характеризует ситуацию избытка жизненных сил и эмоций, переполненности всеобщей жизни, которая затем сменяется картиной унижения батраков. Движение действия от одного полюса к другому осуществляется все время, так, Порни и Пиглай становятся то свидетелями, то обвинителями Будамшуу, то подтверждая его слова перед Елбоем и народом, то опровергая их.

В сцену суда включается народ – как зрители и как участники происходящего действия. Постепенно от роли свидетеля народ становится стороной, которая должна рассудить наметившийся конфликт между Будамшуу и Елбоем. Столкновение на словесном уровне становится в заключение центральным событием: задается ситуация невозможного задания. Эта ситуация также была широко известна в бурятском фольклоре, в котором существовала сказка о небылицах: герой, чтобы выполнить задание хана, должен был придумать такую небылицу, которую признал бы сам дающий задание. Изобретательность ума становится основополагающей для спасения своей жизни. Елбой дает задание поднять его с места – задание заведомо невыполнимое. Будамшуу говорит, что мог бы его посадить, ноён, попавшись на уловку героя вынужден, выполнить свои обещания. Так в сказках о мудрецах «принцип испытания путем вопросов и заданий составляет характерную особенность... сюжетного построения» [Цыбикова, с. 22]. Этот принцип широко реализуется в комедии Ц. Шагжина.

Атмосфера смеха и веселья в комедии «Будамшуу» возникает в системе ценностной ориентации коллективного бытия, на основе развития национальных художественных традиций, где «сатира рассматривается как часть художественного мышления народа, обладающая жанрообразующим, стилевым началом» [Старикова, с. 7].

Художественные поиски драматурга в этом направлении шли достаточно интенсивно, чему свидетельством являются эксперименты с разными формами. Так, небольшая интермедия «Эй даа, Базар, Базар!» (1959) обозначена была автором как комедия из одного действия, двух картин. Сюжет из студенческой жизни, интрига строится вокруг испытания главного героя Базара Бадмаева на прочность, ему нужно сдать последний экзамен и после получения диплома он может идти в служить в рядах армии. У него есть любимая девушка Дарима, у них общие мечты и планы. Обрисовка и создание комедийного персонажа неизменно требует обоснования логики его характера, типизации психических характеристик. В образе Базара угадывается типаж героя-простачка, который легко поддается дурному влиянию.

Идеологическое сверхзадание советского драматурга – задача обличения пороков, мешающих строительству социализма, ведет к созданию отрицательного образа поэта-бездельника, гуляки и пропойцы Гомбожапа. Вместе с тем этот персонаж не лишен остроумия, красноречия, он способен к поэтической импровизации, что даже вызывает восхищенный смех окружающих. Базар легко подпадает под его уговоры потратить присланные из деревни деньги на выпивку. Драматург создает сатирический образ Гомбожапа, что прослеживается в его монологе: «Ши ойлгыш, бүхы бэлиг талан ехэтэй хүнүүд гээшэш архи уудаг юм. Үгы юрэдөө, юун гэжэ шамда хэлэжэ байна гээшэбиб? Юун ши ойлгохошни нэм? Энээниие ойлгохын түлөө поэт зүрхэтэй байха хэрэгтэй» (Ты пойми, что все талантливые люди пьют. Да что я тебе объясняю? Разве ты поймешь? Чтобы понять это, надо иметь сердце поэта» [Шагжин, 1987, с. 192].

Во второй картине, где раскрываются печальные последствия действий главного героя на следующий день, показан розыгрыш: его уверяют в том, что он в опьянении и беспамятстве признался в любви уборщице общежития Дулгарме и собирается на ней жениться. Показано психологическое состояние, раскаяние героя, за которым следует назидание, откровенно

морализаторский вывод, из-за чего теряется собственно комедийная составляющая, серьезность выводов уводит от стихии смеха и юмора эту интермедию, названную автором комедией. Прямолинейно и заданно показано фиаско Гомбожапа, ограбленного и поверженного, разоблачены и обличены последствия неправильного поведения. Наличие некоего социального заказа, ощущаемое в этой пьесе, снижает ее художественные достоинства, последовательно не выдерживается логика комического характера, прослеживается противоречие между подробной психологической мотивировкой и установкой на смех, требующей известного обобщения ситуации.

Интерес представляет комедию Ц. Шагжина «Черт в сундуке» (1963), где изображена живая современность, будни колхозной жизни. В ней автор осваивает жанр семейно-бытовой комедии, хотя конфликт выстраивается вокруг двух влюбленных Дамдина и Цэрэгмы, счастью которых препятствует мать девушки Бума, которой не нравится «женская» профессия избранника дочери – дояра. Действие разворачивается на фоне степных просторов, идиллического пейзажа родного дола, созданию которого способствуют в том числе и песни. Действующих лиц в пьесе немного, но следует отметить то, что не все они являются комическими персонажами, образы, задуманные автором как положительные, не всегда поддаются смеховой рецепции. В сфере внутрисемейных отношений конфликтность определяется такими чертами характера, как упрямство и невежественность Бумы, порой они даже в чем-то гиперболизированы, она, вернее, ее позиция становится «камнем преткновения», мешающим счастью молодых.

В основе образа ламы Тартада заложен известный тип лицемера. В «Истории бурятской литературы» отмечаются следующие моменты этой комедии: «Нехитрая сюжетная канва так была разукрашена яркими красочными подробностями современного быта, смешными приключениями недалекого “святого”, психологически убедительными и по-настоящему

комедийными ситуациями, что комедия привлекла к себе внимание театров страны» [История бурятской литературы, 1997, с. 60].

Эту комедию скорее можно отнести к комедии положений, так как в ней имеются элементы буффонады, путаницы в сценах переодеваний. Так, второе действие происходит в доме Бумы и ее дочери Цэрэгмы, часто применяется комический прием «одно вместо другого», так, Дамдин обращается к спящей Буме, думая, что перед ним его возлюбленная, затем и сама Бума принимает его за черта. Черда веселой путаницы, сумятицы создают сюжетную динамику, так, Дамдина сопровождает ситуация незнания, он обращается со словами любви и к прячущемуся в доме Бумы ламе Тартаду. Если рассмотреть психологическую канву образа этого героя, то в его основе можно обнаружить специфически комедийный тип влюбленного юноши, ослепленного чувством. Обличение ламы Тартада как обманщика, действующего с целью легкой наживы, воспользовавшись доверием богомольной старушки, вполне отвечает и соотносится с идеологическими веяниями эпохи, антирелигиозными настроениями.

Примечательно, что все сцены с ним связаны с постоянно возникающей угрозой его разоблачения, оказавшись, казалось бы, в безвыходной ситуации, он все время умудряется выпутаться из нее. Лама здесь также имеет черты плута, так, он разыгрывает Буму, убеждая, что в ее сундуке с деньгами и золотыми украшениями, находится черт. Эта ситуация сюжетно подготовлена, до этого Буме не раз уже виделся черт в облике других, поэтому она верит; такая кумуляция в сюжете, накопление ряда действий и его разрешение в дальнейшем употребляется драматургом не единожды. Таков эпизод с очередным розыгрышем, возникающим из-за того, что герои постоянно предвосхищают действие, подслушав случайно, узнав вовремя важные вещи. Так, Дамдин, зная, что Бума поит его чаем с порошком от ламы, прикидывается умирающим. Розыгрыш ведет Буму к активному раскаянию и тому, что она разрешает влюбленным жениться. Накопление же ряда однопорядковых действий ламы Тартада приводит к

веселой катастрофе: он сам оказывается в собственной ловушке – сундуке, который до этого он же и велел сжечь. Действие пьесы заканчивается его разоблачением.

Название пьесы приобретает метафорический смысл: лама Тартад, позиционирующий себя святым человеком, оказывается в совершенно противоположной роли, он же и есть черт в сундуке. Такое переключение с полюса на полюса, своеобразное переворачивание ситуации создает атмосферу веселья. Комедия основана на случайностях, которые получают затем логическое объяснение, совпадениях и расхождениях. Счастливый финал закономерен, психологическая мотивировка поведения героев, их поступков только намечается драматургом. Автор как бы пробует и ищет разные варианты типизации жизненных ситуаций, их обобщения, осознавая не только условность специфически комического изображения жизни, но и его актуальность для нового времени.

Заслуга Шагжина-комедиографа, предложившего полновесный вариант жанра комедии в бурятской драматургии, состоит в том, что этот опыт до сих пор актуален именно благодаря своей национальной основе. В комедии Ц. Шагжина «Будамшуу», по сути, происходит освоение нескольких архетипических в своей основе комических образов: это образ плута, прощаемого и оправдываемого в глазах народного мнения, это образ скупого, весьма благодатного типа для комедии, это образ священнослужителя как лицемера – известного в истории комедии типажа.

Да «Будамшуу» – это в большей степени комедия положений, что определяется связью со сказочной традицией бурят, с развитым искусством сюжета. В ней подчеркиваются буфонное начало как основа комического, однако грубое физическое действие может стать фоном для столкновения и поединка ума, а находчивость, быстрота реакций героя, его мысли становятся условием для блестящей комедии, которая актуальна и сегодня, в новых, быстро меняющихся условиях и возрастающих требованиях к человеческой личности.

ГЛАВА II

РОЛЬ ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В БУРЯТСКОЙ КОМЕДИИ 1950–1980-х годов

2.1. Традиции сатирической комедии в пьесах Д. Батожабая и А. Ангархаева

Драматургия Д. Батожабая, как и его проза, отражает всю сложность развития литературного процесса послевоенного времени. Период бесконфликтности, характерный для 1950-х годов, бурятским драматургам, начинавшим свой путь с освоения жанра комедии, не пришлось преодолевать большого влияния этого явления: освоение стихии комического давало возможность ощущать внутреннюю противоречивость самих жизненных обстоятельств. Д. Батожабай как драматург с самого начала – с одноактных пьес, по преимуществу комедийных по сюжету и образам, опирается на уже развитую традицию юмора и сатиры. Как пишет исследователь творчества писателя, «чутьем художника Д. Батожабай нащупывает наиболее острые и болезненные вопросы современности... уже в одноактных пьесах Батожабая, написанных в период творческих поисков, проявились смелость и зоркость писателя в отборе сложных насущных общественных проблем; внимание драматурга привлекают неблагоприятные сферы жизни, характеры, которые выбиваются из общего ряда. В этих ранних произведениях проявляется склонность Батожабая к критическому, сатирическому освещению жизни...» [Фролова, 2005, с. 7, 12].

Драматургу удается наметить некоторые характеры именно как комедийные типажи: это образ, который можно условно отнести к типу сплетницы в комедии «Похождения Дулмы» (Дулма бэригэнэй ааша), это образ нахлебника и тунеядца – «Смерть Шодоя» (Шодойн үхэл), образ плута-мошенника – «Фиаско Шалзы» (Шалзын эсэс), образ служителя культа как лицемера – «Кончились доходы захолустья» (Углуу газарай олзо дууһаа).

Сатирическая комедия Д. Батожабая «Ход конем» (1954) получила высокую оценку в критике. Спустя несколько десятилетий В.Ц.Найдаков повторил свою оценку пьесы следующим образом: «В сатирической комедии Даширабдана Батожабая были обнаружены болезни, пороки административно-командной системы, о которых заговорили в полный голос лишь через 30 с лишним лет, во времена перестройки. Сегодня, оглядываясь назад, всматриваясь в литературно-художественный процесс первой половины 50-х годов, нельзя не отметить поразительную зоркость драматурга. Еще не состоялся XX съезд КПСС, поднявший завесу над темным, трагическим периодом жизни советского общества, еще впереди была оттепель второй половины 50-х годов, но уже сам воздух страны был насыщен новыми веяниями, порожденными концом эры Сталина» [Найдаков, 1991, с. 36]. В этом высказывании видится признание современником мастерства драматурга, способности чутко уловить подспудные процессы в обществе.

Жанр пьесы был обозначен автором как «сатирическая комедия в трех актах, шести картинах». Систему персонажей образуют условно три группы: положительные персонажи, заслуживающие авторского одобрения, отрицательные герои, представленные сатирически, и образы людей из народа, дающие окончательную морально-нравственную оценку происходящему, чья точка зрения мыслится драматургом как базовая.

Образы положительных героев не поддаются комической типизации: главный герой – Бэлигтэ Занданович, уволенный сотрудник опытной станции, сочувствующие ему Андрей Луконин – председатель колхоза «Коммунизм», Дулма Дашиева – председатель колхоза «Победа». Это персонажи, которые всегда поступают правильно, их трудно назвать сложными характерами. Однолинейность положительных героев комедии лишает их порой жизненной убедительности. К преодолению этого недостатка бурятская комедия придет позже, когда будет вновь востребована народно-смеховая традиция.

К сатирически изображенным персонажам относятся Зайдан Хабитуевич – директор опытной станции, Дэрхэй Хамарханович – исполняющий обязанности председателя аймисполкома, Бүтүүхэн Билдуевна, жена Дэрхэя, Улэгшинов – сотрудник опытной станции. К ним же примыкает бездельник Мушхуу Гомбо. Персонажи – представители народа в пьесе – это сотрудник опытной станции Эрдэни, колхозники Максар и Зурбан, секретарь Дэрхэя Жалма.

Действие в пьесе динамично развивается, в каждой картине сменяется ряд персонажей – каждый со своей темой. Внешняя сюжетная канва выстроена вокруг типичного драматического конфликта того времени: между передовым молодым человеком (Бэлигтэ Зандановичем) и консервативным руководителем (Зайданом Хабитуевичем), который всячески противостоит и мешает прогрессу. Так переосмысливалась в литературе социалистического реализма вечная тема конфликта поколений. Надо отметить, что само место разворачивания «производственного» конфликта обозначено автором как весьма условное: хотя речь идет о сельском хозяйстве, действие происходит на некой опытной станции, предлагающая новые научные подходы к производству. Такой выбор места действия позволял автору актуализировать вопрос о будущем, о перспективах научного прогресса и т. д. Пьеса начинается, когда конфликт между молодым передовым Бэлигтэ и косным невежественным директором станции Зайданом вроде бы исчерпан, Бэлигтэ по навету уволен и пытается добиться правды. Но завязывается серьезный конфликт, основанный на необходимости разоблачения недостойных людей у власти, усиленный тем, что они прилагают титанические усилия сохранить власть любыми способами. По сути, это борьба за обновление власти, которое, в свою очередь, отражает общее стремление к обновлению самого общества.

В сатирической комедии Батожабая эта борьба происходит за счет прямой критики положительными героями недостатков существующей власти и борьбы людей у власти за ее сохранение. Разумеется, вторая сторона

конфликта наиболее полно раскрывает конфликтность времени, что подчеркивается драматургом в приеме комического саморазоблачения героев, стоящих у власти, цепляющихся за нее. Своеобразие пьесы, таким образом, заключается в сатирическом пафосе, когда в ее центре находятся именно отрицательные, сатирически изображаемые, по-настоящему комедийные персонажи.

В названии комедии «Ход конем» подчеркивается характерная для нее игра слов. Дело в том, что имя главного героя Зайдана означает «неоседланный конь», и именно Зайдан пытается быть во власти, делая «ход конем». Самый выразительный и полнокровный образ в этой пьесе – именно образ Зайдана Хабитуевича, и закономерно, что он даже в определенном смысле обаятелен, как может быть обаятельным тот, кто обладает знанием движущих сил поведения других людей, их тайных психологических мотивов.

Так в разговоре со своим начальником Дэрхэем Зайдан советует: для того, чтобы закрепиться на должности – а Дэрэхй временно исполняющий обязанности начальника – нужно найти в районе нескольких врагов народа: «Националистическэ элементнүүд, ажалдамни һаад хэжэ байгаа гээд Обком мэдээсэһэн бэеэрээ, энээхэн Бэлигтэһээ эхилээд, үшөө 2-3 дайсадые үгы хэжэрхибэл, аймагайнгаа муу ябаһан шалтагааниие элирүүлһэн хүн болохот. Эндэ шатарай морёор ябажа шадаха хэрэгтэй. Гансал тэрэ, дейбод сохилго хэрэгтэй хаям» [Батожабай, 1958, с.128] (Если уничтожить Бэлигтэ и еще 2-3 врагов, объявив их националистическими элементами, вас в обкоме посчитают человеком, вскрывшим причины плачевного дел в аймаке. Здесь нужно сделать ход конем. Только это и нужно – уметь делать ходы)». Зайдан таким образом тоже делает свой «ход конем» – пытается убрать с помощью Дэрхэя своего противника Бэлигтэ.

Речь Зайдана Хабитуевича выразительная, живая, образная, полная блеска остроумия, блестящего знания пословиц, поговорок, фразеологизмов и т. д. Герой в одних сценах изображен юмористически, в других –

сатирически. И это сочетание говорит о многом. «Если в сатире читательское сопереживание – момент исчезающий, то в юморе оно как раз направлено на неовещественный избыток индивидуальности героя» [Фуксон, с. 133].

В основе комедийного типажа заложен образ плута, но это другой плут, чем в «Будамшуу» Ц. Шагжина, – это Будамшу, уже принадлежащий современности, который действует не только ради еды, а ради власти, влияния на других людей. Как известно, мелкие проступки плута прощались, отношение к плуту было снисходительным. Зайдан Хабитуевич сочетает в себе черты и плута, ищущего личной выгоды, и простака, со всей искренностью выдающего правду о себе и других участниках событий. Улэгшинов – его помощник, своеобразный двойник героя, но только на более низком уровне, он – прислужник, который своим угодничеством и подражанием гиперболизирует смешные качества главного героя.

Природа смеха в этой комедии направлена на то, чтобы зритель почувствовал процесс разрушения иерархии в общественных отношениях. Так, в первой же сцене Зайдан Хабитуевич требует к себе особо уважительного отношения и почета. Далее прием самообнажения проявляется в том, что обо всех проступках отрицательных героев становится известно от них же самих. Так, Улэгшинов и Зайдан сами выдают себя, пытаясь скрыть свою некомпетентность, невежественность и т. д. Такой принцип самораскрытия придает сатирическим персонажам не только убедительность, но и пародийность – еще одно новое качество сатиры, проявленное в комедии Батожабая. Вот они читают украденное на почте письмо Бэлигтэ с жалобой вышестоящему начальству на неприглядные дела своих обидчиков: присвоение и использование в корыстных целях чужой (его, Бэлигтэ) научной работы, растрату денег из общественной кассы, и это чтение становится своеобразным сценическим «доносом» на себя самих.

Сатира как способ выражения и обнажения неприглядной внутренней сущности Зайдана и Улэгшинова обличает несостоятельность людей, стоящих у власти, а значит, порочность существующих социальных

отношений. Так, во втором акте обнажается психология, эгоистический образ мыслей, корыстолюбие Дэрхэя, от решения которого зависят судьбы многих людей. Батожабай изображает его временно исполняющим обязанности начальника, так как драматургу была важна при этом не только параллельная основному сюжетному мотиву линия борьбы за власть, но и метафорический смысл «временности» таких «начальников». Образ Дэрхэя раскрывается в его отношениях с другими людьми. Комический эффект выстраивается по контрасту ситуаций: так, в диалоге с председателем колхоза Дулмой Дашиевой он серьезный, грозный и строгий начальник, в следующей сцене телефонного разговора он подобострастен и льстив, думая, что разговаривает с министром Одоевым, но тут же его манера речи меняется, когда он понимает, что ослышался. Быстрая смена речевых ситуаций, во время которых сатирически изображаемый герой не может вовремя сориентироваться, дискредитирует его со всех сторон. Он не в состоянии делать «ход конем», как ему советует Зандан.

Наличие сюжетной метафоры делает действие пьесы цельным, поскольку Батожабай не просто обнажает пороки в развитии общества, а ищет его причины и истоки в глубинах самой человеческой природы. В этом плане Зайдан – персонаж, обладающий знанием о тайных мотивах поведения других, он не размышляет о прошлом и не уповает на будущее, все время прогнозирует поступки других людей и пытается активно манипулировать ими. Это герой поступка и действия, когда критикует не только других, но порой иронизирует и над самим собой.

В авторскую задачу входила не только критика пороков устройства общества, но и создание веселой смеховой атмосферы коллективного бытия, смеха, объединяющего всех, уничтожающего всякую иерархию. Система же общественных отношений складывается именно как командно-административная, в решении всех вопросов решающую роль играет власть более высокого уровня, не случайно у всех персонажей, как у положительных, так и сатирически изображаемых, средством общественно-

политической борьбы становятся жалобы в вышестоящие органы, доносы. Огромную роль в формировании общественного мнения приобретает газета, делая все пространство идеологизированным. «Круг проблем в комедии гораздо шире рассмотрения карьеризма и приспособленчества как личных человеческих качеств. Объектом сатиры становятся такие общественные пороки, как бюрократия и чиновничество, причем высмеиваются они как в прямой, так и опосредованной форме» [Фролова, 2005, с. 17].

Сатирическому осмеянию также подвергаются второстепенные персонажи: жена Дэрхэя Бүтүүхэн Билдуювна и сын колхозницы Зурбан Мушхуу Гомбо напоминают в своей основе комедийный типаж бездельника. Так, уже в имени героини Бүтүүхэн (Пустоватая) подчеркиваются ее глупость и ограниченность, ей так же, как и Дэрхэю, присущи самомнение, высокомерное отношение к другим людям, спесивость, что отражает реально существующую социальную иерархию. Драматургу важно было развенчать не иерархию саму по себе, а показать человеческую «недостаточность» и несостоятельность.

Как известно, у художника-сатирика имеется высокий идеал человека и понимание надлежащих общественных отношений. Смех есть «положительное лицо» сатирической комедии, по Гоголю, он и компенсирует нереализованный потенциал человечности в комических персонажах. Бүтүүхэн Билдуювна появляется в сцене лекции Зайдана Хабитуевича и по свойственной для такого рода комедийных персонажей заданности характеристик сразу обнажает сущность своей человеческой несостоятельности, показывая невежество, глупость, чванливость. Ее предельная откровенность отвечает приему самораскрытия сатирического персонажа: «Би Зайданай лекци уншахада хойгуур нуугшаб. Гэнтэ гэнэ боложо хурхираад, хаалта хэхэгүйн түлөө бэээ абагшаб» [Батожабай, 1958, с. 133] (Я на лекциях Зайдана сажу в задних рядах. Я слежу за собой, чтобы вдруг ненароком не всхрапнуть и не помешать своим храпом». Автор раскрывает «сословное» высокомерие героини, когда она указывает на

«дикость» деревенских женщин, их крепкое здоровье, жалуясь на свое расшатанное здоровье и потребность в курортном отдыхе. Сатирическое освещение лишает эту героиню сочувствия. Ограниченность ее духовного мира раскрывается в ее завистливости, желании приобретать все новые вещи, чтобы подкрепить свой социальный статус: «Ридикюль. Хитад ридикюль. Тэбхэрхэн, улаахан...Хэлэшэгүй һайхан! Тэрэ замшева танкеткынь һайхан гээшэнь!» [Батожабай, 1958, с.138] (Ридикюль. Китайский ридикюль. Квадратный, красненький... Красоты несказанной! А как красивы те замшевые танкетки!..»).

Для Батожабая было важно обозначить ценностные ориентиры и в мире коллективном, в бытии людей из народа. Рисуя сцены народной жизни, например, на лекции Зайдана, драматург выделяет и тех, выбивается из всеобщего ряда строителей социалистического общества. Мушхуу Гомбо характеризуется не только своим небрежным внешним видом, но и критическим отношением к колхозной жизни, его мораль – мораль индивидуалиста, противостоящего коллективу. Мушхуу Гомбо становится пешкой в руках Зайдана и Улэгшинова, выполняя их преступные указания. Драматург признавал противоречия между декларируемыми в социалистическом обществе принципами и реалиями, вот почему в устах Мушхуу Гомбо также звучит правда о существующих проблемах колхозной жизни. Образ оказывается шире заданных рамками комедийного типажа «паразита» и бездельника, когда в нем начинает преобладать критическое начало, и в его образе намечается шутовское начало, заключающееся в позиции отстраненности от общей иерархии, в праве говорить нелицеприятную правду.

Драматург ставит в пьесе и ряд насущных социально-политических вопросов, которые не могли звучать открыто, а в сатирической комедии можно было создать выразительную картину социально-политической атмосферы времени одним штрихом, одним монологом. Так, одним из инструментов в борьбе за власть является клеветнический навет по созданию

образа «врага народа». Зайдан использует это средство в борьбе против Бэлигтэ, у которого он украл научную работу, когда вслух высказывает только возможность использования клеветы в своих целях: «Нэгэ нэгээр таанадай урда тоолоод үгэхэдэмни болохо. Ород буряадые хэрэлдүүлхэниинь... Советскэ наукада хоро хэһэниинь... Антисоветскэ зохёол бэшээд, нюуһаниинь, галдаханиинь. Колхознигуудай дунда хэрэгтэ хэрэггүй үгэ тарааһаниинь, үбһэнэй хуряалгада һаад хэһэниинь... Үнгэрхэдөө амиды хониной һүүл таһа отолһониинь... Харана гүт? Бүхэли роман болохоор документнууд байнал! (*Обоо саарһа дээрэ үргээжэ һэжэрнэ.*) [Батожабай, 1958, с.158] (Я перечислю по пунктам. Рассорил русских и бурят. Занимался вредительством в советской науке. Написал антисоветскую работу, спрятал и сжег. Распространял ненужные слухи среди колхозников, помешал сеноуборочной кампании. Наконец, отрезал у живой овцы хвост! Да этих документов хватит, чтобы написать роман! (*Трясет ворохом бумаг.*))».

В этих моментах выявляется всё несовершенство социальных отношений, когда идеология начинает использоваться людьми в корыстных целях, идеи становятся идеологическими схемами. Комический эффект возникает за счет предельного утрирования отклонения от нормы, доведения порока до крайней степени, когда абсурдность явления становится предельно ясной и бесспорной. Таково здесь комическое упоминание об овечьем хвосте, который был отрезан Мушхуу Гомбо, – и деталь эта вызывает смех, обнажая характер клеветника. По законам комедийного жанра пьеса «Ход конем» имеет благополучный финал, в котором выясняется вся правда о клеветниках и карьеристах: Дэрхэй не получил искомого поста, Зайдан вновь вынужден делать «ход конем», обвиняя его и в интригах и прегрешениях, конфликт внешне исчерпан.

Как указывалось в исследовании о творчестве Д. Батожабая, уже с первых пьес проявились черты индивидуально-авторского художественного поиска, которые сказались в обращении к смеховой народной традиции [Фролова, 2003]. Юмористическое изображение жизни, дар комедиографа

проявились в ранней комедии, о которой необходимо упомянуть, чтобы указать на архетипическую основу выведенного Батожабаем образа. Это одноактная пьеса «Похождения Дулмы» («Дулма бэригэнэй ааша»), написанная в начальный период творчества – в 1950-е годы. Ее основу составил так называемый конфликт «на злобу дня». Интригу и нерв пьесы составляет конфликт между простой деревенской женщиной Дулмой Найдановой, которая заботится только о личном хозяйстве и не желает работать в совхозе, и парторгом совхоза Лыгденом Цыденовичем, который отражает противостояние индивидуальных устремлений личности и общественной идеологии. Драматург хотел подчеркнуть издержки развития колхозного строя в советское время, когда труд колхозников не получал достойной оплаты. Чтобы завуалировать свое отношение, он прибегает к архетипическому подтексту.

Авторская задача вроде бы воплощается в том, чтобы осудить Дулму, критически изобразить домохозяйку, не понимающую насущные задачи. Но такое освещение приходит в противоречие с созданием жизненно достоверного образа женщины, уверенной в себе, бойкой на язык, напористой и хитрой. В немалой степени возникновению этого противоречия способствовало архетипическое начало в образе Дулмы. Она вполне «несознательна» с идеологической точки зрения, когда идет на хитроумный обман с поддельной медицинской справкой, чтобы увильнуть от работы в совхозе, но она вовсе не бездельница, изображена как трудолюбивый человек, обладающий житейской хваткой: имеет большое личное подворье, занимается торговлей плодами своего труда и «эксплуатацией» своих родных в хозяйстве. В образе Дулмы подчеркнута архетипическое содержание: это и плут, и ведьма [Шантанова, с. 75]. «Этот персонаж обладает неискоренимым чувством юмора и иронии. Юмор, который уничтожает всяческую иерархию в сфере человеческих отношений, во многом содержит народный взгляд на вещи, ведь Дулма живет “на миру” и в согласии с ним, а противостоит

прежде всего официально принятой идеологии, которая не всегда совпадает с глубинными интересами людей» [Фролова, 2003, с. 34].

Разумеется, в финале позиция Дулмы развенчивается: под давлением угрожающих ей товарищеского суда, возможной ссылки она соглашается бросить свое хозяйство и ехать на отару. Вроде бы цель парторга достигнута, героиня-«тунеядка» привлечена к общественному труду, но в «перевоспитание» или же изменение сознания Дулмы плохо верится. Интриги, хитрости героини, вынужденной изворачиваться под давлением внешних обстоятельств, не оставляют сомнения, что она останется верна себе: неистребимая жизнеспособность, живучесть героини, цельность ее натуры не могут не вызывать симпатии и сочувствия. Героиня не может мириться с плохими условиями жизни для своей семьи, борется с неблагоприятными житейскими условиями по своему разумению, увеличивая личное подворье и торгуя, т. е. ее индивидуализм осуждается в пьесе, но в то же время Батожабаю удалось создать и сочувствие к ней благодаря амбивалентности архетипа, проявленного в героине. Не случайно Батожабай в дальнейшем творчестве будет обращаться к этому образу. Например, в пьесе «Похождения Урбана» (Урбаанай уршагта ябадалнууд) (1970) автор не только воспроизведет этот образ под тем же именем, но и даст новую интерпретацию конфликта в другом временном контексте.

Заслуга драматурга в том, что в своей героине он сумел выразить противоречивость социальных условий, влияющих на положение современной женщины. Как же далеко ушел бурятский драматург от первых советских произведений, в которых изображалась жизнь женщины-бурятки, живущей под гнетом социальных обстоятельств, привычно терпящей произвол и унижения! Через какие-то несколько десятков лет героини-женщины в комедиях Батожабая могут заявить о своем достоинстве и независимости и могут даже стать комедийным персонажем с плутовскими качествами. В образе Дулмы как бы запечатлены противоположные аспекты архетипа, которые слиты воедино и плавно «перетекают» друг в друга, не

противоречия один другому, от чего комический эффект наполняется эффектом неканонического жанра, соединяющего элементы сатирической комедии, мелодрамы, трагикомедии. В развитии жанра комедии, как мы убедились, можно обнаружить поиски жанрового обновления, которые также ориентируются на архетипическую природу комического персонажа.

Своеобразие сатирической комедии Д. Батожабая видится в масштабах поставленных проблем, в степени постижения и художественного осознания социально-политической ситуации своего времени, в остроте критики на глубинном уровне, в применении самых разнообразных приемов создания комического. В творчестве Д. Батожабая жанр сатирической комедии значительно обогатился в плане освоения и развития комедийных типажей, комических положений, смешных ситуаций и разоблачений, к тому же в раскрытии характеров драматургу помогает обращение к народной смеховой культуре, элементы которой придают сатирической комедии свежий облик.

Еще одна сатирическая комедия может быть названа завоеванием бурятской драматургии в обновлении этого жанра. Речь идет о пьесе А. Ангархаева «Волшебная дача на Аршане» (1979), которая имеет на бурятском языке название «Аршаанда болоһон найр» (Пир, который был в Аршане). «Ангархаев продолжает и развивает традиции бурятской комедиографии, – отмечается в «Истории бурятской литературы». – Вслед за Ц. Шагжиным, автором блестящей сатирической комедии “Хитрый Будамшу”, всецело основанной на бурятском сказочном материале, Ангархаев, избрав наисовременнейшую проблематику, использует приемы и формы национального фольклора» [История бурятской литературы, т. 3, с. 207]. Раскроем более подробно данную мысль.

«Волшебная дача на Аршане» – это комедия, которая использует целый арсенал комических приемов, начиная с обозначения действующих лиц, в котором уже выражается авторская позиция. Три героя названы только по фамилии Олзоев, Золтоева, Тушалов – это герои, имеющие некий социальный статус, и в их назывании отражается безличностно-

нивелирующий, официально-канцелярский подход с точки зрения сложившейся системы, даны в то же время завершающие образ оценочность и заданность. Говорящее имя – частый прием в комедии вообще, здесь выражает и авторскую иронию: «олзо» – прибыль, доход, выгода, «золто» – удача, счастье, везение, «тушаал» – пост, должность, чин, уже в имени обозначен статус героев.

Другие герои названы по другим принципам: двое из них имеют клички или прозвища – Хугалга и Тагладахан. И это также говорящие имена: «хугалха» – ломать, «таглаха» – затыкать, т.е. в них подчеркивается точка зрения общественного мнения, уже неофициального, негласного, но важного для включенного в социум человека. Остальные герои названы по их признакам: Красивая, Вездесущая, Глупенький, Некрасивая, Грозный, причем в этих признаках отражаются не только качества их характера, также здесь есть отражение сложившихся стереотипов их восприятия, которым герои бессильны противостоять и вынуждены смириться с ними. Уже названием своих героев автор намечает существование разных полей существования общественного мнения: официальной и негласной народной точки зрения в оценке людей и событий.

Обращает на себя внимание скрытая оценочность ремарок в пьесе, так при обозначении пейзажа как фона действия отмечается «дача в модном стиле из стекла и бетона» [Ангархаев, 2011, с. 293]. Это очень важная деталь, так как дальнейшие действия будут разворачиваться вокруг именно материальных желаний героев, стремящихся обрести и утвердить современные им, «модные» представления об образе жизни.

Все действие пьесы выстроено вокруг усилий Олзоева получить участок на берегу речки для строительства личной дачи в то время, как по плану там предполагалось строительство дачи курортного объединения. Конфликт, основанный на столкновении личных и общественных интересов, в литературе 1950-х–1960-х годов решался однозначно в пользу победы общих интересов, в 1970-е же годы А. Ангархаев, следуя правде жизни,

понимает всю сложность и неоднозначность ситуации, ведь в реальности как раз личные интересы людей у власти зачастую и реализовывались прежде всего. Объектом сатиры в этой пьесе становится сама система сложившихся между людьми отношений, её порочность становится очевидной по мере развития действия.

Желание Олзоева обойти интересы курортного объединения, захватить «лакомый кусочек» лично для себя становится основой сюжетной динамики. В разворачивании сюжетно-композиционной структуры пьесы важное значение приобретает мотив узнавания. Так, в первых сценах становится очевидным как желание Олзоева, так и то, что оно противостоит намерениям курортного объединения, представленного начальником Грозным и архитектором из города Тушаловым, в их власти выбрать место для дачи. В интересах Олзоева склонить этих людей на свою сторону, и ради этого он готов на многое. Мотив узнавания четко прослеживается в действии, так, Олзоев узнает, что Красивая, за которой он сначала не прочь и поухаживать, является его внебрачной дочерью. В складывающихся между вновь обретенным отцом и дочерью много корысти, Олзоев не прочь использовать юность и привлекательность Красивой для того, чтобы склонить на свою сторону архитектора Тушалова, Красивую же привлекают деньги и все символы успеха в их материальном выражении.

«Все персонажи “Волшебной дачи” дурачат, водят за нос друг друга, прикрывая низменные, корыстные устремления благородной осанкой и высокими словами... Комизм “Волшебной дачи” сатирический, потому что он деформирует обычное, распространенное, вырванное из нормального хода вещей и придает ему житейски нелепую форму» [История бурятской литературы, 1997, с. 206].

В системе персонажей есть скрытое, негласное деление людей на тех, кто имеет влияние и авторитет в обществе за счёт нужных знакомств и личных связей, принимает решения и простых представителей народа со своими характерами, жизненными нуждами и интересами. В комедии

А.Ангархаева сатирическому осмеянию подвергаются все персонажи: и первого плана, и второстепенные, причём социальные пороки, накладываясь на личные недостатки, получают каждый раз новое освещение. Автордраматурга интересует взаимодействие людей, не только внешняя, но и глубинная психологическая мотивация поведения, поступков и слов. Так, интересы Олзоева обслуживают Хугалга и Тагладахан – плутоватые комические персонажи со снижающими образ поступками и действиями, Хугалга способен на мелкий шантаж, так, угрожая рассказать жене Олзоева Золтоевой о грешках мужа, он вымогает с него деньги, Тагладахан хочет нажиться на продаже поддельного спиртного, вместе они крадут у старушки Вездесущей барана и козу для пиршества на даче Олзоева и т.д. Вездесущая также не лишена недостатков, она сплетница, любопытна и способна распускать слухи, отличается вздорным нравом и т.д. Вместе с тем их действиям дается и психологическая мотивировка, эти герои понятны, как люди, так, Хугалгу любит Некрасивая, он же пользуясь её любовью, занимает у неё деньги, Тагладахану нравится Красивая, у него честолюбивые планы и т.д. В пьесе реализовано представление о социальном статусе человека, который определяется его оценкой в глазах других членов сообщества. Есть персонажи, для которых мнение общественности становится своего рода клеймом, зафиксированном в имени, это Некрасивая и Глупенький. Возникает вопрос о некой заданности персонажей, но драматург дает им говорящие имена прежде всего потому, чтобы показать те социальные рамки, которыми оказались ограничены судьбы этих людей.

Как известно, «комическое – прежде всего отбор: несовершенно, низкого, порочного, противоречивого и т.д. Следовательно, комическое, это всегда один полюс, связанный с другим, противоположным, подразумевающий его существование» [Манн, с. 279]. Комическое начинает себя проявлять при выявлении истинной сущности происходящего, например, иерархичности и фальши в межличностных отношениях. Так, Хугалга в первой сцене изображает воображаемую Олзоевым скульптуру

девушки в разных позах и падает, далее следует комический диалог:

«Хугалга (*стонет*). Кажется, я сломал копчик!

Олзоев. Прекрасно! Не посмеешь задрать хвост...

Хугалга. Помогите мне подняться! Мы же с вами как пара сапог!

Олзоев. Смотри-ка, правду говорят, черти ищут родню среди богов...

Хугалга. Значит, я – черт, а вы – бог? (*Смеется*) Вы вроде начальник, у вас учреждение, а все не то, что вы о себе мните...(*Встает*). А я вот этими руками и раствор мешаю, и лес обтесываю! Так кто же из нас настоящий человек?» [Ангархаев, 2011, с. 294).

Казалось бы, в рамках традиционно сложившихся в советской литературе схем, здесь можно было бы противопоставить начальнику честного рабочего, но в пьесе Ангархаева далеки от идеала практически все герои, из дальнейшего диалога выясняется, что Хугалга делает свою работу некачественно, так из деталей начинает складываться картина времен застоя с его атмосферой внешнего благополучия, но ощущением накапливающихся внутренних противоречий.

В сложной ситуации внутреннего нравственного выбора оказывается Тушалов, которому только нужно признать, что участок не годен для строительства дачи курортным объединением:

«Тушалов (*задумавшись, не замечает переговоров Олзоева с Красивой*). Странно, очень странно. Грунт... (*Топнув ногой.*) Ветер...(*Подняв руку*) Река... (*Наклонив голову, вслушивается в шум реки.*) Тюрьма! Предупреждал? Или угрожал? О главном говорил. Самый главный! Он играет важную роль в моих продвижениях? Дал понять, что может и подтолкнуть высоко, а может и ноги спутать... Завтра же я должен определиться: начинать ли здесь строительство... Да, задача! Грунт, ветер, река... Черт с ним, здесь буду строить дачу! Сколько всего построил на своем веку, а какой толк? Остался простым архитектором. Фу! Жарко-то как! (*Обтирается платком*)» [Ангархаев, 2011, с. 301).

«Отдельные остроты, иронические реплики, каламбуры и т.п. в

авторской речи или в речи персонажей – это и есть микромир комического» [Коржева, с. 9].

Монолог мог бы звучать драматически, но в контексте общего действия комедии он лишь вскрывает внутреннюю несостоятельность героя, так он слепо копирует все жесты Олзоева и повторяет его слова, мотивацией его дальнейшего поведения становится желание продвинуться по карьерной лестнице, используя установившуюся в обществе систему личных знакомств. Конформизм этого персонажа, таким образом, также отражает сложившуюся к тому времени ситуацию в обществе, когда движущим мотивом поведения человека становится только личная выгода. Тушалов только боится допустить просчет, но он не прочь и жениться на Красивой, считая её дочерью влиятельного начальника Олзоева, соглашается он быстро. Казалось бы, всё в пьесе идет соответственно имеющимся понятиям и представлениям о приоритетах личных интересов человека, но драматург последовательно вводит мотив, меняющий всю картину – это мотив подмены, который тормозит и переворачивает «накатанный» в сознании людей сценарий. Это мотив получает ироническое осмысление «чуда» и «волшебства», вмещающегося в жизнь людей, реализуется он в сюжетном действии как абсурд, неожиданная случайность, ошибка и сбой всей системы отношений. В первый раз это происходит, когда Вездесущая, Тушалов и Хугалга пытаются на месте будущего строительства в знак примирения распить водку, вместо неё же в бутылке оказывается вода, этот момент показан как невозможный, герои долго не могут поверить в это, перепроверяют, переспрашивают друг друга и т.д. Не происходит человеческого единения едой, питьём на незримом уровне, происходит распад всех связей, фальшь и подмена в отношениях людей получает материальное выражение в подмене настоящего его суррогатом.

Второе действие пьесы построено на попытке Олзоева и Золтоевой устроить все свои планы и замыслы по строительству новой дачи на пиру-празднике, куда будут приглашены все «нужные» люди, в том числе и

большой начальник Грозный. Драматург показывает, как не без борьбы происходит у людей каждый раз выбор, так, Олзоеву удастся пригласить Грозного к себе в дом, пользуясь тем, что в молодости тот любил его жену Золтоеву, но при этом персонаж не избегает и ревности. Олзоев и Золтоева – обладатели сходной жизненной философии, они также в фокусе авторского иронического взгляда. Автор подвергает сомнению заданную в их говорящих именах установку и сам типаж «счастливиц», «любимцев судьбы» и «везунчиков», их межличностные отношения так же далеки от идеала человеческих отношений, как и вся система отношений в целом как на официальном уровне, так и на неофициальном.

Мастерство драматурга выражается в выявлении и постоянном обнажении истинных мотивов поведения человека, в показе его сущности, так возникает множество комических эпизодов: такова попытка выгнать из дома Вездесущую, которая потом утверждает перед другими гостями, что её «носят на руках» в этом доме, выдавая желаемое за действительное. Композиционное значение имеют в комедии эпизоды спора об заклад в первом действии (именно после него обнаруживается первая подмена) и игры в карты во втором, они внутренне созвучны глубинному ходу действия, ведь и само приглашение в гости является игрой и планом Олзоева. Проигрыш в карты Олзоева – предвестие фиаско планов героя, игра в карты Красивой – это отражение ее реально складывающихся в жизни отношений. Эти эпизоды подчеркивают течение главной игры по-крупному, которую ведет Олзоев, пытаясь занять нужный ему участок, несмотря на все препятствия, используя всю силу своего влияния, подкуп и т.д.

Мотив подмены раскрывается в эпизоде приема гостей в связи с Вездесущей, личные интересы которой связаны с сохранением и выпасом коз и баранов, именно они становятся легкой добычей и поживой для «организаторов» приема гостей Хугалги и Тагладахан. Мотив подмены реализуется в эпизоде, когда Вездесущая обнаруживает, что на стол подана баранья голова, а мясо козье, и следует комический диалог, вскрывающий

абсурдность возникшей ситуации:

«Тагладахан. Я чабан, знаю, что говорю... Выведены разные породы овец... в том числе баранов с козым туловищем.

Грозный (*сердито*). Что, выведен новый обычай: угощать гостей козлятиной с бараньей головой?

Вездесущая (*пробует мясо*). Странно... но мясо вкусное...

Грозный. Пробуйте, пробуйте! Может, разгадаете тайну! Действительно, Олзоев, на вашей волшебной даче могут произойти неожиданные превращения... Баранина превращается в козлятину... Я, Грозный, в кого здесь могу превратиться? В мякотелого, которого можно будет гнуть, как угодно? Как вы хотите?» [Ангархаев, 2011, с. 322].

Подмена одного другим, становящаяся привычкой обиходной жизни людей и даже системой отношений, находит наглядное материальное выражение, но при этом происходит окончательная подмена самой человечности, что не может не вызывать острого сатирического пафоса. Обман гостей является нарушением всяких писанных и неписанных правил в человеческом обществе, а само название происходящего «волшебством» показывает иронию и насмешку автора, вскрывающего ложь и фальшь общественных отношений, доходящих до абсурда. Немой сценой является момент, когда гости обнаруживают, что вместо водки в рюмках оказывается вода, следует ремарка, подробно описывающая психологическое состояние всех персонажей, их эмоциональную реакцию: «Все осушают рюмки. Грозный удивленно и сердито смотрит на Олзоева, тот, в свою очередь, испуганно смотрит на него. Золтеева с немим укором глядит на мужа. Красивая сидит с презрительной гримасой на лице. Хугалга с Тагладаханом смотрят друг на друга. Тушалов с подозрением косится на Тагладахана. Вездесущая смотрит по очереди на всех гостей, затем с выражением ужаса на лице отступает к двери» [Ангархаев, 2011, с. 322].

В комедии Ангархаева после разоблачительной немой сцены действие пьесы не завершается. Как известно, Н.В. Гоголю в «Ревизоре» была важна

мысль о возможности наказания, о неподкупном ревизоре, в том числе и поэтому пьеса имела открытый финал. В комедии «Волшебная дача» далее за разоблачительной сценой разворачивается целый ряд событий, которые переигрывают вновь и вновь мотив подмены настоящего, подлинного - мнимым и фальшивым как нарушение нормы человеческих отношений, достойного порой даже и саркастической усмешки автора. Когда в финальной сцене приходят милиционеры, на первый взгляд, для всех они являются олицетворением закона, перед лицом которого все испытывают только страх. Первая версия их прихода – это наказание за кражу Тагладахана, далее следует рассказ о мнимой гибели Некрасивой от любви к Хугалге, затем возникает еще несколько вариантов возможных виновных перед законом из числа участников событий. Продолжается попытки гостей на даче отыскать что-то настоящее в своих чувствах, они подкрепляются поисками нефальсифицированного спиртного в двух ящиках, и Красивая, и Золтоева наудачу друг за другом разливают гостям из непечатых бутылок, но мотив подмены упорно повторяется, вместо водки подана вода.

В системе персонажей критики и осмеяния достойны почти все, поэтому гости готовы подозревать по очереди всех, раскрываются тайны неприглядных дел, обманов, наживы и т.д. Самое же главное, что финалом пьесы оказывается розыгрыш, когда все гости уверились в вине Грозного, опровергли его власть и авторитет, и сам Олзоев назвал его преступником, выясняется, что сами милиционеры ненастоящие: «Все застывают в удивлении: перед ними вместо милиционеров стоят Глупенький и Некрасивая» [Ангархаев, с. 332].

Авторитет Грозного остается авторитетом, Глупенький и Некрасивая, которые не имеют никакого веса в глазах окружающих, что отражено в их имени, оказываются единственными обладателями подлинных чувств, в моральном и нравственном отношении они оказываются гораздо выше других людей, выясняется, что личностно они перерастают те социальные рамки и роли, в которых их привыкли видеть другие участники социума,

стереотипы восприятия их оказываются неверными, как оказывается фальшивой и вся система. «Комедии как жанру свойственна категория весёлого, т.е. по сути дела, благодетельного обмана. Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющееся необходимым условием охранения и утверждения этой нормы» [Теория литературы, с. 411].

В пьесе А. Ангархаева, таким образом, дано глубокое исследование характеров современников, мотивов их поведения, жанровое своеобразие пьесы определяется сочетанием сатирической обличительной позиции как с юмористической, так и с иронической, а порой и саркастической оценкой.

В развитии бурятской комедии в XX веке прослеживается, с одной стороны, заданность готовых форм и комедийных типажей, восходящих к национальной традиции, с другой стороны, идет напряженный поиск по исследованию живой современности, характера своих современников для выявления их комедийного потенциала. В целом как вектор развития прослеживается движение от комедии положений, в которой разработано много специфических ситуаций, к освоению комедии характеров, в этом русле меняется и сама природа комического: от сатиры и юмора в формах буффонады, грубого комизма к интеллектуальным видам комического, рассчитанных на рациональное восприятие: к иронии, сарказму. Каждый драматург вносит свой вклад в этот процесс: заслуга Ц. Шагжина – в гармоничном воссоздании традиций в новых условиях и поисках с углублением в сферу психологии, вклад Батожабая – в освоении социально-политической проблематики, комедийное же творчество А. Ангархаева показывает сложный процесс освоения современности в адекватной ей художественной форме.

Сатирическую комедию отличают широта социально-психологических обобщений, нарушение меры внешнего правдоподобия, насыщенность иносказаниями, подтекстом. В этом трудном жанре «высокой комедии», исполненной гражданской сатиры, бурятская драматургия имеет лишь редкие образцы. Тем важнее успех сатирической комедии А. Ангархаева

«Волшебная дача на Аршане», где предельно обобщенные, символические образы сочетаются с невероятными, порой фантастическими ситуациями: Вездесущая старушка в бараньем мясе, с аппетитом поглощаемом гостями Олзоева, узнает своего «непутевого козла», а гости вдруг обнаруживают, что водка вдруг превратилась в обыкновенную воду.

Посрамление отрицательных персонажей достигается не только композиционными приемами, но и использованием в их речи комбинаций слов, обретающих неожиданную смысловую нагрузку. На эту особенность уже указывали исследователи, когда писали. как виртуозно проделывает Ангархаев это со словосочетаниями «играть в карты», «остаться в дураках» и т. п. Во время карточной игры Грозный Начальник спрашивает архитектора Сановникова: «Вы, кажется, очень шустрый человек?» тот отвечает: «Если повезет в карты...». Вездесущая старушка обижается: «Почему мне не раздали карты? Думаете, я вышла из игры?!» Ей обещают: «Еще как будете играть!» Золтоева осторожничает: «Я не буду играть. Буду следить за вашей схваткой». Вездесущая направляет Красивую не показывать перед игрой карты, а Грозный Начальник предупреждает изворотливого Олзоева: «Не один вы стремитесь побить шестеркой туза» [Найдаков, Имixelова, с. 210].

Рядом с образами пройдох, жуликов и мошенников драматург выводит и положительных героев. Это Простодушный и Некрасивая, а также Грозный, до поры до времени скрывающие свое отношение к собутыльникам. Но эти положительные лица достаточно комедийны, потому, что они созданы в духе сатирической изобразительности.

Уже указывалось, что такое изображение положительных героев в сатирической комедии было «подсказано» драматургу сказочными приемами, прежде всего фантастическими, волшебными превращениями, близостью положительных героев сказочным персонажам. Глупенький своим прототипом имеет образ Дурачка – Муу хубуун, который способен наказать своих противников, одержать над ними победу. Такую же функцию выполняет и образ Некрасивой, которая, подобно сказочным образам мудрых

девушек – сестер или невест мэргэнов, в финале проявляет находчивость и смелость, помогая Глупенькому изобличить своих обидчиков. Такое решение образов положительных героев в сатирической комедии выявило новую тенденцию в развитии жанра и выявило фольклорное, национальное видение автора.

Ангархаев продолжает и развивает традиции бурятской комедиографии. Вслед за Ц. Шагжиным, автором блестящей сатирической комедии «Будамшу», всецело основанной на бурятском сказочном материале, Ангархаев, избрав современную проблематику, использует приемы и формы бурятской национальной сказки, и связь эта более скрытая и оттого более выразительная.

2.2. Тенденции жанрового обновления в комедиях

Д. Дылгырова и Б. Эрдынеева 1970-1980-х годов

В 1970-е годы появляются такие пьесы, которые не существовали еще до сих пор в бурятской комедиографии. Не являясь сатирическими комедиями в полной мере, они содержат в себе довольно значительный заряд обличения и изменяют наши представления о традиционном облике сатирической комедии. К такого рода произведениям принадлежит и комедия Д. Дылгырова «Чужое горе» (Хари хунэй гашуудал) (1980), новизна которой состоит в том, что ее автор соединяет сатиру с нравственным аспектом, наполняет ее драмой, психологически разработанными характерами.

Жанр своей пьесы автор определил как трагикомедию. Действительно, в отличие от Ангархаева, который в «Волшебной даче» дал типичный образец сатирической комедии, Дылгыров, используя комедийную ситуацию, выстраивает серьезную психологическую драму. Старый Галдан с внуком после смерти сына и отца остаются сиротами, а родственники делят мнимое наследство. С глубокой грустью смотрит тетушка Сержуня, которая

разделяет горе старика-соседа, на ссорящихся родственников, чьими помыслами управляет одно лишь желание спихнуть обузу друг на друга. «Почему такими черствыми стали люди?» – вопрошает она. В ее уста вложен автором и ответ на этот вопрос: «Они рабы своих мелких дел и вещей». Добрая, участливая Сержуня считает их несчастными и от души жалеет их. И печально самим детям Галдана обнаружить, что Сандан, собравший их всех в доме родного отца, даже не дальний, вообще никакой не родственник им, а чужой человек. Родство тут иное, повыше кровного, которое как раз и «подводит».

Но драматическое и комедийное существуют в пьесе «Чужое горе» сами по себе. Смешны дети Галдана Эрнест и Галина в своем желании заполучить наследство брата, комедийны Дарима и Пэмпэтида, которые ищут выгоду в своем преклонном возрасте, чтобы отказаться от ненужных забот об осиротевших родственниках, но, узнав о сбережениях, оставленных их умершим зятем, с пеной у рта спорят о том, кто из них моложе, а значит имеет больше прав стать женой Галдана. Зато в словах и поведении их антиподов сквозят горечь и печаль. Комедийное вовсе не затрагивает образ другого сына Галдана – Даши, который и позаботится об отце и племяннике. Глубоко драматична судьба старого Галдана, не проронившего ни единого слова на протяжении всей пьесы. Мотив невинного страдания, содержащийся в этом образе, придает конфликту мелодраматический оттенок.

Как и в мелодраме, в комедии Дылгырова налицо стремление к упрощенному разрешению конфликта финальной победой добра и порицанием зла в форме «наказания» и «вознаграждения»: корыстолюбивые и жадные лишаются наследства, и его получает тот, кто бескорыстно соглашается взять на себя заботы об осиротевших родных. Но, несмотря на этот облегченный финал, «Чужое горе» демонстрирует стремление драматурга по-новому взглянуть на сатирический жанр. Его пьеса – это уже не однозначная и однотипная сатира, и сатирические типы в ней изображены

в сплаве с печальными мотивами, в смешении с мелодрамой и бытовой драмой.

Неблагополучие человека в мире, лишенном гармонии, в мире, полном абсурда, постоянный глубокий субстанциальный конфликт в душе героя становятся причиной если не трагической, то драматической тональности. Но герой оказывается «спасен» в финале – и здесь открывается пространство жанра трагикомедии.

В жанре трагикомедии нет того критического пафоса в изображении общественных типов, который присущ комедии. Индивидуальное сознание трагикомического героя – Даши становится предметом авторского – трагикомического взгляда

Трагикомический эффект - это момент слияния эмоций, когда в одной точке сошлись трагикомическое и комическое, взаимно дополняющие друг друга. Именно трагикомический эффект заключает в себе трагикомическое ощущение высокой концентрации, когда и грустно, и смешно одновременно, когда трагикомедия демонстрирует, по выражению Д.Дидро, "яркость крайних жанров".

Трагикомедия сегодня - это суверенный жанр драматургии, представлявший собой эстетически осознанный, содержательно и формально закреплённый в жанровой поэтике синтез элементов трагического и комического. Элементы, свойственные трагедии и комедии, в трагикомическом жанре не просто взаимодействуют, а рожают новый эстетический феномен, взаимно усиливаясь и осуществляясь друг через друга.

Особенность трагикомедии, проявившаяся в пьесе Д. Дылгырова – внешний конфликт вроде бы разрешен, но внутренний остается неразрешенным. Несмотря на внешний хэппи-энд, зритель остается неудовлетворен исходом, потому что полной уверенности в дальнейшей – благополучной судьбе старика и мальчика у него нет. И не потому, что сомневается в честности и искренности намерений Даши, а в общей

экзистенциальной установке неотвратимости всеобщего сиротства, одиночества перед лицом смерти.

Вероятно, это первая попытка осмысления трагикомического сюжета в рамках привычного комедийного жанра. И хотя пьесе явно не хватает комического начала и ей присуще внешне облегченное завершение конфликтной ситуации, но она примечательна тем, что это один из первых примеров жанра трагикомедии в бурятской драматургии. В ней еще нет подлинного трагикомического мироощущения и трагикомического героя, того, что появится в бурятской драматургии позднее, на рубеже XX – XXI веков. Пока же трагикомический эффект, как правило, достигается за счет преобладания комического над драматическим, «легкости» сюжетной линии и конфликтных начал.

Одной из самых распространенных жанровых разновидностей в советской комедиографии является легкая развлекательная комедия, или, как ее еще называют, комедия положений, комедия интриги. Многие исследователи природы комического пишут о смехе как об источнике «психической гигиены», о «терапевтической» функции комического. Кроме того, легкая комедия способна сквозь броню повседневных забот зрителя возратить ему свежесть восприятия мира, расширить его эмоциональный диапазон. Эту задачу выполняли пьесы Ш-Н. Цыденжапова «Сила любви» («Инаг дуранай хусэ») и «Дорога любви» («Инаг дуранай харгы»), пользовавшиеся в 1970-е годы успехом у театральной публики. Это были типичные бытовые комедии, построенные на случайностях и недоразумениях. Следует выделить здесь комедию Б. Эрдынеева «Черная борода» (Хазаар хара хахал) (1981), где тенденция жанрового обновления проявилась в творческом использовании особенностей лирической комедии юмористического, водевильного характера.

Вслед за Ш-Н. Цыденжаповым, автором комедийных пьес водевильного характера, Б. Эрдынеев создал пьесу с точной ориентацией на такие черты и особенности национального театра, как вкус к игре, яркая

театральность. Но если то в основе «Черной бороды» - легкий, почти водевильный конфликт, незлобивая насмешка над болезнями духовного роста людей, лирическая окрашенность образов, отсутствие сатирических красок.

Предметом шутовой импровизации и комедийных ситуаций в комедии «Черная борода» стал мотив сватовства, распространенный в бурятской драматургии. Он присутствует и в давней комедии Ц. Шагжина «Черт в сундуке» («Шудхэртэй сундууг»), и в более поздней «Дороге любви» Ш-Н. Цыденжапова. Конфликтная ситуация пьесы Эрдынеева – молодые влюбленные не могут соединиться – напоминает основную коллизию его первой пьесы «Ненаписанные стихи» («Бэшэгдээгуй шулэгууд»). Но если в ней заключен драматический процесс взросления молодых героев, связанный с осознанием ими возросшей ответственности, то в «Черной бороде» молодым влюбленным Бабу и Балмасу препятствием служат комические притязания бабушки Балмасу. Старая Гэсэгма хочет во что бы то ни стало заполучить для своей внучки любого другого жениха, только не Бабу, внука старого Шагдара. Причины своего нежелания старая Гэсэгма объясняет в начале пьесы: «У нас с их родом давнишняя вражда-ссора», намекая на какие-то загадочные, чуть ли не трагические обстоятельства, не позволяющие ей породниться с дедом Шагдаром. Но дед Балдан сразу разрушает иллюзию такого «возвышенного» объяснения жены: «Что-то я не припомню, когда бы я ссорился с Шагдаром». Драматург остроумно использует комическое снижение якобы сложных драматических обстоятельств.

Комизм «Черной бороды» основан на том, что герои не знают, как смешны их желания и притязания. Карикатурный оттенок свойственен образу Зэбзэмы, модной портнихи, которая и подсказала Гэсэгме черты и приметы молодого преуспевающего человека – будущего жениха Балмасу. В ее представлении в чести сегодня такой жених: «Ему должно быть за 40 (самой Зэбзэме 40 лет), он в очках и обязательно с бородой. Нельзя без

бороды. Не солидно. И с портфелем-дипломатом в руках. И главное – он должен быть кандидатом наук».

Эти рассуждения сельской модницы ненароком услышал Бабу и устроил так посещение Гэсэгмой местной гадалки Хандамы, что та после хитроумных намеков и недомолвок Бабу уверила доверчивую старуху в необходимости подыскать именно такого жениха, какой виделся Зэбзэме. Затем, сговорившись с городским приятелем Сокто, Бабу нацепляет черную бороду, надевает очки, берет в руки модный портфель и сватается к ничего не подозревающей Балмасу. В финале скандал предотвращается примирением двух враждующих сторон, устраняется причина упрямства Гэсэгмы, видевшей в Бабу прежде всего внука ненавистного, как она считает, Шагдара, который когда-то в юности обещал жениться на ней и не женился. На фоне этой благополучной развязки и состоится позднее признание в далекой юношеской любви Гэсэгмы и Шагдара:

«Гэсэгма. ...В те далекие годы, Шагдар, ты мне нравился, да, по нраву был... Зеленоглазый, рыжеватый...

Шагдар. Да и ты мне, Гэсэгма... Только вот язык у тебя... К тому же гордячка была ужасная... Э-эх, молодость, молодость!»

Интересно, что лирическое начало в пьесе в большей мере свойственно линии, связанной с образами стариков, а не молодых.

Речь Гэсэгмы, щедро пересыпанная проклятиями и ругательствами, передает характер женщины взбалмошной и своенравной. Окружающие, прежде всего Балдан, терпеливо и иронично выносят ее самовластие, видя за этой внешней трескотней добрую и доверчивую душу. Гэсэгма смешит, но не осмеивается.

Юмористическая окрашенность присуща и образу Зэбзэмы. Переименовав свое имя на городской лад, просит односельчан называть ее Земфирой Зундуевной, она и Балмасу советует сменить имя на более звучное, по ее мнению, имя Бэла (Балдан иронически сравнивает звучание непривычного имени с бляением овцы). Смешна Зэбзэма в своем навязчивом

желании выглядеть современной, культурной, она постоянно одергивает, поправляет своих земляков, ей стыдно за их необразованность перед городскими модниками. Все это придает характеру героини жизненную узнаваемость. Драматург язвит по поводу этих притязаний Зэбзэмы, но язвит, скорее, шутливо, чем пренебрежительно. В ее заблуждениях Эрдынеев обобщает узнаваемые черты современной реальности, смеется над поклонением определенной части людей сложившимся житейским стереотипам.

В пьесе «Черная борода» нет деталей, непосредственно свойственных жизни и быту бурят. У Ц. Шагжина, например, много таких этнографических примет, деталей уходящего быта, вкрапленных в ткань действия, - они нужны для конкретной цели: осмеяния старых дурных привычек и верований. В современной комедии «Дорога любви» критика суеверного преклонения людей перед старыми обычаями уже выглядит анахроничной и мало кого волнует. У Эрдынеева нет этих внешне экзотических примет, этнографических особенностей жизни своего народа. Но комедия «Черная борода» не лишена внутреннего, глубоко национального начала. Это комедия с новыми приемами интриги, отражающая современные реалии. Кроме того, она утоляет в зрителе жажду яркого, праздничного, музыкального действия, жажду простодушия и доброты. Пьесе присущи озорная свобода и непринужденность, которые роднят ее с произведениями народного искусства. Озорство и проказы молодых, ироническая снисходительность стариков, комическое упрямство, категоричность насмешливых и бойких на язык женщин – этот мир эрдынеевских героев вызывает добрый смех. Зритель смеется не только потому, что герои остроумны и веселы, вызывают смех их маленькие слабости и готовность посмеяться над собой. Такой же живостью и весельем искрились комедии Ц. Шагжина.

В комедии «Черная борода» имеется некоторый драматизм: Бабу вдруг пугается и начинает сомневаться в том, прав ли он в своем обмане, но назад дороги нет, единственный путь к соединению с любимой – розыгрыш

упрямой старухи. Сомнения Бабу в том, не перебарщивает ли он, не переступает ли чего-то серьезного, важны не только для характеристики героя. Драматизм в современной комедии возникает не извне, а из логики развития самих характеров.

С.С. Имихелова справедливо отмечала: «Сегодня обречена на неудачу комедия, в основе конфликта которой лежит недоразумение частного порядка или злой умысел отдельного негодяя (в 30-е гг. такие пьесы имели успех. Например, пьеса «Мэргэн» А. Шадаева, написанная в духе легкой комедии, стала значительным явлением национального искусства). Устаревшие приемы интриги ведут к мелким и ничтожным ситуациям, пошлым поступкам героев. Так, в «Дороге любви» Ш-Н. Цыденжапова герой, обидевшись на возлюбленную, по недоразумению отвергнувшую его любовь, наказывает ее, инсценируя самоубийство» [Имихелова, 1985, с.].

Вместе с тем необходимо отметить, что легкая развлекательная комедия уязвима для критики, требующей того, что противоречит ее природе, настойчиво стремящейся «нагрузить» развлекательный жанр чем-то более значительным. В комедии «Черная борода» не следует искать разговора о жизни, о насущном (хотя в ней можно обнаружить больше интересных наблюдений над человеком и его жизнью, чем в иной серьезной драме). «Черная борода» – это комедия-игра, отвечающая другим потребностям, нежели драма, выросшая из вполне серьезных размышлений о жизни, или сатирическая комедия, рожденная болью, гневом художника.

Исследователь традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии 20 – начала 21 веков Т.С.Шахматова считает, что чистого жанра водевиля, равно как и мелодрамы, не существует. По ее мнению, существует водевильная традиция в драматургии 20 века, в которой выделяются элементы поэтики в качестве носителей «памяти жанра». Сам же жанр водевиля существует на уровне метажанра, т.е. занимает наджанровый статус в драматической системе. Иными словами, водевиль подспудно является составляющей любых бытующих в современном литературном процессе

жанров, и его статус метажанра обеспечивает «активную жизнь традиций<...>водевиля после фактической смерти чистых вариантов этих жанров». (Шахматова Т.С.)

В пьесе Баира Эрдынеева «Черная борода» можно с полным правом выделить элементы поэтики водевиля, которые этот жанр пронёс через весь 19 век, и которые теперь выделяются в качестве носителей «памяти жанра»: стремительное развитие действия; мироощущение водевильного героя; счастливая развязка; запутанность интриги, которая возникает из-за обмана, случайности и т.д.; стандартный набор событийных узлов водевиля: переодевание, подслушивание, ложь, розыгрыши, ситуация неузнавания, насильная выдача замуж и др.; расстановка персонажей в зависимости от их сюжетных функций (помощники и противники) и типа героя (пара влюблённых, бескорыстный друг, герой, выполняющий функции свахи, сердитая, сварливая старуха – мать (бабка)); стандартная сюжетная схема; элементы внешнего комизма (стиль поведения, манеры, речь); куплет, который к настоящему времени трансформировался и может существовать в иных формах, например в музыке или в песне.

Комедия « Чёрная борода» - это комедия-шутка, любовный водевиль, слегка затрагивающий вопросы морали, но не вопросы общественной жизни. В центре такого водевиля – молодая пара, стремящаяся к счастливому соединению, которое происходит в финале пьесы. Но в отличие от классического водевиля, который является больше комедией положений, Баир Эрдынеев, вслед за Чеховым, наделяет своих героев индивидуальными чертами. Его герои – это люди эпохи социализма, жители деревни, колхозники, пенсионеры Балдан, Гэсэгма, Шагдар, доярка Балмасу, шофер Бабу, швея Зэбзэма, гадалка Хамдама.

В пьесе «Черная борода» автор отдает дань традиционному комизму. Тематика также традиционная – любовные отношения между девушкой и юношей. Но в пьесе существует две любовные истории, две сюжетные линии. Одна - Бабу и Балмасу, другая – старая Гэсэгма и дед Бабу – Шагдар.

Вторая сюжетная линия, скрытая на первый взгляд, дает толчок развития конфликта в пьесе. О развитии любовной истории Гэсэгмы и деда Шагдара мы узнаем, попутно раскручивая причину основного конфликта. Конфликт закручивается из-за непонятого поначалу нежелания Гэсэгмы видеть рядом с внучкой молодого человека Бабу. Скандальная, шумная, даже злобная старуха Гэсэгма появляется сразу после экспозиции, стучит тростью, ругая юношу и его предков. Начинается какая-то странная, стремительно происходящая словесная перепалка с внучкой Балмасу, которая влюблена в Бабу, с Бабу, который влюблен в Балмасу, с дедом Балданом. Баир Эрдынеев показывает человека в его обычном бытовом общении. Гэсэгма – очень яркий персонаж, типичный в своем роде. Она заправляет всем хозяйством, она всему голова, она привыкла своим характером подавлять, в её доме царит матриархат. Комический эффект возникает от несоответствия образа жены, матери, бабушки поведенческой модели.

Гэсэгма ругается, обзывается, передразнивает, злится, грозит, ударить: «...собаки! (тростью бьёт по земле...)», «..негодный каторжанин! Бегаешь здесь, как бездомная собака! Убирайся прочь! Не попадайся мне на глаза, внук Шагдара! Если будешь крутиться возле моей внучки – я буду бить тебя по голове тростью!», «...исчезни отсюда, вонючая полынь!» Словом, ведет себя так, как водевильный персонаж, настраивает против себя всех своих родных. Комически и вполне в духе водевильной традиции выглядит погоня деда Балдана за Гэсэгмой, когда тот, не выдержав поведения Гэсэгмы, берёт трость и бежит за старухой, пока у него не затекает нога. Не останавливаясь на этом, Гэсэгма намерена во что бы то ни стало выдать Балмасу замуж за кого угодно, только не за Бабу. Вторая невидимая сюжетная линия как бы подпитывает пружину конфликта на протяжении всей пьесы, существует на уровне намека, что позволяет читателю (зрителю) лишь догадываться о мотивах поведения Гэсэгмы.

Почему Гэсэгма против брака Балмасу и Бабу – это тот вопрос, который и составляет интригу, комический казус, абсурдный ход.

Не обошлось в пьесе и без подслушивания, подмены, переодеваний. Предприимчивый Бабу, подслушав разговор Гэсэгмы и Зэбзэмы, выстраивает план подмены, в сущности обмана. Ещё с большей силой закручивается пружина конфликта. Бабу обманывает гадалку Хамдаму, описав жениха со случайно подслушанных слов Зэбзэмы, Хамдама несет неверную информацию Гэсэгме, Гэсэгма, удивляясь, все же верит Хамдаме, потому что уже знала это от Зэбзэмы, которой просто пришло в голову описать такого мужчину, о котором скорее мечтала она сама. Гэсэгма и не догадывается, что за всем этим событием стоит плут Бабу.

Очень стремительно развивающееся действие: споры, противостояние, неразбериха, путаница, крик, оскорбления, переодевание, подготовка к свадьбе, которой пока не может быть, приход переодетых «гостей – сватов», и неожиданное разоблачение, и вместе с ним развязка второй любовной истории, о которой узнаем из уст старого Шагдара: «За что ты не любишь моего внука, Гэсэгма? Они любят друг друга, а ты не можешь забыть того, что было 50 лет назад и хочешь выместить на внуке? Если бы ты согласилась 50 лет назад, я сделал бы тебя своей женой».

Перед нами банальная житейская история, давняя история любви постаревших, но не отпустивших чувство людей. На первый взгляд смешно то, что вообще эта сварливая старуха, когда то тоже любила и была любима, испытывала ревность. Это несоответствие и вызывает комический эффект. И, конечно же, непередаваемая самобытная, яркая языковая стихия персонажей, которая наравне с комическими ситуациями вызывает у читателя (зрителя) смех.

Интересно то, что герои Эрдынеева, наделенные индивидуальными чертами, в финале пьесы не претерпевают кардинальных изменений. Например, старуха Гэсэгма внутренне не меняется, ей просто нечего менять.

В пьесе «Чёрная борода» нет сатиры. Автор любит своих героев, его добродушный, весёлый смех заставляет и читателя (зрителя) по-доброму воспринимать происходящее. Самодурство Гэсэгмы объясняется в финале,

где в ее оправдание звучат лирические ноты.

Финал соответствует жанру легкой комедии – водевилю: все находят общий язык, Бабу извиняется перед Гэсэгмой за розыгрыш, влюбленные воссоединяются, и старые влюбленные, наконец, прощают друг друга. Лиризм, серьезные аспекты, характерные для человеческой жизни, для судьбы, не снижают веселости, комедийного блеска, наоборот, они становятся еще смешнее, еще ярче, еще ощутимее, потому что только через такую веселость можно разглядеть что - то настоящее в человеческой жизни, разглядеть ту неустроенность мира, тот мотив печали, что так явно мы видим в пьесах А.П. Чехова.

Можно сделать вывод, что Б. Эрдынеев, организуя действие веселой и самобытной комедии, одновременно продолжает традиции и классического водевиля, и водевиля Чехова, талантливо совмещает в рамках одной пьесы комедию положений и комедию характеров и организует при этом трагикомический эффект.

В 1974 году Д. Батожабай напишет пьесу-детектив «Деревянный Шомпол», где создаст еще один вариант «легкой», развлекательной комедии. В ней он выведет еще один излюбленный женский образ – старухи Алганы, наделенной эмоциональностью и неумным воображением. Подобно Буме, героине пьесы Ц. Шагжина «Черт в сундуке», она одновременно вызывает смех и сочувствие. Вместе с другими персонажами она составит «команду», взявшую на себя задачу найти убийцу погибшего друга Гоши. Сцены с действиями «команды» создают фабульный довесок к пьесе в виде «движения по ложному следу», и здесь роль Алганы окажется в центре. Она начинает проводить собственное расследование, призывая на помощь свое богатое воображение: то она «вычислила» преступника только ей одной известным способом, то, охладев к этой гипотезе, выдвигает новую, еще более неожиданную, чем прежде. Комический персонаж представляет собой архетип шута и простака, амбивалентный в своей основе: комический изображенный, образ этот лишний раз подчеркивает в героине свойства

человека, заботящегося о восстановлении справедливости. И архетипическая составляющая образа придает «легкой» комедии символический привкус гармоничности жизни.

Таким образом, жанры водевиля и трагикомедии, родившиеся в результате опровержения канонических жанров «легкой» и «высокой» комедии, сегодня чрезвычайно редко приобретают канонически безукоризненный облик. Весь «набор» признаков водевильного и трагикомического жанра не так уж часто можно в полном объеме обнаружить в современных бурятских комедиях. Это лишь подтверждает мысль о том, что жанр – не просто определенная художественная форма, а «сложная система, которая может не осуществляться целиком в отдельных произведениях, но присутствует в литературном сознании как особая нормативная «идея» жанра. Она не всегда совпадает с определением, которое дает классическая поэтика, и всегда богаче его» [Кипнис, 1998].

Присутствие элементов поэтики водевиля и трагикомедии в творчестве бурятских драматургов требует внимания исследователей, поскольку накопился внушительный и нередко противоречивый материал на эту тему. Не всегда в этом материале влияние данных жанров оценивалось адекватно, часто репутация исследуемых жанров давала повод исследователям обвинять драматургов в попытках угодить зрителю и эклектике несоединяемых жанровых характеристик. Целостное исследование истории функционирования этих жанров в бурятской драматургии и театре на протяжении всего XX и начала XXI века поможет по достоинству оценить поиски драматургов-комедиографов с позиции следования национальной традиции и стремления к ее обновлению.

ГЛАВА III

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ БУРЯТСКОЙ КОМЕДИИ

3.1. Развитие жанра комедии в драматургии Г. Башкуева

Творчество Г. Башкуева, пришедшее на три последних десятилетия позволяет осмыслить множество явлений постсоветского времени, судить о тех вызовах и испытаниях, с которыми его соотечественники вошли в новое тысячелетие. Вот уже 20 лет они не сходят с афиши Бурятского академического театра драмы им. Х. Намсараева. Именно в сотрудничестве с этим театром обрели сценическую жизнь практически все его пьесы: «Климат резко континентальный», «Звездный час», «Любовь на взлетной полосе», «Чио-Чио-Саня», «Ракушка», «Собака моей любовницы», «Воздушный поцелуй», «Танцующий призрак», «На стыке веков», а спектакль «С.С.С.Р., или Союз Солдатских Сердечных Ран» в 2006 г. удостоен Государственной премии РБ. В 2007 году издана книга «Пьесы разных лет», куда вошли основные драматические произведения, созданные в 1990-2000-е годы. Все они написаны на современную тему, связаны с сегодняшней злобой дня, по-новому разрабатывают различные виды комического.

Современная проблематика потребовала от драматурга новых жанровых модификаций. Так, одна из лучших пьес «Чукча» (2007) – это комедия с элементами сатиры и одновременно комедия в единстве с серьезной драмой, которую исследователи называют «комедией самопознания» [Тимощук; Деменева]. Главный герой – московский мент Слава Чумаков по прозвищу Чума, любитель анекдотов, промышляющий тем, что «стрижет бабло» с безответных соотечественников, совершенно другим человеком возвращается из командировки в Чечню, чтобы изжить предательство, совершенное им в целях наживы. Судьбоносное поражение

героя пьесы подкреплено евангельским подтекстом: когда Славе-Чуме боевики обещают сумму – 30 тысяч долларов как награду за сообщение о времени и месте прохождения штабной колонны, он (по словам друга Бори, «двоечник») не понимает, что за этой суммой грядет наказание Иуды. Тяготение к надвременности, притчевому звучанию – это качество придает изображенной повседневности и комическим ситуациям универсально-бытийный характер.

Другие жанровые разновидности в творчестве драматурга: это и социально-бытовая комедия положений «Чио-Чио-Саня» (другое название – «Сад камней»), в которой мечта россиян в связи с открытием железного занавеса съездить за границу – а такая возможность подвернулась для Сани по прозвищу Тарбаган и его односельчан, но посещение Японии оказалось очередной иллюзией; это и откровенно легкая комедия «Новая жена», в которой можно столкнуться со многими понятиями недавней эпохи, такими как паленая водка – катанка; кастинг или бартер – обозначение какого-либо товара, выступающего в роли живых денег. Но, по мнению С.С. Имихеловой, «несмотря на эту близость сегодняшнему и только что прошедшему времени, пьесы драматурга ведут разговор все-таки о темах непреходящих, вечных» [Имихелова, 2013, с. 174].

Критики и авторы диссертаций ставят пьесы Башкуева в один ряд с драматургией его собратьев по цеху – А. Галина, Н. Коляды и др., подчинивших свое творчество поиску изначального, человеческого в человеке. А это тем труднее сделать, что их герои – это своего рода люмпены, аутсайдеры, свободные от всего социального. Очень часто это чуть ли не первобытный человек в грубых, греховных, упрощенных его проявлениях. Как отмечала С.С. Имихелова, «кажется, что ничего не изменилось с 20-х годов прошлого века, что за почти столетие так называемый человек из народа, открывающий для себя мир культуры, по-прежнему пребывает на уровне наивного героя Зощенко или Эрдмана» [Имихелова, 2013, с. 174].

Герои башкуевских пьес тоже не всегда красивы в своих поступках и мыслях, отношение автора к ним, таково, что неясно, сочувственно или сатирически-обличительно он к ним относится. Да и в речевой манере персонажи Башкуева мыслят штампами, для выражения своих чувств часто используют сленг или тюремную лексику, или где-то услышанные фразы, смысл которых они понимают смутно (например, «сто лет одиночества» – любимая присказка героев разных пьес). Но Башкуев – не сатирик в привычном понимании этого слова.

Пьесы драматурга сценичны, потому что сущность подлинного театра – в подтексте, дающем простор для домысливания. А это означает, что слова в текстах пьес создают сложную и интересную для восприятия инструментовку, они не существуют вне диалога, вне той атмосферы, в которой они только и имеют смысл. Вот и в пьесе «Чукча» Боря, с детства откликающийся на прозвище Борман, вполне нормальный, в меру гуманный и вовсе не расист, как его дружок московский мент Слава Чумаков, во втором действии с ненавистью и мстительной злобой повторяет те же шовинистические инсинуации, так характерные для друга детства («понаехали тут...», «чукча не человек»,), но теперь уже по отношению к самому Славе-Чуме, обгоревшему после Чечни и внешне превратившемуся в «чукчу». И в этом перевоплощении Бориса прочитывается целый букет психических состояний – это и злость, что муж любимой женщины не погиб, и презрение к предателю, продавшемуся за 33 серебрянника (автор, по его словам, сознательно ушел от канонических 30 иудинных монет, чтобы «некруглая» и сакральная цифра «цепляла»), это и месть за то, что всю жизнь Слава помнил и обидно подчеркивал его еврейские гены... И тут зритель неожиданно открывает для себя, что Боря-либерал куда отвратительней Славы-шовиниста, потому что не способен меняться (в отличие от своего недавнего гонителя).

Пьесы Башкуева, на первый взгляд, написаны в привычном жанре «легкой» комедии. Из последних пьес к образцу этого жанра можно

отнести пьесу «Новая жена» (2006). Но есть в них то, что нарушает сложившиеся стереотипы этого комедийного жанра. Перед нами та разновидность комедии, в центре которой заложена парадоксальная, анекдотическая ситуация. В «исполнении» Башкуева она часто соответствует коллизии, открытой самым талантливым драматургом XX века А. Вампиловым. Башкуев даже может сознательно прибегать к цитатам, откровенным переключкам со своим предшественником. Парадоксальность перерастает в алогизм, отражающий хаос человеческого бытия и дисгармонию во внутреннем мире героя. Пьеса «Чукча» целиком построена на анекдотах об известном герое, их обыгрывании в сюжете и диалогах. Так, Клава, жена Славы-Чумы, справедливо замечает: «Слава так часто рассказывал анекдоты про чукчу, что он не мог не возникнуть в этой квартире...» [Башкуев, 2007, с. 12] (далее ссылки на это издание будут дано в круглых скобках с указанием страницы).

Вслед за Вампиловым Башкуев строит парадоксальную ситуацию так, что герои начинают привычно обживать эту несуразицу, обнаруживая в ней возможность выйти к тому, что называют нравственной нормой. Башкуевский герой приходит к ней стихийно, сквозь все наслоения прагматизма, эгоизма, культурного нигилизма. Он при этом стремится как-то ощутить себя приближенным к культуре, высшее проявление которой он видит в том, чтобы выписать газету или журнал «Знание – сила». Он может даже не осознавать, что осуществляет судьбоносный выбор и лишь на каком-то интуитивном уровне все верно понимает.

Интуитивное – это природное в людях, та сердцевина, с которой художник связывает большие надежды. В одной из лучших пьес «Любовь на взлетной полосе» драматург вывел обычных людей, порой черствых, они действительно «на лицо ужасные, добрые внутри». В конечном счете, их природная доброта и красота выглядят несомненными. Особенно в образах женщин. Именно Невеста, местная дурочка, над которой все смеются («От любви свихнуться – надо же...»), ее присутствие ощущаются мужчинами как

спасительная надежда на то, что в жизни существуют такие «невесты», которые ждут и ожиданием своим спасают от бед.

Башкуев – блестящий комедиограф, ценящий более всего в своих героях юмор, остроумие, чувство слова. Но за смехом явственно кроется серьезный смысл. Как бы ни хохотал зритель на премьерном спектакле «Новая жена» над абсурдностью современных реалий, заключение деда Сокто: «Вот буряты – дожили, называется! На конях скакать не умеют, юрту в глаза не видели, язык забыли, чингизы спились...» [Башкуев, с. 28] – отдает горечью и пониманием бесповоротных изменений в сегодняшней жизни народа.

В башкуевских пьесах нет героя-интеллигента, рефлексия по поводу, что с нами происходит, стихийно осуществляется простым человеком. Ближайшие родственники героям Башкуева – шукшинские чудики. Кроме того, русскоязычный драматург Башкуев при всем бурятском колорите выявляет, например, отчетливую склонность к такой константе творчества современных русских драматургов, как мотив дома, который не может существовать без другого образа-мотива – антидом. Очень устойчивый в современной отечественной драматургии, он проявляется как самый характерный топос в пьесах Башкуева.

Топос дома может разворачиваться в пьесах Башкуева в современных квартира – «однушках» или «двушках», которые могут воплощать гиперболизированную картину современного дома, в котором герои переживают психологические потрясения. Превращение дома в антидом осуществляется потому, что герои часто мечтают об улучшении жизненного пространства, о лучшей жизни, о настоящем доме, но реализовать свои мечты им не под силу. Складывается парадоксальная ситуация, когда человек не ощущает себя дома. Он экзистенциально одинок и несчастлив, поэтому вынужден быть вечным странником и искать лучшей доли. Тоска по истинному дому становится одним из главных мотивов у Башкуева, и здесь

его пьесы встраиваются в контекст современной русской драматургии [Наумова, с. 12].

На примере этого мотива-образа можно увидеть единство национально-ментального и общечеловеческого в культурах народов России, Он был и остается самым ценным символом фундаментальных нравственных представлений для отдельного человека и общей, коллективной ценностью отдельной национальной культуры. Это, быть может, единственное, что придает видимость равновесия в мире и в XX веке, и в начале XXI века, потому что, несмотря на тотальное, всеобщее сиротство, человек по-прежнему живет надеждой на равновесие, стабильность, верой в исконные вековые ценности. Так, этот образ находится в центре пьес С. Лобозерова: сегодняшний опыт, как коллективный, так и личностный, выражен в его «семейных портретах» следующим образом: благополучие в доме, семье отдельного человека – условие его самостояния и счастья, «его алмазы и изумруды» [Калмыкова, 2007].

В русской драме последних двух десятилетий понятие дома приобрело особое значение: оно включает в себя то, что произошло с обществом за последние два десятилетия, что собой представляет российский человек постсоветского времени. Критики отметили отчетливую тенденцию в современной российской драматургии, свидетельствующую о смене ценностных приоритетов, о том, что на передний план вышел не государственный, а частный человек, главное для которого – благополучие его собственное и его семьи [Дубнова]. Приоритеты и ценности современного человека перед лицом неприглядного настоящего и пугающего своей непонятностью будущего – главная тема и для пьес Г. Башкуева.

Исследователи писали о сатирических нотах в описании негативных явлений действительности в пьесах драматурга. Прежде всего объектом сатиры в них становится обычное и социально опасное явление – пьянство как следствие неустроенности человека, социальной дисгармонии, особенно проявившихся в пространстве постперестроечной России. Справедливость

такого суждения подтвердилось дальнейшим развитием драматургии Башкуева: в 1995 году он написал комедию «Чио-Чио-Саня», где герои – это люди без определенных занятий, находящиеся в вечном опьянении, готовые из-за бутылки водки унижаться, врать, обещать, что угодно, позабыв о своем достоинстве, о долге перед семьей и близкими.

Герои пьесы «Чио-Чио-Саня» Саня и Кеша вовсе не являются сатирическими персонажами, какие изображены в пьесах Ц. Шагжина или Д. Батожабая. У Башкуева нет привычных для бурятской комедии второй половины XX века спекулянтов, взяточников, бюрократов. Его герои обычные люди – беспомощные, беззлобные, неспособные противостоять обстоятельствам, направленных против них, но при этом они безответственны и равнодушны к самим себе, к происходящему вокруг. И это, быть может, сильнее обнажает сущность явлений, распространенных в сельских глубинках страны. Так, Саня Петухов по кличке «Гарбаган» с привычной пьяной удалью ругает все, что не попадя, попадает и пленным японцам, запомнившимся с детства, и сегодняшним их соплеменникам:

«С а н я. Кеша, а помнишь японцев-то?..

К е ш а (*нашел сапог, надел, покачнулся*). Фу ты! Голова закружилась!
(сел.)

С а н я. Я говорю, японцев помнишь?

К е ш а. Пленных, что ли? Маленько. ...

Саня. ...в ноги кланялись, а теперь телевизоры клепают по всему свету! А мы чем хуже? Как жевали сухари, так и жуем! Сто лет в одиночестве!» [Башкуев, 2007, с. 142-143].

За комическим диалогом двух пьяниц слышится горечь автора от вида полуразвалившегося деревенского дома, в котором обитают герои, от их полупещерной и полуживотной жизни, которая вдруг, с помощью вранья, может поменяться, если узнать и объявить о возможности поездки к побежденным когда-то японцам за телевизором. В подтексте можно

обнаружить и размышление о социальных причинах пьянства в его бытовом проявлении.

Точно такое же чувство авторской горечи можно обнаружить в пространстве других комедий Башкуева: будь то улан-удэнская квартира одинокой женщины, становящаяся пристанищем для такого же одинокого мужчины в пьесе «Ракушка» («Ловушка для одиноких мужчин») (2001); или московская квартира, в которой герой, любитель анекдотов про чукчу, пребывает в разных статусах – от полновластного хозяина до бесправного «чукчи»; или чабанская заимка в комедии «Воздушный поцелуй» (2000) – место, отторгнутое деревенским миром, заброшенное, где царит «дух запустения и одиночества»; или деревенский дом, во дворе которого герой строит новое жильё – юрту в знак протеста против деспотизма жены в комедии «Новая жена» (2007). Во всех пьесах-комедиях драматург фиксирует внимание на неблагоприятном существовании своих соотечественников, в котором легко винить кого-то, а не самих себя. Но образ-архетип дома позволяет выйти от проблем бытового неустройства к вопросу о смысле человеческого существования.

В пьесе «Чио-Чио-Саня» Башкуев так мастерски строит комический сюжет, так наполняет его недоразумениями и случайностями, что за ними обнажаются насущные вопросы бытия: любовь, человеческое счастье, поиски места под солнцем, смысла жизни. Начавшийся в пьяной горячке обман героя о его якобы наметившейся по приглашению поездке в Японию вовлекает в водоворот событий всех персонажей в пьесе «Чио-Чио-Саня». И только саморазоблачение, признание Сани позволяет раскрутить нить конфликта, который разрешается примирением обиженных им людей. Сатира, которая попирает общественное зло – безответственность, ведущая к разрушению семьи, да и собственной жизни, здесь оказывается сглаженной, столкновение героев не принимает формы борьбы, и в итоге нет победителей и побежденных. Драматург обнаруживает в негативных качествах своих героях стремление к лучшей жизни, когда мечта открывает безграничные

нравственные возможности. Немаловажно участие в разрешении конфликта жены Кеши Гали, чье отношение к пьянице-мужу и его собутыльникам пронизано жалостью и обернется всепрощением. В жанровом отношении эту пьесу критики назвали юмористической комедией (Гончарова-Грабовская). На наш взгляд, в ней проявился синтез психологической драмы и лирической комедии, поскольку доминирует пафос любви и надежды драматурга к своим непутевым героям, отсюда жизнеутверждающий пафос пьесы.

Так же обстоит дело с конфликтом в комедии «Волшебный поцелуй». Вновь здесь видим архетип дома как неблагополучия в устройстве жизни, своего рода антидомом как отсутствие надежности домашней сферы. Ярче всего он проявляется в отношениях родных и близких, собравшихся на одной территории, чтобы выяснить, кто есть кто. И здесь, в условиях искаженного представления о доме понадобится очень сильное средство для выявления нормы – заразная болезнь и смерть, правда, в нагромождении комических ситуаций, оказавшихся мнимыми. Мнимость смерти вчерашнего зэка Ивана, разучившегося верить самым близким, помогает и ему, и спивающемуся зятю Буладу прорваться к истинным чувствам своих верных жен и вновь обрести мир и согласие в семье.

Бездомность по-прежнему остается для современной литературы важной и, соответственно, богатой вариациями темой. Тут довольно назвать кочующие из пьесы в пьесу топосы коммуналки, общаги, барака, тесно связанные, с одной стороны, с искажением дома как ценности, с другой – обнаруживает укорененный в душах людей образ-символ подлинного дома как идеала человеческих отношений. В пьесе Башкуева бездомный герой Булад – интеллигент, бывший врач-ветеринар и вместе с тем бомж, временный обитатель чужого дома, поскольку за пьянство изгнан из семьи. Как и в пьесах русских драматургов (вспомним произведения Л. Петрушевской или В. Сигарева, такой мир антидома у Башкуева изображается как некий самодостаточный микрокосм. Здесь свои правила

и своя социология, своя нормативная ориентация в мире. И за этим образом встает целостный образ неуютного постсоветского пространства.

В еще одной комедии Башкуева «Любовь на взлетной полосе» (1992) (другое название – Убить время») действие происходит в здании местного аэропорта, вокруг которого развиваются главные события и тесно переплетаются судьбы героев. И окажется, что под крышей здания аэропорта разъединенные души очерстевших, одиноких людей вдруг смогут обнаружить единство вновь благодаря женщине, Невесте, сохраняющей верность своему жениху. Точно такое же значение приобретает еще один образ-хронотоп – танцплощадка, под крышей которого обретают покой и семейное благополучие души бывших солдат Великой Отечественной в пьесе «С.С.С.Р.» (2005).

То есть благодаря архетипическому образу-символу дома драматург выстраивает основную, наиболее естественную и комфортную сферу существования своих героев. И нет ничего странного в том, зрителя/читателя ждет благополучный исход, ведь родное село или город и даже родная страна или мир за ее пределами могут восприниматься как пространство родного дома благодаря открытости и беззлобности сознания башкуевских героев. Даже с мечтой о чужих краях расстаться нетрудно, поскольку не сможет она заменить человеку его убеждения о возможности счастливой жизни только в родной деревне в пьесе «Чио-Чио-Саня».

В русской литературе исследователи отмечали устойчивые образы, которые можно обозначить как дом-память или дом-сознание в разных трансформациях. Центральную роль в художественной структуре современных комедий играет именно эта метафора и различные ее воплощения. В комедиях Башкуева именно эта метафора придает им особый вес, ибо драматург указывает на потенциал аналогий между домом и способностями души.

В комедии «Новая жена» Г. Башкуева этот потенциал реализуется в национальном преломлении. Герой, находясь под каблуком у своенравной

жены, в состоянии переосмысления этой своей идентификации решает построить юрту. Юрта – это также место, инстанция сохранения национальных традиций, того, что называют корнями. Все обряды, представления кочевого человека связаны именно с юртой. Несмотря на эти сугубо этнические представления, в них содержится и мысль, свойственная любому национальному сознанию: человек только тогда может обладать ощущением самого себя в собственном доме, если оказывается ближе к корням, к прошлому.

Юрта в пьесе «Новая жена» стала той лакмусовой бумажкой, которая высветила подлинность отношений не только Галдана с его эгоисткой и бездельницей женой, но и всех жителей села: решение Галдана построить ее родило в душах одиноких односельчанок надежду на возрождение былых традиций, таких как многоженство, на то, что каждая из них может стать второй, новой женой единственному в деревне настоящему мужчине – хозяйственному, непьющему, доброму и надежному. Тоска по народным обычаям вызвана мечтой преодолеть негативность современных реалий. «Раньше в юрту жена не смела войти без разрешения мужа... По три жены держали...» – эти рассказы деда Сокто Галдан называет сказками, но построить юрту для него означает утвердить свое положение в семье как некую мечту о норме жизни, утерянной и позабытой. В финале пьесы примирившиеся в семейном конфликте стороны слышат плач новорожденного в юрте, где поселились молодожены – сын с невесткой.

Комическое начало доминирует на всем протяжении действия пьесы. Даже речь способствует достижению комического эффекта. Смех в пьесе основан на такой характерной для драматического искусства особенности, как обостренное внимание к языковой технике, когда современные реалии предстают в игровой стихии языка. Так, работающий Галдан, единственный непьющий мужчина в деревне, которым помыкает жена Гыма, оказывается в центре затеянного плутоватым дедом Сокто «костинга» для одиноких деревенских женщин, желающих найти себе мужа. И когда одна из них

«клянет» на эту «рекламу» деда Сокто («Раньше... по три жены держали. И еще одну про запас. Вот так и жили наши предки») и предложит жене Галдана помогать ей по дому, то, получив согласие озадаченной Гымы, будет громко хвастать: «Гыма назначила меня младшей женой»; другой же претендентке на роль первой и главной жены ее мужа разозлившись Гыма будет угрожать: «Сейчас я вам устрою развод по-бурятски...» [Башкуев, 2007, с. 39]. Все действие пьесы основано на этой виртуозной словесной игре, создающей комический эффект.

Комический эффект соединяется с трагикомизмом ситуации: якобы национальный обычай воспринимается действующими персонажами как реальность, возможная в современной жизни, и эта ситуация способствует развитию трагикомического эффекта в пьесе.

Разумеется, Башкуев не стремится достичь такого синтеза трагического и комического, как того требует жанр трагикомедии. По жанру, пьеса скорее легкая комедия с мелодраматической окраской. Достижение трагикомического эффекта в подобных пьесах осуществляется своеобразно: комизм присутствует во всех ситуациях, в которых оказывается герой, а драматизм социальной ситуации выступает вспомогательным началом. Конечно, в большинстве пьес «это часто неумение или нежелание оторваться от внешне комедийной ситуации и выйти на уровень трагикомического восприятия сюжета» [Рацкий, с. 24]. Однако «легкость» трагикомического конфликта в пьесе «Новая жена», скорее, особенность творческой манеры автора, нежели недостаток сюжета.

Специфику национальных идеалов и межнациональных различий особенно хорошо могут отобразить русскоязычные драматурги, поскольку, проявляя свою открытость в диалоге между «своим» и «чужим», выстраивают конфликт на основе общечеловеческих ценностей. В пьесе «Воздушный поцелуй» герои – носители внутрисемейного конфликта являются представителями разных национальностей. Потомок старообрядцев Иван и его жена Галина недовольны непутевым зятем Буладом, но их дочери

Татьяне удастся сохранить семью, вернуть мужа, верно оценив его любовь к ней и сыну, берущую верх над малодушием и распущенностью.

Комизм пьес Башкуева таков, что комедийный герой становится средоточием идеальных, переносных смыслов. У Башкуева это предстает всегда в развитии: вначале место действия в пьесе приобретает вид абсурдности, нелепости, но вот герои начинают привычно обживать эту несуряцицу в поисках возможности выйти к тому, что есть норма, гармония, подлинная ценность. «Башкуевский герой приходит к этой норме стихийно, сквозь все наслоения прагматизма, эгоизма, культурного нигилизма. Он может даже не осознавать, что при этом осуществляет важный, судьбоносный выбор и лишь на каком-то интуитивном уровне все верно понимает» [Имхелова, 2009, с. 26].

Архетипическое начало придает главному герою Башкуева особую окраску, потому что ему присуща некая витальность, практическая активность: именно Буладу принадлежит идея, которая и примиряет все стороны семейного конфликта: он предложит тестю Ивану притвориться мертвым – якобы вернувшийся из мест не столь отдаленных муж и отец потерял здоровье и не мог вернуться живым. Так и получится: свекровь и жена героя после разыгравшихся потрясений примут в лоно семьи и самого Булада. свидетельствует о том, что на периферии образа взрослеющего персонажа имеются плутовские, трикстерные черты.

Фольклорная модель трикстера породила целый ряд литературных и культурных типов, таких, как плут, пикаро, шут, клоун, самозванец и т.п. [Липовецкий, 2009]. Все они отличаются и друг от друга, и от их общего первоисточника – трикстера как мифологического героя, – однако всех их объединяет некий “общий знаменатель”: набор черт, в той или иной степени восходящих к мифологическому плуту-трикстеру. Этот набор качеств, разумеется, никогда не остается постоянным: где-то он представлен более полно, где-то – менее. Интерпретация этого архетипа в пьесах Башкуева существенно отличается от той, которую мы видели в образе плута в комедии

Ц. Шагжина «Будамшуу». Если в ней драматург придерживается четкой моральной оценки поступков защитника простого народа, то позже будет востребована внеморальность трикстера, прямо вытекающая из его способности не «влипать» в какую-то одну систему ценностей, нарушать, разрушать и непочтительно высмеивать границы между оппозициями.

А.К. Жолковский в свое время блистательно показал, как в Остапе Бендере скрещены, казалось бы, несовместимые дискурсы советской культуры и идеологии: «Официальный взгляд на права личности (коллектив – все, а индивид – ничто, морально подозрителен и, скорее всего, преступен) неразрывно сплетен с западным [индивидуализмом], причем оба воспеты и осмеяны... Дело даже не в том, что, как иногда пишут, Остап – это обаятельный жулик, а в том, что он обаятельный индивидуалист, в пределе – обаятельный антисоветчик, только это обаяние подано под сильным просоветским соусом» [Жолковский, с. 42]. Однако эта способность героя *вмещать* противоположные культурные элементы, порождая гибриды и компромиссы, столь востребованные в советской культуре, предопределена именно архетипическими свойствами трикстера как парадоксалиста. Каждый советский трикстер маневрирует и комически преодолевает разрывы между официальным и неофициальным планом советского общества - причем чаще всего идет путем создания комических, нередко провокационных гибридов между официальным и неофициальными языками, символическими и практическими экономиками, символами и идеологемами. Этот путь находит свое воплощение прежде всего в виртуозных языковых играх [Липовецкий, 2009]. Тем самым герой-трикстер из советских комедий обнажает и обыгрывает социально-психологические парадоксы советской культуры; например, Веничка в поэме «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева.

Так и в пьесах Г. Башкуева главный герой всегда берет на себя функции «шута горохового», благодаря своей восхитительной способности к игре слов. Упиваясь этой игрой, герой часто нарушает сложившиеся нормы словоупотребления благодаря интуитивному чувству слова. «Виртуозными

языковыми играми» наполнены диалоги героев пьесы «Чукча» Славы-Чумы и его друга детства Бори-Бормана. Московского мента друг детства интеллигент Боря, ставший благополучным бизнесменом, называет по памяти двоечником, а тот на брезгливое отношение к его социальному статусу отвечает неприязнью к «членам-корреспондентам» с их интеллигентской образованностью и моральной чистоплотностью.

«Слава. А ты чё пургу несешь, Борюсик? Вас, евреев, «калашом» в менты не загонишь. Все хотите в белой рубашке с галстуком, а дерьмо кто разгребать будет, Пушкин? Ты знаешь, сколько в Москве дерьма, Борюсик? Понаехали тут... черные... Здесь своей грязи хватает... В натуре.

Боря. Ты бы Пушкина не трогал, а, санитар общества!» [Башкуев, 2007, с. 7].

Неприязнь Славы к интеллигенции подкрепляется его шовинизмом: «А ты умный? Умный, да? Умники. Евроремонт в стране устроили! Еврейский ремонт...». Трикстерская природа героя ведет его искусство словесной перепалки к возникновению в его речи каламбуров и афоризмов, особенно после алкогольных возлияний: «Огненная вода и местные трупы» (с. 10); «Водка – это первое лекарство для русского человека. И для чукчей тоже» [Башкуев, 2007, с. 15, 16].

Интеллигентский дискурс в «Чукче» иной, чем в других пьесах Башкуева: Боря-Борман в второй половине пьесы зеркально повторяет действия Славы-Чумы, срачиваясь с дискурсом «массы», с «народной» коммуникацией, зараженной насилием. Здесь налицо амбивалентное отношение автора к взаимоотношениям народа и интеллигенции в современном обществе, в которых много парадокса, черного юмора, абсурда. Срачивание как знак социальной маргинализации интеллигенции – по контрасту – не приносит Боре дивидендов. Наоборот, человек «народной массы» Слава вызывает сочувствие, в том числе благодаря своей трикстерной природе. Можно увидеть в этом амбивалентность авторского взгляда, свойственного народной смеховой культуре, т. е. идеализация «народа»

совмещается с предупреждением о наличии в нем и разрушительных начал. И в отношении к интеллигенции можно обнаружить эту амбивалентность автора, поскольку у него интеллигентский дискурс срачивается с насилием «массы», как и в отечественной литературе конца XX века [Липовецкий, 2007].

Катализатором трикстерной природы героя многих пьес является его бездомность. Базовая черта трикстера – протейность, аморфность – определяет зеркальный тип поведения героя, его способность подстраиваться под мир. Он также может проявить себя как культурный герой, привносящий в мир знание, творящий из необжитого, равнодушного к человеку пространства пространство, социально адаптированное пространство (далекая Япония, например). Низость трикстера и титанизм культурного героя имеют под собой единое основание – самоценную жизненную активность, которая ведет к нарушению сложившегося порядка вещей.

Проблема героя в пьесах Башкуева заявлена как проблема самосознания и самопознания. Суть его поступков всегда состоит не в осуществлении желанного и мечтаемого, которое, в конечном счете, не адекватно его субъективному ощущению, а в необходимости преодолеть в себе стремление к ложной активности, изжить рудиментарные типологические черты и обречь индивидуальный облик. Взрослея, герой обретает не только знание о мире, но и о себе самом. Именно так и произойдет с Буладом, героем пьесы «Воздушный поцелуй».

Взросление героя представляет собой не столько переход из одной фазы жизни в другую, сколько поиск и обретение собственного самовоплощения. Башкуевский герой свободен от изначальных социальных связей, не укоренен в родовых отношениях. Он самостоятельно формирует сюжет собственной жизни благодаря планомерному движению к цели и стихийному выплескиванию активности, предполагающему обретение судьбы через случай, через вмешательство иной помощи.

И совсем другой герой предстает в комедии «Чукча», начавшей, на наш взгляд, новый этап драматургии Г. Башкуева. Социальная ориентированность комедии вновь проявляется в ней с большой силой, т.к. она является устойчивым свойством комедии, накладывающим отпечаток на характеры героев. Вновь интрига передоверена герою, который добивается своей цели трикстерными методами. Но в нем нет той раздвоенности героя предшествующих комедий, обнаруживающей способность переворачивания противоположных качеств – негативных и позитивных. Главный герой – Слава Чумаков по прозвищу Чума напрямую нарушает нравственные нормы, чтобы затем открыть трагикомическую перемену своего социального статуса именно из-за былых нарушений нормы.

Пьесы Башкуева именно поэтому представляют собой культурную, национальную, эстетическую ценность, что развивают по-новому комедийные жанры. «Как же много они могут рассказать о частной жизни людей, о привычной их опасности перед лицом всего социального, огосударствленного! Но так же много они скажут о том, чем живут люди и как должны жить люди», – считает критик [Имихелова, 2011, с. 176]. Пьесы драматурга выдержали испытания временем – собирая залы, они идут в среднем по 5-6 лет, а, к примеру, спектакль «Танцующий призрак» в ГБАТД им. Х. Намсараева при аншлагах шел даже семь лет.

Таким образом, потенциал жанровых вариаций комедии, интерес к комической стихии наблюдаются у Башкуева на протяжении всего его драматургического творчества. Герои его пьес – прежде всего герои комедий, но в то же время это герои воплощают комедию и трагикомедию человеческого существования, подчеркнутую универсальным образом-архетипом дома.

На наш взгляд, в основе комического у Башкуева лежит принцип амбивалентности, на котором основываются разнообразные проявления народной смеховой культуры (в бахтинском понимании). Его герои – выходцы из народа и есть своеобразный «смеющийся народный хор»

(услышанный Бахтиным в творчестве Рабле), который заявляет о своем здоровье с помощью амбивалентного смеха – неизменно низвергающего и возрождающего. «Этот смех – ...смех народа над самим собой, над отживающим в нем самым, смех, который отправляет отживающее в переплавку и радостно приветствует рождение нового в народе, обновление народного организма» [Соловьев, с. 293].

Таков смех в пьесах «Чио-Чио-Саня», «Новая жена». Зато в «Чукче» этот смех выражен в выборе героя, который живет, как указывалось, в неустроенном, неудобном пространстве квартиры, схожей с подвалом по сравнению с рядом стоящим домом-небоскребом. У Славы Чумы есть мечта – он хочет сына или дочку. Поэтому надо сделать евроремонт, и пользуясь своим положением, он задерживает человека «азиатской наружности», чтобы использовать его как бесплатную рабсилу. К физическому насилию прибавляется и моральное надругательство над задержанным, которого герой называет чукчей.

Вместе с тем в коллизиях пьесы Башкуева намечается амбивалентность смеховой культуры, и даже еще задолго до финала, где можно обнаружить двойственность авторского отношения к герою. Его почти сатанинская неприязнь ко всему окружающему вызывает даже читательское сочувствие, несмотря на его национализм и антисемитизм. Так, Слава с нескрываемой завистью и враждебностью смотрит на огни небоскреба, который закрывает собой все пространство за окном его квартиры в убогой стандартной жилой коробке, и даже грозит ему кулаком. В этом жесте есть некое сочувствие к маленькому человеку с его неустроенным бытом и судьбой (он, мент, вынужден ради семейного благополучия, «как собака с высунутым языком», «бабло стричь»), который способен на протест и вызов судьбе (вспомним возглас пушкинского Евгения «Ужо тебе!»).

Финал в «Чукче» остается открытым. Читателю (зрителю) автор предоставляет право самому решить дальнейшую судьбу героя. Сам же герой для себя, кажется, все уже определил, пройдя путь Иуды, став изгоем,

наконец-то в глубине души познал себя самого:

«Девушка. Ой, а дверь открытая...Здрасте, Чукча. Вы ещё здесь? А где Слава?

Пауза.

Слава. Нет его... И не будет» [Башкуев, с. 25].

В этих словах героя надежда драматурга на то, что человек способен измениться, возродиться к новой жизни. Да и читатель в финале пьесы смотрит на героя иными глазами. В отличие от своего антипода Бори Шифера, на первый взгляд, персонажа рассудительного и уверенного в своей значительности, но и вызывающего отвращение даже у любимой женщины своей меркантильностью, стремлением добиться личной выгоды в ущерб окружающим. По контрасту с ним Слава-Чума, пройдя путь войны, предательства, соблазна, оказался способным к внутренним изменениям.

Перемирием, примирением звучат заключительные аккорды пьес Башкуева. Герои находят компромисс друг с другом, с самими собой, обретают покой и уверенность в завтрашнем дне, у них появляется дом и сознание того, что этот дом сохранится здесь, сейчас и в будущем. Саня из комедии «Чио-чио-Саня» в итоге понимает, что он незаменимый человек именно здесь, на своей земле. Эта уверенность звучит в его словах, которые он произносит «твердо и трезво»: «Я никуда не поеду. Еще картошку окучивать надо». И продолжает с той же уверенностью, чувствуя ответственность перед памятью сестры: «Деревья сажать. Сестра велела...». Супруги Кеша и Галя вновь решают жить семьей. Баба Танька, одна из героинь пьесы, вскрикивает, радуясь и своей перспективе замужества: «А чего мы там, за морями, не видали? У меня капуста не хуже, однако» (с. 167). Общее безумие, хаос, неразбериха заканчивается воссоединением всех героев под знаком преданности своему дому, своей родине.

И Слава Чумаков остается в своей квартирке, хоть и в другом качестве. В ней наконец сделан ремонт, который он когда-то начинал, но нет ощущения завершенности действия. Этот дом стал для Чумакова тюрьмой, и

он в ней заложник собственной несправедливой жизни. «Засада, да, да, засада!.. Меня здесь могут взять. Тёпленюго. Как лоха!.. Задерните шторы!» [Башкуев, 2007, с. 24]. Но именно эта агония позволяет читателю убедиться, что наказание произошло и за ним ожидается раскаяние и очищение.

Современный герой находит для себя определенный выход, решает свои, сугубо личные проблемы. Пространство и время современной пьесы не выходит за пределы сиюминутного развития действия, оно разворачивается здесь и сейчас. Герои живут реальной жизнью, решают насущные вопросы своего бытия, прошлое и будущее вынесены за пределы драматического действия и лишь виртуально присутствуют в контексте произведения. Решение проблемы бездомности не выходит за пространственные, временные рамки.

Исследуя разнообразные перипетии жизненного пути героев, их мучительный поиск своего места под солнцем, современные драматурги приходят к выводу, что внешняя разобщенность людей – это не показатель разрушения современного дома, а, скорее, поиск ими нового смысла жизни, понимание необходимости освоения нового пространства, стремление изменить сложившуюся реальность. По Бахтину, смеховое начало в народной культуре не исключает «серьезности», потому что «абсолютно лишено догматизма» [Вахрушев]. Таким образом, в драматургии Башкуева мы наблюдаем диалектику комического и драматического, смехового и серьезного.

3.2. Пьесы Б. Ширибазарова в контексте жанрового развития драматургии начала XXI века

Драматург и журналист Болот Ширибазаров (род. в 1984 г.) – воспитанник уральской школы «новой драмы», возглавляемой драматургом и режиссером Н. Колядой, – к сегодняшнему времени написал уже около десяти оригинальных пьес, а пьеса «Сострадание» («Энэрил хайра»)

написана и поставлена на сцене БГАТД им. Х Намсараева (реж. Ц. Бальжанов) как продолжение романа Д. Батожабая «Похищенное счастье» (молодой драматург приходится родным племянником писателю – классику бурятской литературы). Кроме того, по его сценарию поставлен в Бурятской государственной филармонии пропитанный национальным духом музыкальный спектакль «Письмо с фронта» (реж. Б. Жалцанова).

Своими лучшими произведениями Б. Ширибазаров по праву считает комедии, опубликованные (и неопубликованные) под руководством учителя Н. Коляды в журнале «Урал». Среди них комедии «Прощай, Манчжурия. Реквием для сержанта», «А потом мы полетим на Марс», основанные на личном опыте армейской службы, абсурдистская комедия «Головар» (головарами городская, улан-удэнская молодежь презрительно называла выходцев из села, каким был сам драматург, входя в зрелую пору жизни). В 2013 году журнал «Байкал» опубликовал черную комедию «Курочка» – быть может, лучшую из всех написанных драматургом пьес, в которых проявилась личностная исповедальность как черта «новой драмы» – явления литературного процесса начала XX века. М. Липовецкий даже назвал это явление основной тенденцией современной драматургии, методом «автодеконструкции». К этому методу критик и литературовед отнес пьесы Е. Гришковца – открытия 2000-х годов, который «с его обыденной внешностью и мягким юмором, с его оговорками и запинками, сфокусировал внимание на проблеме личной идентичности современного человека – проблеме, которая, безусловно, определяет сегодняшний драматизм, причем не только в русской культуре, но и в культуре постмодерна в целом. Более того, именно Гришковец открыл проблему личной идентичности как невероятно *заразительную* – позволяющую парадоксально сочетать камерность и популизм» [Липовецкий, 2005, с. 250].

«Растерянность» героев определяет полное отсутствие логики в их поведении, случайность поступков, спонтанность решений. Можно соглашаться и не соглашаться с мнением М. Липовецкого, но важно, что

кризис идентичности герои «новой драмы» ощущают скорее подсознательно, а значит, и не стремятся его преодолеть. Только нетипичные, неадекватные ситуации, в которых оказываются герои, позволяют им осознать драматизм собственного существования.

Надо отметить, что от этого направления Ширибазаровым взят бытовой абсурдизм и трансгрессия (языковая и поведенческая), заимствованный из драматургии Л. Петрушевской с ее виртуозной языковой игрой на уровне подсознания. Герои пьес В. Вырыпаева, В. Сигарева, О. Богаева, как и герой лирической комедии Е. Гришковца, озадачены не столько удручающими обстоятельствами существования, сколько собственной неадекватностью этим обстоятельствам. Они не знают себя, не знают, как и почему оказались в данной ситуации, не понимают логику собственного существования, остаются «чужими», даже если провели в этой среде всю свою жизнь, как и герой комедии бурятского драматурга Б. Ширибазарова «Курочка». Примечательно авторское наименование жанра пьесы, данное в подзаголовке, – «черная комедия». Именно такое жанровое определение более всего подходит для характеристики «новой драмы» – пьес самых ярких современных русских драматургов, именно так можно назвать жанр одной из первых пьес Ширибазарова «Прощая, Манчжурия. Реквием для сержанта» (2006).

Жанровые особенности «черной комедия» продуманно отмечены все уровни комедийной структуры в пьесах Ширибазарова. Для бурятской комедии это совершенно новое явление, причем ставшее закономерным итогом в развитии комедийных жанров. И хотя в попытке разработки «новой драмой» данного жанра немало спорных моментов, на которые указывали многие критики, но его неожиданно смелая разработка искупает их. На наш взгляд, пьесы «черного юмориста» Ширибазарова следует причислить к явлению «новой драмы», которая как только не характеризовалась: и экзистенциалистской, и неоавангардистской, а М. Липовецкий увидел в ней натуралистическую тенденцию неоабсурдистской драмы [Липовецкий, 2005].

Следует отметить, что в советском литературоведении к «черной комедии» отношение довольно критичное. На материале американской литературы они отмечали нигилистическое отрицание способности человека поступать по-человечески, циничное равнодушие к этическим категориям и судьбам людей (Мендельсон, 1972, с. 345). Но при этом преобладание мрачного настроения, едкий черно-комический взгляд на вещи мог бы послужить хорошей очистительной силой (Флеонова). Здесь невольно вспоминается пьеса Г. Башкуева, «Чукча», в которой также обнаруживаются черты «черной комедии»

Разумеется, часто дается характеристика черного юмора как разновидности модернизма, неоавангардизма и постмодернизма в произведениях американской литературы (У.Берроуз, К. Воннегут, Дж. Хеллер и др.). Но в русской литературе произведения «новой драмы» также вызвали усилия критиков и литературоведов осознать и как-то классифицировать образцы черной комедии, о чем свидетельствуют многочисленные работы рубежа XX–XXI веков, пытающиеся осмыслить эту новую тенденцию в литературном процессе. Да и сами идеологи «новой драмы» дают немало пищи для таких работ, например, ими утверждается принцип «изображать жизнь как она есть», который ведет якобы к обновлению языка драмы. Хотя в этих утверждениях не уточняется, что знаком такого обновления становится, как правило, ненормативная лексика. Пьесы Ширибазарова, например, трудно цитировать в силу непечатного характера многих диалогов и монологов. Но подходить к ним и оценивать их следует по-другому, на что указывал М. Липовецкий: прочитывать такие пьесы на уровне «конфликт – герой», означает не учитывать и «терять ту виртуозную игру, которую ведут драматурги на уровне языка» (Липовецкий). Критик нашел свое удачное определение основному пафосу подобных пьес – «дискурс насилия», «театр насилия».

В пьесе «Прощай, Манчжурия...» Ширибазарова данный дискурс возобладал, поскольку главный интерес в ней вызывает не сам черный юмор

автора по отношению «дискурсу насилия», царящему в жизни солдатских казарм, в иерархических пластах общества вообще, а в том как этот дискурс совмещается с проявлениями обратного свойства – тем, что вызвано им и что прорывается, «обтекает» его, проявляя дискурс «протеста», дискурс истинно человеческих потребностей и возможностей. В черной комедии Ширибазарова отношения между «дедами» и «духами», сержантами и рядовыми «черпаками», основанными на силе, насилии, злобе, превращаются в обязательный ритуал, который оставляет место чувствам иного рода – дружбе, потребности в любви, стремления к красоте. Герой – его имя так и не будет названо, а это и не нужно автору, – решая спастись от всего, что окружает его в мире безобразном, ужасном, которому дается название «Манчжурия» (по месту армейской службы – на границе с Китаем), решает сказать свихнувшимся и затевает «игру», согласно которой сочиняет, что от удара табуреткой от руки старшины Султана (у него есть имя, национальность – он кавказец, чья сила в помощи земляков) из него начинают «лезть стихи». И эта игра производит обратное действие в мире искаженных человеческих отношений, приводит к тому, что свихнувшимися оказываются окружающие, прежде всего его друг рядовой Первый (у него тоже нет имени), а та магия стихов, которыми якобы напичкан Второй, спасает от безумия, производит неожиданный эффект, оказываются неким заклинанием от творящего абсурда. Потому что один ритуал, согласно которому издевательства «дедов» и унижения «духов» неизменен, его необходимо пережить каждому в этом мире, сменяется другим, который не отменяет тягу человека к возвышенному, к творчеству (или хотя бы прикосновения к нему), к подлинным ценностям, которым, как ни парадоксально, тоже есть место в мире перевернутых ценностей, каким и является «Манчжурия».

Второй, сочинив по заказу Первого письмо в стихах его подруге, просит отпечатать на нем след солдатского сапога и говорит: «Это же красиво, это творчество». Посланному по почте «произведению» затем будет

соответствовать письмо, полученное Первым в ответ: любимая вложит в конверт свои лобковые волосы и напишет: На что его адресат от избытка чувств восторженно воскликнет: «Вот творчество! Вот фантазия!». Двойственность в восприятии такого «слова», такого «произведения» выражена в реакции Первого (он шокирован, как и шокирован читатель) и восторженной со стороны Первого – он возбужден и восхищен вызывающим, но в то же время вполне креативным ответом. И этот эпизод воспроизведен вполне в духе «черной комедии».

Как в духе черного юмора представлен и образ Второго, в котором сглажены и стерты черты интеллигента (он учился на театральном факультете), хотя в самом творческом начале они присутствуют. Здесь чувствуется амбивалентность в изображении современной интеллигенции, которое мы обнаруживаем и в «Чукце» Г. Башкуева.

М. Липовецкий называет черный юмор «новой драмы» перфомансом насилия, т.е. ритуальностью действий ее героев, но в пьесе Ширибазарова имеется другой ритуал, которому соответствуют другие действия – под влиянием «стихов» меняется – нет, не уже принятый ритуал насилия, привычный круг унижений и насильственных действий – меняются занятые в нем люди. И хотя один абсурд накладывается на другой, их наложение друг на друга и есть главный сюжетный эффект пьесы.

А создает этот эффект сам язык, на котором говорят герои Ширибазарова, и все, что (и как) говорят персонажи, под пером драматурга создает перформативный, ритуальный акт производства существующей реальности. А затем стихи и заказанный Султаном роман создают другую реальность – это реальность творчества, которая превращает персонажей в ценителей красоты и прототипов создающегося романа. Две реальности абсурдно и естественно сосуществуют в пространстве пьесы Ширибазарова. Совершается тот эффект, который имеется в «новой драме» и описан М. Липовецким на примере пьесы одного из ее авторов – В. Курочкина под названием «Имаго»: «...лингвистические занятия персонажей превращают

пьесу в рефлексию о перформативных, то есть опять-таки магических, функциях языка, превращающего цветочницу в герцогиню, а жестокого диктатора-просветителя – в беззащитного влюбленного» [Липовецкий, 2007].

Заметим, что такой «лингвистический» эффект, наблюдаемый в «новой драме», далеко не нов в литературе – с ним мы можем встретиться, например, в «Колымских рассказах», в которых так же происходит наложение бесчеловечного абсурда лагерной жизни, описанной в рамках заявленного В. Шаламовым языка «новой прозы», на реальность «культуры», будь то стихи, воспроизведенные по памяти («Афинские ночи»), или письмо, полученное от Пастернака («Письмо»). Ассоциация, рожденная пьесой Ширибазарова, возникает совершенно закономерно – и в пьесе Ширибазарова, и в шаламовских рассказах речь идет о мире казарменном, искажающем норму, нормальные человеческие проявления, вроде тех человеческих удовольствий, которых человек лишен в мире ГУЛАГа и о которых говорится в начале рассказа «Афинские ночи». М. Липовецкий называет другие примеры «первоманса насилия» – произведения Д. Хармса и В. Сорокина, которые вроде бы не о «лагере» или «казарме», но все о том же разливающимся в социуме XX века насилии и жестокости – и в пространстве криминальной субкультуры, и в пространстве повседневности (например, произведения Л. Петрушевской), когда оскорбительные действия и матерщина в литературных текстах будут служить, по словам М. Липовецкого, «эмоциональным фоном повседневного языка».

Чувства одиноких людей переданы с помощью комической ситуации, не раз повторяющейся и становящейся фабульным лейтмотивом: один говорит, другой его не слышит, потому что на ходу засыпает – реакции, во многом связанная с инстинктом здорового человека, ограждающего себя от неприятного и непривычного. Так, в финале Второй объясняет дембелю Рыжему, зачем он затеял свою игру, хотя это уже и бессмысленно – его уже раскусили и Султан, и Рыжий. Знает, что собеседник забудет все, что он

говорит ему на прощание, но испытывает потребность излить душу. И изливает в пустоту, потому что Рыжий засыпает то ли от воздействия монгольской водки, то ли из-за инстинкта самосохранения.

Хронотопически в пьесе не раз возникает игра реальностей: или в виде чтения романа и разговоров о нем, который воспринимается как «реальность», или в виде сновидения Второго, где граница между сном и явью никак не маркируется, он обрывается композиционным приемом – заканчивается первое действие и начинается второе, где герой просыпается от злобного пинка сержанта Рыжего. Еще одна реальность – рождающаяся в воображении Первого фантазия о том, что он священный волк, которая обернется его сумасшедшими выходками и угрозой оказаться в дурдоме.

Насилие в пьесе выступает как привычный ритуал благодаря целой системе лейтмотивов, например, упоминания в диалогах звериной темы, прежде всего, разных зверей, на которых охотятся и которых неизменно убивают: волки, тушканчик, барашек, собака-волкодав. И дважды повторяется сцена на гауптвахте, где, наоборот, собак натравливают на людей – все это сопровождается визгом, воем, проглотиями, возгласами восторга или боли и т.д. Словесная игра в использовании этого мотива также связана с тюремно-казарменным дискурсом: на обращение «товарищ сержант» рядовой получает ответ: «Монгольский волк тебе товарищ»; а от вечно голодных русских солдат приграничные монголы усиленно оберегают свой скот, считая их хуже волков, о чем говорят в начале пьесы Первый и Второй, выполняя приказ Султана добыть для него мясо.

Другая пьеса Б. Ширизабарова – «Куручка» (2013) дает более обильный материал черного юмора: в ней изображены настолько мерзкие и отвратительные сцены из жизни молодых людей, а их поступки выглядят не просто вызывающими, а находящимися за гранью реальности, т.е. нормы: 17-летний герой по прозвищу Куручка организовал в деревне бордель, предоставляя свой дом как единственную возможность для того, чтобы «таскать девок», и получая за это «хавку» в виде продуктов, выпивки и

других эквивалентов оплаты – за неимением «бабок». Торг здесь происходит по поводу любой выгодной сделки. Но даже такой по-настоящему преступный «бизнес» не идет ни в какое сравнение с решением группы безымянных подростков завладеть им, устранив хозяина.

«На кухне появляются подростки. У Первого в руках веревка, у Второго – вилы, у Третьего – большая дубина.

ПЕРВЫЙ (Третьему). Короче, ты ему по башке. Потом вяжем его и в степь. Пусть его волки жрут!

ВТОРОЙ. Не, лучше повесить. Пусть себе висит. Взрослые подумают – сам повесился.

ТРЕТИЙ. Не, весить нехорошо. Он потом во сне к нам придти будет.

ПЕРВЫЙ. Придумал. Как раньше хоронили? Знаете? Посадят мертвеца на коня. И в степь. Где упал, там и могила. И ночью придти не будет. Мы же не убили его, а похоронили?

ВТОРОЙ. Точно!

ТРЕТИЙ. Может не надо, а?

ПЕРВЫЙ. А девок щюпать где? Все люди как люди. А мы как бараны, в хлеву.

ВТОРОЙ. Сейчас надо, пока мы салаги. А то потом поздно будет. Посадят.

ПЕРВЫЙ. Ты подумай сам? Мы и своих девок сюда таскать будем? И с других брать, хавку там, выпивку? Даже бабки? А почему бы и нет? Это Курочка такой дурак. Но мы же не дураки? Негде больше в деревне...» [Ширибазаров, 2013].

И только случай не дает им осуществить свои намерения. То есть подобные сцены, воспроизводящие поступки людей, живущих в такой глубинке, «откуда до города надо ехать сутки», могут открыться читателю, ощущающему насилие как отступление от нормы, как отражение реальности той пропасти, «глубинки», где обнажается асбурд жизни (он в пьесе

«Прощай, Манчжурия...» обозначен словечком героя «хрень»). Пьесу Ширибазарова (как и пьесу Башкуева «Чукча») мало кто отважится поставить на сцене. Но опять же контрастом абсурду, спасением от абсурда видится драматургу другая реальность, представленная на этот раз персонифицировано в наивном персонаже по имени Бадмуль, который никак не может приноровиться к оскалу жестокости и насилия, хотя живет в этом мире, попадает в его ловушки, но инстинктивно не принимает его законы.

Этот контраст, проявляющийся ближе к финалу «Курочки», часто вызывающий горький смех, можно отнести к проявлениям черного юмора. И эти «чернушные» комедии Башкуева и «Курочка» Ширибазарова открывают для бурятской драматургии новые пути. Есть в такой комедии черты абсурда и парадокса, и эта жанровая специфика позволяет вспомнить «комедии самосознания» А. Вампилова (Деменева, с. 8), которые в свое время вызывали шокирующее впечатление у критиков своей мрачной тональностью и героями, забывшими о какой-либо нравственности. Так, в уже первой многоактной пьесе драматурга «Прощание в июне» налицо элементы «черной комедии»: мотив купли-продажи (ср. мрачный вывод Золотуева о том, что любого можно купить, дав взятку, все зависит от предложенной суммы), вызывающие поступки героя с трикстерскими замашками, ведущие к нарушению сложившегося порядка вещей и не позволяющие отнестись к ним с какой-то определенной оценкой. Также мрачным выглядит начальное убеждение Бусыгина, героя пьесы «Старший сын», о неспособности людей к сочувствию, которое тоже сбивало с толку критиков: симпатии автора такому герою казались неправильными.

В комедии Ширибазарова поначалу кажется, что воспроизводятся ситуации комедии положений – каждый эпизод случаен как авторская импровизация, но затем все они ведут к финалу, когда закономерность решения Курочки (обнаружится настоящее имя героя – Саша Курицын) объявить ценность своего дома не как борделя, а как Дома, никак не объясняется и одновременно утверждается. И допуская возможность

множественных интерпретаций финала, да и всей пьесы, мы оказываемся к истине ближе, чем при однозначной и непротиворечивой трактовке, которая обязательна была для любого канонического жанра, сатирической комедии, например. Можно утверждать, что при анализе новых, неканонических жанров необходимо использование принципа той философской идеи о том, что истинным считается утверждение не “или... или...”, а “и... и...”.

Как и в новейшей русской драматургии, в «черной комедии» Ширибазарова остальные действующие лица могут оказаться антагонистами героя и тут же обернуться двойниками. Как в «Чукче» Башкуева, мент сравнивается с бизнесменом, а в пьесе «Люди древнейших профессий» Д. Привалова у героев одни и те же или, по крайней мере, сходные воспоминания детства, одни и те же вкусы, одни и те же «волыны» (оружие) и только «тачки» разные. Разницы нет, потому и смысла в их противостоянии – совсем немного. Это – своего рода отражение социального эффекта, ведь в большинстве «новых драм» коллективность индивидуального опыта понимается как знак стирания индивидуальности, т.е. проявления человеческого, нормального.

Однако в «Курочке вопрос решен по-другому. В «черной комедии» абсурдность является законом и одинаковые ситуации обнаруживают свою противопоставленность. Герои и события часто вводятся в текст как нарочито равноценные и равнозначимые, например, Бадмуль – сначала враг и соперник Курочки, дважды появляется – в начале и конце – в сопровождении одной и той же авторской ремарки: «Дверь распахивается. У порога, в клубах пара, похожий на демона из восточных сказок, стоит Бадмуль. В руке у него заиндевевший от мороза топор» (с. 56); «Дверь распахивается. У входа Бадмуль, весь в клубах пара, похож на демона из восточных сказок. В руке у него все тот же топор» (с. 67). Почти одинаково оформленное появление героя оттеняет две различные ситуации: если в начале пьесы он появляется как фигура Немизиды, карающей безнравственного держателя притона, то в финале – он уже защитник своего бывшего врага от группы подростков и

Муни, вернувшегося в деревню и установившего свою власть, в связи с чем, как мы узнаем, никто не может найти участкового – он исчез из-за ненужности.

Комизм внешней равнозначности еще и в том, что в комедии должна существовать оппозиция, в данном случае «демон» Бадмуле нет оппозиции в виде героя-ангела, как ни парадоксально, он-то и может стать таковым, когда ему откровенно закрытый и ироничный Курочка открывает душу:

«КУРОЧКА. Ты хороший! Дом свой есть! Ферма у родителей есть! Кормят тебя, одевают...

БАДМУЛЬ. А твои где?

Курочка отмахивается.

БАДМУЛЬ. Как ты вообще здесь оказался? Ты как-то появился так, будто и был здесь всегда...

КУРОЧКА. Сестра у меня здесь жила. В этом доме. Его вообще снести хотели. Да нас пожалели. У нас, когда мамку посадили, она меня к себе забрала, сюда, в деревню...

БАДМУЛЬ. А за что ее посадили?

КУРОЧКА. Отца грохнула. Я не знаю точно, как все было. Пришел, говорят, пьяный, в харю мамке дал. Она его ножом и пырнула...*(Закуривает)*. Ее выпустили вскоре. Но за нами она почему-то не приехала.

БАДМУЛЬ. А сестра твоя где?

КУРОЧКА. Разбилась. С коня упала, когда коров пасла.

БАДМУЛЬ. Мрачно.

КУРОЧКА. Да уж куда хуже...» (с. 71).

Из этого диалога становится ясно, почему Курочке-Курицыну нужно самостоятельно распоряжаться своей жизнью: хотя в его понимании судьба сыграла с ним и его семьей злую шутку, но ему ведомо, что и ему перепало что-то от нее, недаром есть оценка благосклонного знака судьба: их с сестрой

«пожалели», когда оставили дом – своего рода халупу, которую только и надо было снести.

Союз двух героев – Курочки и Бадмули закрепляется в комедии творческой рефлексией обоих: первый читает Чехова из-за интеллектуальной потребности, второй пишет стихотворение, которое присваивает Курочка, выступающий здесь и во многих эпизодах как трикстер, чтобы оказать воздействие на Сэсэгулю и вызвать у нее интерес к себе. И этот стих, напоминающий манеру обериутов – русских абсурдистов звучит как пародия на сентиментальность людей, живущих в глубинке, вдали от подлинной культуры («провинции», по Вампилову):

«КУРОЧКА:

Когда-нибудь я буду в Армии. И попаду в горячую точку.

Я буду сильный и смелый. И напишу тебе, любимая, строчку!

А на войне как на охоте будут свистеть над головой пули.

А я буду кричать им в ответ: нет никого прекрасней на свете

Сысыгули...»

У Ширибазарова заметна особенность, сближающая его с Башкуевым: его комедии сочетают бытовую драму и метафорический гротеск. Эту эстетику подсказало то, что в пьесах обоих драматургов нет стремления «подражать жизни». Характерно, что Славу Чуму из пьесы «Чукча» невозможно однозначно отнести к какой-либо маргинальной группе: это не наркоман и не бандит, и не бомж, не зэк. Герой «Курочки» – тоже вроде бы не из криминальной структуры и относится к «нормальным людям». Но в то же время оба героя шокируют в социальном плане, созданы при помощи интеллектуальных эффектов: в пьесах обнаруживаются достаточно сложные художественные и философские метафоры, а не картинки с натуры.

Все герои переживают кризис идентичности, видно даже по спискам действующих лиц их пьес. Редко у кого есть собственное имя: чаще всего — 1-й мужчина, 2-й мужчина, 1-я женщина, 2-я женщина, Мать, Дядя, Юноша, Девушка, Мужчина-гость, Женщина-свидетельница... Или же еще лучше:

«Мать», «Невеста», «Инвалид». Комизм придает пьесе Ширибазарова резкое отличие от бытовой драмы, а именно комизм, ироническая, а чаще саркастическая интонация, которая определяют театр на современную тему как театр «фарсово-философский» (Липовецкий).

Персонажи Ширибазарова (не только в «Курочке») как будто существуют в нескольких режимах: один режим задан рутиной повседневных ритуалов, другой – экстраординарен. Две противоположные программы не только расщепляют поступки и речь персонажа, но и создают эффект неискоренимой театральности: характер перескакивает из одной роли в другую. Есть социальный ритуал, согласно которому живет Курочка: надо учиться, чтобы «стать шишкой», ему надо следовать. Комизм рождается оттого, что подобные ритуалы пришли из другой реальности (условно: из до- и послесоветской) и, накладываясь на ритуал уже существующей реальности, например: надо для выживания завести какой-нибудь «бизнес» – выявляют свою абсурдность, но герой этого почти не замечает, вернее, он замечает то, что ему безразлично, какой ритуал играть – они для него равно бессмысленны.

Бесчувствие выглядит особенно смешным в сочетании с теми ситуациями, в которых традиционно ожидается если не страсть, то хотя бы эмоциональная вовлеченность. Потому так комичны у Ширибазарова сексуальные сцены в его квартире, превращенной в притон. Осознание жизни как игры, как непрерывного театрального действия, видно в сцене, где все посетители дома-борделя Курочки, играют в «ресторан» и игра в жизнь не радостна и не страшна. Такая игра давно превратилась в халтурную рутину, унижительную, но привычную. И правит балом шут, современный трикстер Курочка. Здесь все через край: соленое словцо, драки, братания. Апофеозом этого карнавала становится драка и угроза Муни взорвать всех гранатой, которая, как затем выяснится, оказывается учебной. И здесь трикстер Курочка «одевает костюм» ангела: пытаюсь спасти всех от взрыва, он падает на гранату.

Характер карнавала у Ширибазарова, как и у его учителя Н. Коляды – это чудесный выход за пределы обыденности, обыденных ритуалов, это взрыв, обладающий несомненной очистительной силой. Карнавал в «Курочке», да и в других пьесах смывает уродливые социальные личины и обнажает «природную» нежность, сентиментальность и тоску одиноких людей. Здесь у Коляды показательны пьеса «Мы едем, едем, едем» и весь цикл «Хрущевка». Но при этом финал в «Курочке» становится отказом героя от помощи Бадмули и Сэсэгули, одновременно спасенных героем и оказавшихся его ангелами: герой отвергает сентиментальность, чтобы зафиксировать момент самоидентификации. И здесь карнавальное «чудо» хотя и не состоится, но радует своей внутренней, психологической стороной: происходят перемены в сознании Курочки и в его отказе уехать из деревни, в нежелании оставить Дом, который, наверняка использоваться в прежнем качестве не будет. Это следует из авторской ремарки: *«Чиркает спичка. Курочка медленно встает, убирает из-под себя гранату. Садится на пол, смотрит на Сысыгулю и Бадмулю. Они очень сильно изменились, словно заглянули сюда на минуту из далекого будущего... Курочка, бледнея от ужаса, пятится. Упирается спиной в стену. Спичка гаснет...»* (с. 79).

Все развернутые ремарки в пьесе представляют собой прямое высказывание автора о своих персонажах (у Н. Коляды ремарки тоже иногда очень велики и имеют самостоятельное значение). Так, важна ремарка, когда в Курочке просыпается совесть от того, что он, по словам Сэсэгули, «чуть под Муню меня не положил»: *«Курочка бьет себя ладонями по голове, явно пытаясь забить подальше свою совесть. Видимо, она у него все-таки есть»* (с. 63).

Возникает убеждение, что искажение сознания в герое, как болезнь, излечимо и целостность картины мира восстанавливается (хотя бы ненадолго) только одним путем – карнавальным итогом, «перформансом насилия».

Да, многие современные драматурги диагностируют кризис идентичности, и Ширибазаров тут не исключение. Ведь они отразили социальный контекст, то, что стало содержанием целой эпохи, когда одна иерархическая система, не до конца рухнув, наложилась на множество новых и к тому же конкурирующих друг с другом социальных иерархий. Важнее то, что драматурги обнаружили неотделимость этого кризиса от насилия М. Липовецкий писал в своей ключевой для нас статье: «Не в одной, а сразу в нескольких пьесах [братьев Пресняковых. – *И.К.*] именно насилие возникает как общедоступное лекарство от психологического паралича – как хоть и временное, однако достаточно эффективное *замещение* самоидентификации» (Липовецкий, 2005). В этом смысле черный юмор – общая черта «новой драмы».

Таким образом, комическое, фрагментарно присутствующее в новейших пьесах, призвано создавать иллюзию надежды на лучшее в сознании читателя/зрителя. И хотя смех не является безусловно позитивной ценностью, потому что бывает разным, он требует в этическом плане дифференцированного отношения. Но сам по себе смех обладает особой позитивной энергетикой: он создает игровую, карнавальную атмосферу и в то же время становится энергетическим импульсом, за которым следует катарсис. В пьесах Ширибазарова он совпадает с финалом как развязкой сюжетно-композиционного свойства и как эмоциональным выплеском драматических коллизий.

Одно ясно: комедия Ширибазарова находится в развитии, и точку в ее разговоре о ней ставить рано. Она занимает свою, пусть и скромную нишу в контексте русской «новой драмы» рубежа XX-XXI вв., ведь комическое в его пьесах позволяет сохранить жизненный потенциал, выводит если не героев, то читателей/зрителей за пределы отчаяния, за границы тотальной безысходности. Этим объясняется «чернушный» комплекс в виде черного юмора, который встраивает пьесы драматурга в современный литературный процесс.

Вместе с тем в его пьесах, как выяснилось, имеются и универсально-архетипические следы, которые можно увидеть в контексте развития бурятской драматургии. Так, можно заметить контекст образа героя Ширибазарова – это тоже трикстер, плут, такой же, как и герой «Чукчи» Башкуева. Цинизм Курочки сродни цинизму Славы Чумы, разница – в уровне самопознания и саидентификации: у Чукчи она только начинается, а Курочка прошел испытание смертью, но не простой смертью, а жертвенной. И черный юмор таков, что он может одновременно утверждать противоположные интенции: Курочка может вещать истину, может показать, что знает силу сказанного слова, но может теми же устами разрушать правоту своих слов: ерничать по поводу очередных «девок», притащенных в его дом для исполнения сексуального ритуала, может шантажировать всех и вся, прежде всего доверчивого Бадмулю.

Архетип плута, подчеркнем, в первую очередь, дает драматургу-комедиографу возможность выхода наружу страстей, не признающихся моральными, далекими от нравственных устоев общества. Своими безрассудными выходками плут способен поломать закоренелые существующие обычаи. Образ плута-трикстера всегда отражает теневые стороны общества, компенсируя его однобокость, показывая то, что люди не хотят замечать, превращая установившиеся обычаи в фарс.

Позиции плута, подрывающие официальную иерархию и статичность, были выявлены еще М.М. Бахтиным, который, говоря о шутах, плутах и дураках – иначе говоря, о трикстерах, – подчеркивал, что непонимание, генерируемое этой позицией, само по себе создает вокруг персонажа особый хронотоп, иначе говоря, эстетическое пространство: «Плут, шут и дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы <...> Это лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют» [Бахтин, 1975, с. 309].

Трикстерские, плутовские качества героя подчеркнуты словесной игрой, которую ведет Курочка на протяжении всей пьесы, он сыплет

присказками, во многом метафорическими. Но и остальные тоже способны на такую же словесную игру, особенно когда хотят оскорбить героя, насмехаясь над его прозвищем: называют его дом курятником, урезонивают в том, что он раскудахтался и т.д.

Как видим, в комедии Ширибазарова имеются черты социальной сатиры, когда осмеянию подвергается идеология, социальные институты, сам язык – “лживый” и не способный адекватно отразить реальные связи в мире, отразивший сознание людей, живущих за чертой нормального мира – «в глубинке». Отсюда ощущение эксперимента с формой литературного произведения – тщательно разработанного жанра черной комедии, с ее языком как необходимым условием слома стереотипов сознания, неправильно сформированных при помощи этого же сознания.

В то же время автор пьесы подчеркивает, что и его собственные произведения не могут преодолеть бессилие языка – как в стихах, якобы лезущих из головы, романа, написанного «на заказ» («Привет, Манчжурия...»), как в стихотворении, сочиненном амбивалентным героем («Курочка») – демоном и ангелом одновременно. Невозможность понять и описать абсурдную, неупорядоченную, непредсказуемую и не поддающуюся описанию реальность ведет к черному юмору и может быть передана только в этой специфической форме комического. Вот почему тотальный черный юмор, как смех над всем и вся, выходит на первое место в художественном процессе начала XXI века.

Но поскольку разрушить старый и вместо него создать совершенно новый язык, свободный от всяких коннотаций, не представляется реальным и возможным, Р. Барт предлагает воспользоваться средствами самого языка – “плутовать” с ним, иными словами, подчинившись его нормам и правилам, вывернуть их наизнанку, чтобы затем, показав, как они “сделаны”, поставить их себе на службу [Барт, с. 550, 485]. Для этой цели мы видим на примере комедии Б. Ширибазарова стремление освоить драматическую технику – стилевые, жанровые, композиционные средства, чтобы совершенно свободно

варьировать, комбинировать любые литературные жанры (социально-бытовую драму, мелодраму, черную комедию), разрабатывать любые топосы (особенно топос дома) и архетипы (прежде всего плута), тем самым преодолевая опасность сознания, соответствующего сложности переходного, кризисного времени.

Из новых пьес в репертуаре ГАБТД им. Х. Намсараева в рамках нашей темы следует выделить пьесу с элементами драмы и комедии Н. Шабаева «...Отныне я буду жить дома» («...Гэртэ байдаг болохомни») (2009). Здесь вновь во весь рост встает мотив дома/антидома. Он решен как уход и возвращение героя, как «тема верности человека своему дому – дому в душе как некой твердыне, ценности, без которой трудно, невозможно обрести личное счастье» [Имихелова, 2010, с. 206].

Неким единством, скрепляющим трагикомический сюжет и связанным с образом главного героя Дармы – директором собственной фирмы, являются образы с трикстерскими чертами. Это прежде всего старик Самбу, отец Дармы, чей приезд из деревни к сыну с невесткой послужит толчком к переосмыслению главным героем Дармой сложившихся в его жизни приоритетов. Он чувствует неладное в семье сына, о чем мы узнаем из телефонного разговора жены Дармы: их брак, как с горечью сообщает она подруге, трещит по швам, потому что муж «бегает за молодой». Это еще образ Матрены Даниловны: случайно оказавшаяся в доме Дармы незнакомая всем старая женщина, связанная рабочими отношениями с другом Дармы, становится комической параллелью старику Самбу. Строптивая и взбалмошная, насмешливая и сующая нос куда не надо, с точки зрения Самбу, она вовсе не комический довесок «серьезно настроенному Самбу, а, благодаря веселому настрою, является необходимым дополнением к его требовательному нраву» [Имихелова, 2010, с. 206]. В этом образе проявился архетип Мудрой старухи в связке с архетипом мудрого старца в лице Самбу. Именно эти образы придают пьесе комический характер. В чем-то эти образы напоминают коллизии лирической комедии «Черная борода» Б. Эрдынеева.

Главный герой Дарма ощущает, что живет в отсутствии чего-то важного, ценного, без чего невозможно обрести личное счастье. Новая возлюбленная Баярма своей меркантильностью и эгоизмом только оттеняет достоинства жены, а приезд отца вдруг откроет ему дорогу к достижению гармонии. Собственно, в пьесе он проходит то, что К. Юнг называл процессом «индивидуации», которая состоит в достижении гармонии между сознательным и бессознательным в человеческой личности. Солидаризуясь с Юнгом С.С. Аверинцев определял процесс «индивидуации» «как построение недостроенного “я”» [Аверинцев, с. 141].

Обретение героем «своего лица», а значит, Дома в душе, осуществляется в пьесе «...Отныне я буду жить дома» Н. Шабаяева при воздействии на него отца и женщин – жены, старухи. Такая интерпретация пьесы вызвана попыткой драматурга обозначить потенции современного человека, пытающегося открыть собственное «я», вот почему драма обретения собственного дома и трагикомедия самопознания соединяются в этой пьесе в некое синтетическое единство и придает жанровым поискам бурятской комедии новые очертания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Бурятская комедия развивается, и движение ее происходит не только за счет обновления комедийного конфликта. Драматурги видят условия ее дальнейшего развития в сохранении и обогащении преемственных связей с классической комедией, в обновлении комедийных структур, в слиянии с другими жанровыми формами. Современная бурятская комедия глубоко национальна, и близость ее национальному восприятию не в поверхностном колорите, не в этнографических подробностях, а в нерасторжимой связи традиционных черт народного характера и современного социально-нравственного опыта, в отражении общечеловеческих духовных ценностей.

В развитии бурятской комедии на начальном этапе определяющим фактором становится сюжетное искусство создания комических ситуаций и положений, унаследованной от развитой фольклорно-сказочной традиции. Комедия Ц Шагжина подтвердила тот факт, что первоначальной модификацией комедийного жанра в молодых литературах становится комедия положений. Мастерство драматурга заключалось в творческом преломлении многовекового опыта художественного развития жанра бурятской комедии. В его творчестве можно увидеть одну из закономерностей – бурятская комедия эволюционирует от «комедии положений» к «комедии характеров», в процессе чего меняется сам характер комического: от грубого комизма и буффонады, выраженных на внешнем телесном уровне, рассчитанных на коллективный, площадный смех, она движется к разновидностям комического, выражающих позицию индивидуального сознания: сатире, иронии, сарказму.

В формировании и расцвете жанра бурятской комедии большую роль сыграла специфика бурятской языковой картины мира, сохраняющей элементы архаического мировоззрения, опору на фольклорно-сказочную традицию, а также на архетипические образы, подсказанные народной смеховой культурой. Эти образы последовательно проявляются в пьесах

драматургов на протяжении 1960-1980-х годов, демонстрируя взаимосвязь универсального и национального в бурятской литературе. И если архетип плута уже появится под воздействием фольклорной традиции в пьесе Ц. Шагжина «Будамшуу», то архетипический образ дома в литературе появляется позже, в период, когда во весь рост встанет экзистенциальная тема в искусстве национальных республик. Поэтому в пьесах нового поколения бурятских драматургов образы и мотивы дома соединены с идеей антидома. Появляется лирическая комедия-водевиль, впоследствии давшая толчок развитию жанра трагикомедии, и это были новые, неканонические жанры, жизнь которых продолжалась в тесном соседстве со «старой» сатирической комедией. Идея бездомья звучала в бурятских трагикомедиях и на уровне простанственном, и метафизическом – как утрата человеком своих корней.

Цельность развитию комедийных жанров придает архетипический образ плута. Позволяя решать множество творческих задач в жанре комедии, он оказался востребован в советскую эпоху как персонаж, воплотивший силу цинизма, необходимого для выживания в постоянно меняющихся, непонятных и непрозрачных социальных условиях советского и постсоветского общества, отражая – в комической, игровой форме – кризисную, переходную реальность.

Тот факт, что в комедийных ситуациях обнаруживаются черты бытовой драмы и фарса, основанного на абсурдистском гротеске, приближают современную комедию к ранним бурятским комедиям, когда зрители смеялись над ламами, попадающими раз за разом в фарсовые ситуации. Но теперь этот смех иной – он создается на причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры. Смех в трагикомедии отличается от сатирического смеха, направленного на то, чтобы своими средствами выразить злободневные проблемы.

Народная смеховая культура проявляется в современной комедии в

своим смеховым аспекте, в своей веселой относительности, и потому жанр трагикомедии наиболее соответствует амбивалентности современного героя, в котором причудливо соединяются разнонаправленные энергии. Так, герои комедий Б. Ширибазарова разочаровывает своим цинизмом и шокирующими поступками, но в то же время способен – хотя и в комичном проявлении к творчеству, театральной игре, обладает богатым воображением, что свидетельствует о его креативном характере.

В бурятской драматургии второй половины XX – начала XXI в. продолжается процесс отхода от канонов классической комедии по мере движения к освоению новых видов и способов комического, от развитой традиции сатирической комедии к синтетическим формам лирико-юмористической комедии, трагикомедии и так называемой «черной комедии». Все эти жанровые разновидности комедии можно обнаружить в драматургии Г. Башкуева и Б. Ширибазарова. Наряду с обновлением конфликта и структуры образов, драматурги осваивают новые для бурятского искусства комедийные жанры, прежде всего трагикомедия и так называемая «черная комедия». Этот жанр твердо закрепил за собой репутацию экспериментального, представляет большой интерес для исследователей в области новых форм выражения приемов комического. Произведения новых комедиографов полны творческой игры с языком.

Таким образом, бурятская комедия второй половины XX – начала XXI века прошла несколько периодов своего развития, которые соответствуют творчеству трех литературных поколений писателей-комедиографов. Каждое из них внесло свой вклад в развитие одного из самых востребованных драматических жанров. Комедия отразила на всех уровнях художественной структуры тот путь, который прошла бурятская литература в ее родожанровой специфике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Тексты

1. Ангархаев А. Арбан табанай нара [Текст] / А. Ангархаев // Мүнөөдэр сценэ дээрэ. – Улаан-Үдэ: Бурядай номой хэблэл, 1984. – 335 с.
2. Ангархаев А.Л. Волшебная дача на Аршане [Текст] / А. Ангархаев // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – С. 293-333.
3. Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия / сост. С.С. Имихелова [Текст]. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – 592 с.
4. Барадин Б. Великая сестрица-шаманка // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2011.
5. Барадин Б. Зүүжэгүүд [Текст] / Б. Барадин. – Улаан-Үдэ, 2003.
6. Батожабай Д. Дойбод сохилго [Текст] / Д. Батожабай. – Улаан-Үдэ, 1958.
7. Батожабай Д. Зүүжэгүүд [Текст] / Д. Батожабай. – Улаан-Үдэ, 1981.
8. Батожабай Д. Ход конем [Текст] / Д. Батожабай // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – С. 159-254.
9. Башкуев Г.Т. Пьесы разных лет [Текст] / Г.Т. Башкуев. – Улан-Удэ, 2007. – 208 с.
10. Башкуев Г. Чио-Чио-Саня [Текст] / Г. Башкуев // Современная драматургия.
11. Башкуев Г.Т. Чукча [Текст] / Г.Т. Башкуев // Башкуев Г. Пьесы разных лет. – Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2007. – С. 3-25.

12. Дылгыров Д. Чужое горе [Текст] / Д. Дылгыров // Театральная жизнь. – 1980. – № 22.
13. Дылгыров Д. Чужое горе [Текст] / Д. Дылгыров // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – С. 354-368.
14. Намсараев Х. Пьесы [Текст] / Х. Намсараев. – Улан-Удэ, 1950.
15. Шагжин Ц. Будамшуу. Зүжэгүүд, расказууд [Текст] / Ц. Шагжин. – Улаан-Үдэ, 1987. – 254 с.
16. Шагжин Ц. Пьесы / пер. с бурят. [Текст] / Ц. Шагжин. – М.: Советский писатель, 1976. – 277 с.
17. Шагжин Ц. Һэшхэл [Текст] / Ц. Шагжин // Байгалай толон. – 1960. – № 5.
18. Шагжин Ц. Пьесэнүүд [Текст] / Ц. Шагжин. – Улаан-Үдэ, 1958.
19. Шадаев А. Эрдэни шулуун [Текст] / А. Шадаев // Буряад-монгол арадай онтохонууд. – Улан-Удэ, 1958.
20. Ширибазаров Б. Курочка [Текст] / Б. Ширибазаров // Байкал. – 2013. – № 5.
21. Ширибазаров Б. А потом мы полетим на Марс [Текст] / Б. Ширибазаров // Урал. – 2009. – № 6.
22. Эрдынеев Б. Бэшэгдээгүй шүлэг [Текст] / Б. Эрдынеев // Мүнөөдэр сценэ дээрэ. – Улаан-Үдэ: Буряадай номой хэблэл, 1984. – 335 с.

Научные труды

23. Аверинцев С.С. Архетипы [Текст] / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т.– М., 1980. – Т. 1. – С. 110 – 111.
24. Балданов С.Ж. Народно-поэтические истоки национальных литератур Сибири [Текст] / С.Ж. Балданов. – Улан-Удэ, 1995.
25. Баранникова Е.В. Бурятские волшебные сказки: автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / Е.В. Баранникова. – М., 1982.

26. Баранникова Е.В. О бурятских народных сказках // Бурятские народные сказки. Волшебно-фантастические [Текст] / Е.В. Баранникова. – Улан-Удэ, 1973.
27. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
28. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
29. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
30. Баяртуев Б.Д. Трансформация мотивов «Панчатантры» в устном народном творчестве бурят [Текст] / Б.Д. Баяртуев // Типология традиционных жанров фольклора. – Улан-Удэ, 1989. – С. 108 – 122.
31. Бентли Э. Жизнь драмы [Текст] / Э. Бентли. – М. : Искусство, 1978. – 325 с.
32. Бобров Э. Проблемы бурятской драматургии [Текст] / Э. Бобров // Уверенной поступью. – Улан-Удэ, 1980.
33. Богуславский А.О. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития (1917-1935) [Текст] / А.О. Богуславский, В.А. Диев. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 315 с.
34. Богуславский А.О. Краткая история русской советской драматургии (1936-1945) [Текст] / А.О. Богуславский, В.А. Диев, А.С. Карпов. – М.: Просвещение, 1965. – 347 с.
35. Богуславский А.О. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития (1946-1966) [Текст] / А.О. Богуславский, В.А. Диев. – М.: Наука, 1968. - 240 с.
36. Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / И.М. Болотян. – М., 2008. – 16 с.

37. Большакова, А. Литературный архетип [Текст] / А. Большакова // Литературная учеба. – 2001. – № 6.
38. Бонецкая Н.К. Бахтин глазами метафизика [Текст] / Н.К. Бонецкая // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Журнал науч. разысканий о биографии, творческом наследии и эпохе М.М. Бахтина. – Витебск, 1998. – № 1. – С. 103-156.
39. Бугров Б.С. Русская советская драматургия: 1960-1970-е годы [Текст] / Б.С. Бугров. – М.: Высшая школа, 1981. – 286 с.
40. Бурятские народные сказки. Бытовые [Текст]. – Улан-Удэ, 1978.
41. Вахрушев В.С. Трагикомическая игра вокруг «карнавала» М.М. Бахтина [Текст] / В.С. Вахрушев // // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Журнал науч. разысканий о биографии, творческом наследии и эпохе М.М. Бахтина. – Витебск, 1998. – № 4. – С. 46-57.
42. Вишневская И.Л. Комедия на орбите: очерк творчества [Текст] /. – М.: Сов. писатель, 1979. – 238 с.
43. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX-начала XXI века: учеб. Пособие [Текст] / С.Я. Гончарова-Грабовская. - М.: Флинта: Наука, 2006. – 280 с.
44. Гармаева С.И. Национальные образы мира в литературе [Текст] / // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии: материалы междунар. конф. Т.3. – Улан-Удэ, 2000.
45. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М., – Т. 3.
46. Головчинер В.Е. Действие и конфликт как категории драмы [Текст] / В.Е. Головчинер // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2000. Вып. 6 (22). – С. 65 – 71.
47. Голубков С.А. Мир сатирического произведения: учеб. пособие. – Самара, 1991. – 108 с.
48. Громова М.И. Русская драматургия конца XX-начала XXI века: учебное пособие [Текст] / М.И. Громова. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 368 с.

49. Гушанская Е.М. Александр Вампилов: Очерк творчества [Текст] / Е. М. Гушанская- Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1990. – 320 с.
50. Деменева К.А. Жанровые особенности многоактных пьес А.В. Вампилова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / К.А. Деменева. – Нижний Новгород, 2008. – 19 с.
51. Денисова Т.Н. Концепция героя в русской драматургии 2-й половины XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Н. Денисова. – Арахнгельск, 2014. – 22 с.
52. Дземидок Б. О комическом. – М., 1974. – 224 с.
53. Доржиев Ч. Сегодня в театре – водевиль [Текст] / // Правда Бурятии. – 1978. – 17 окт.
54. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1876 [Текст] / Ф.М. Достоевский // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М., 1972-1984. – Т. 22.
55. Дубнова М. Деньги, дети и любовь... Основные ценности девяностых в популярных пьесах десятилетия [Текст] / М. Дубнова // Вопросы литературы. 2002. Вып. 6. – С. 57-77.
56. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы [Текст] / А.К. Жолковский. – М.: Наука, 1994. – 428 с.
57. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие [Текст] / О.В. Журчева. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 149 с.
58. Злобина А. Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом [Текст] / А. Злобина // Новый мир. – 1998. – № 3. – С. 199-212.
59. Зорин АЛ. «Горе от ума» и русская комедиография 10-20 годов XIX века [Текст] / А.Л. Зорин [Электронный ресурс]. – URL: <http://som.fsio.ru/aetblob.asp?id=:10005506>,
60. Зубков Ю. Драматурги России [Текст] / Ю. Зубков. – М., 1979. – 320 с.

61. Имихелова С.С. Драматургия Г. Башкуева. Современное и вечное [Текст] / С.С. Имихелова // Байкал. – 2009. – № 4. – С. 25-28.
62. Имихелова С.С. Жанровые поиски в современной бурятской драме [Текст] / С.С. Имихелова // Новые тенденции в современной литературе Бурятии. – Улан-Удэ: БФ СО АН СССР, 1988. – С. 159-175.
63. Имихелова С.С. Концепт *дом* в драматургии Геннадия Башкуева [Текст] / С.С. Имихелова // Концепты в литературе Бурятии транзитивного периода: коллективная монография – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2011. (сер. Русский национальный текст. Вып. 4). С. 9 – 18.
64. Имихелова С.С. О современной бурятской комедии [Текст] / С.С. Имихелова // Развитие социалистического реализма в бурятской литературе. – Новосибирск, 1985. – С. 108-128.
65. Имихелова С.С. Поэзия национального бытия. О литературе и театре Бурятии: рецензии и статьи 1980-2010-х гг. [Текст] / С.С. Имихелова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2010. – 232 с.
66. Имихелова С.С. Предисловие [Текст] / С.С. Имихелова, И.В. Фролова // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия / сост. С.С. Имихелова. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – С. 5-10.
67. История бурятской советской литературы [Текст]. – Улан-Удэ, 1967. – 478 с.
68. История бурятской литературы. Т. III: Современная бурятская литература (1956-1995) [Текст]. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 1997.
69. Калмыкова И.Г. Категория комического и жанр комедии в литературном процессе: проблемы изучения [Текст] / И.Г. Калмыкова // Вестн. Бурят. гос. ун-та. – 2014. – Вып. 10(4). – С. 138-143.
70. Калмыкова И.Г. Пространство и время в современной комедии (по произведениям бурятских драматургов) [Текст] / И.Г. Калмыкова // Баяртуевские чтения – III. Литература монголоязычных народов в

социокультурном пространстве: материалы науч. чтений. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2014.

71. Калмыкова И.Г. Развитие жанра комедии в пьесах С.Лобозерова [Текст] / И.Г. Калмыкова // Филологическое образование: проблемы и перспективы. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2007. – С. 110–111.

72. Калмыкова И.Г. Эволюция жанра комедии в творчестве Ц. Шагжина [Текст] / И.Г. Калмыкова // Вестн. Бурят. гос. ун-та. – 2014. – Вып. 10(3). – С. 30-35.

73. Канунникова И.А. Русская драматургия XX века: Учебное пособие [Текст] / И.А. Канунникова. М.: Флинта: Наука, 2003. - 208 с.

74. Катышева Д. Вопросы теории драмы. Действие, композиция, жанр [Текст] / Д. Катышева. СПб.: СПбГУП, 2001. - 208 с.

75. Кипнис М.Ш. Трагикомедия [Текст] / М.Ш. Кипнис // Литературная учеба. – 1998. – № 4.

76. Кипнис М.Ш. Трагикомедия как жанр драматургии, генезис и особенности развития: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / М.Ш. Кипнис. – Киев, 1990. - 22 с.

77. Кириллина М.А. Эволюция жанра комедии в якутской драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / М.А. Кириллина. – Якутск, 2008. – 21 с.

78. Киселев Н.Н. Проблемы советской комедии [Текст] / Н.Н. Киселев. – Томск, 1973.

79. Киселев Н.Н. Комическое и трагическое в драматургии А. Вампилова [Текст] / Н.Н. Киселев // Художественное творчество и литературный процесс (Вып. IX). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1988. – С. 20-34.

80. Кислова Л.С. Функции комического в драматургии О. Богаева [Текст] / Л.С. Кислова // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2011. – № 7.

81. Комаров С.А. А. Чехов- В. маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XX – первой трети XX века [Текст] / С.А. Комаров. – Тюмень, 2002. – 248 с.
82. Комаров С.А. Русская сатирическая комедия середины 20-х годов (проблема типологии) [Текст] / С.А. Комаров // Художественное творчество и литературный процесс (Вып. IX). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1988. – С. 82-91.
83. Коржева П.Б. Язык юмора и сатиры [Текст] / П.Б. Коржева. – Алма-Ата, 1979.
84. Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / сост. и вступ. ст. В.И. Максимова [Текст] / Б.О. Костелянец. – М.: Совпадение, 2007. – 503 с.
85. Кургинян М.С. Драма [Текст] / М.С. Кургинян // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1964. – Т. 2.
86. Лейдерман Н. Драматургия Николая Коляды. Критический очерк [Текст] / Н. Лейдерман. – Екатеринбург: Калан, 1997. – 160 с.
87. Лепковская Е. Волшебство водевиля [Текст] / Е. Лепковская // Русский водевиль. – М: Искусство, 1970. – С. 369-422.
88. Липовецкий М.Н. Перфомансы насилия. «Новая драма» и границы литературоведения (2008) [Текст] / М.Н. Липовецкий [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.newdrama.livejournal.com/1483241>
89. Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых [Текст] / М.Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73.
90. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество [Текст] / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 100.
91. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси [Текст] / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понырков. – Л.: Наука, 1984. – 296 с.

92. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика [Текст] / А.Ф. Лосев. – М., 1975. – Т. 4.
93. Лотман Ю.М. Миф – имя – культура [Текст] / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: Искусство-СПб, 2000.
94. Мамаладзе М. Мыслящий воздух [Текст] / М. Мамаладзе // Театр. – 2004. - № 5. – С. 32-35.
95. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах, философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» [Текст] / М. Мамаладзе // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73.
96. Манин Ю.И. Мифологический плут по данным психологии и теории культуры [Текст] / Ю.И. Манин // Природа. – 1987. – № 2.
97. Манн Ю. Парадокс Гоголя-драматурга [Текст] / Ю. Манн // Диалектика художественного образа. – М., 1987. – 317 с.
98. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа [Текст] / Е.М. Мелетинский. – М., 1986. – 318 с.
99. Мелетинский Е.М. Культурный герой [Текст] / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира: В 2 т. – М.: «Советская энциклопедия», 1982. – Т. 2. С. 25 – 28.
100. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах [Текст] / Е.М. Мелетинский. – М., 1994. – 136 с.
101. Мордвина Т.Н. Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии: дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т.Н. Мордвина. – Улан-Удэ, 2009.
102. Муруева В.П. Этот трудный «легкий» жанр... [Текст] / В.П. Муруева // Правда Бурятии. – 1983. – 18 февр.
103. Найдаков В.Ц. Бурятская драматургия [Текст] / В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ, 1959.

104. Найдаков В.Ц. Бурятская советская драматургия [Текст] / В.Ц. Найдаков, С.С. Имixelова. – Новосибирск: Наука, 1987. – 269 с.
105. Найдаков В.Ц. Бурятское драматическое искусство [Текст] / В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ, 1962.
106. Найдаков В.Ц. Даширабдан Батожабай. Литературный портрет [Текст] / В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ, 1991. – 96 с.
107. Найдаков В.Ц. История бурятской литературы 1917-1955 годов. Ч. I: Становление бурятской советской литературы (1917-1940) [Текст] / Найдаков В.Ц., Соктоев А.Б., Г.О. Туденов. – Улан-Удэ, 1995. – 256 с.
108. Найдаков В.Ц. История бурятской литературы 1917-1955 годов. Ч. II: Бурятская литература военных лет и послевоенного десятилетия (1941-1955) [Текст] / В.Ц. Найдаков, И.А. Ким, Ц-А. Дугар-Нимаев. – Улан-Удэ, 1995. – 196 с.
109. Найдаков В.Ц. Становление, развитие и распад бурятской советской литературы [Текст] / В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ, 1996.
110. Найдаков В. Цырен Шагжин [Текст] / В. Найдаков // Современные писатели Бурятии. – Улан-Удэ, 1959.
111. Найдакова В.Ц. Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX в. (1975-2002 гг.): монография [Текст] / В.Ц. Найдакова. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2002. – 310 с.
112. Найдакова В.Ц. Бурятский советский драматический театр [Текст] / В.Ц. Найдакова. – Улан-Удэ, 1974.
113. Наумова О.С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и К. Гришковца): автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / О.С. Наумова. – Самара, 2009.
114. Новые тенденции в современной литературе Бурятии / под ред. В.Ц. Найдакова [Текст]. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1988.
115. Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

116. Подлубная Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения [Текст] / Ю. Подлубная [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.netslova.ru/podiubnova/meta.html>
117. Потебня А.А. Теоретическая поэтика [Текст] / А.А. Потебня. – М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.
118. Потебня А.А. Слово и миф [Текст] / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
119. Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре [Текст] / А.А. Потебня. – М., 2000. – 480 с.
120. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В.Я. Пропп. – М., 1990. – 509 с.
121. Пропп В.Я. Морфология сказки [Текст] / В.Я. Пропп. – М., 1969.
122. Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира [Текст] / И. Рацкий // Театр. – 1971. – № 2.
123. Руднев П. Николай Коляда, солнце русской драматургии [Текст] / П. Руднев // Взгляд. – 2006. – 21 февр. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vz.rU/columns/2006/2/21/23248.html>
124. Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения [Текст] / Е.Г. Руднева. – М., 1977.
125. Семьдесят небылиц. Бурятские сказки [Текст]. – Улан-Удэ, 1981. – 447 с.
126. Соктоев А.Б. Становление художественной литературы Бурятии дооктябрьского периода [Текст] / А.Б. Соктоев. – Улан-Удэ, 1976.
127. Соловьев Г.А. История рецепции «Рабле» [Текст] / Г.А. Соловьев // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Журнал науч. разысканий о биографии, творческом наследии и эпохе М.М. Бахтина. – Витебск, 2000. – № 3-4. – С. 291-303.
128. Старикова Г.М. Поэтика бурятской сатиры [Текст] / Г.М. Старикова. – М., 1979. – 78 с.

129. Старченко Е.В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.П. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е.В. Старченко. – М., 2005. – 26 с.
130. Теория литературы: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т. 1: Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика [Текст]. – М., 2004. – 511 с.
131. Тимощук Е.В. Жанровая специфика драматургии А.В. Вампилова: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е.В. Тимощук. – М., 2008. – 23 с.
132. Топер П. Трагическое в искусстве XX в. [Текст] / П. Топер // Вопросы литературы. – 2000. – № 2.
133. Топоров В.Н. Образ трикстера [Текст] / В.Н. Топоров // Традиционные верования и быт народов Сибири. – Новосибирск, 1987. – С. 2 – 27.
134. Тыхеева Д.Ю. О творчестве Б. Ширибазарова [Текст] / Д.Ю. Тыхеева // Баяртуевские чтения – III. Литература монголоязычных народов в социокультурном пространстве: материалы науч. чтений. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2014.
135. Тюпа В. Аналитика художественности. Введение в литературоведческий анализ [Текст] / В. Тюпа. – М., 2001. – 191 с.
136. Фадеева Н.И. Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии [Текст] / Н.И. Фадеева // Филологические науки. – 1984. – № 4. – С. 10-17.
137. Фадеева Н.И. Трагикомедия. Теория жанра: автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / Н.И. Фадеева. – М., 1995.
138. Федь Н. Жанры в меняющемся мире [Текст] / Н. Федь. – М., 1989. – 544 с.
139. Флеонова О.Л. Лингвостилистические и семиотические особенности американской литературы черного юмора: дис. ... канд. филол. наук [Текст] / О.Л. Флеонова. – М., 2003. – 21 с.

140. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О.М. Фрейденберг. – М., 1997. – 449 с.
141. Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии: анализ драматических жанров в России XX века [Текст] / В.В. Фролов. – М.: Советский писатель, 1979. – 424 с.
142. Фролова И.В. Художественный мир Д. Батожабая [Текст] / И.В. Фролова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2005. – 116 с.
143. Фролова И.В. Юмор и сатира как традиционные черты бурятской литературы: учеб. пособие [Текст] / И.В. Фролова, С.С. Имихелова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2003.
144. Фуксон Л.Ю. Комическое литературное произведение [Текст] / Л.Ю. Фуксон. – Кемерово, 1993. – 96 с.
145. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Московский университет, 1986. – 260 с.
146. Хализев В.Е. Драма как явление искусства [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
147. Цыбикова Б-Х.Б. Бурятские бытовые сказки. Сюжетный состав. Поэтика [Текст] / Б-Х.Б. Цыбикова. – Улан-Удэ, 1993.
148. Чельшев Е.П. Сопричастность красоте и духу (Взаимодействие культур Востока и Запада) [Текст] / Е.П. Чельшев. – М., 1991. – 311 с.
149. Шаврыгин С.М. «Легкая» комедия и становление русской реалистической драматургии (Шаховской и Грибоедов): автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / С.М. Шаврыгин. – Л., 1988. – 22 с.
150. Шахматова Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т.С. Шахматова. – Казань, 2009. – 210 с.
151. Шлейникова Е.Е. Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е.Е. Кислова. – СПб, 2008. – 19 с.

152. Штейн А. Философия комедии [Текст] / А. Штейн // Контекст-80: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1981. – С. 244-268.

153. Юнг К. Г. Психология образа трикстера [Текст] / К.Г. Юнг // Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Минск: «Харвест», 2004. – 624 с.

154. Юрченко О.О. Ирония в художественном мире А. Вампилова: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / О.О. Юрченко. – Красноярск, 2000. – 148 с.