

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Удмуртский институт истории, языка и литературы
Уральского отделения Российской академии наук

На правах рукописи

ИВШИНА МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА

**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
УДМУРТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1960–2010-х ГОДОВ**

Специальность 10.01.02 – Литература народов Российской Федерации
(удмуртская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
Ванюшев Василий Михайлович

Ижевск – 2015

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Жанровые поиски удмуртской драматургии 1960–1980-х годов	
§ 1. Художественное отражение национальной действительности в удмуртской драме.....	11
§ 2. Традиции народной смеховой культуры в удмуртской драматургии...	46
Глава II. Художественно-эстетическое своеобразие удмуртской драматургии 1990–2010-х годов	
§1. Фольклорные истоки современной удмуртской драматургии.....	91
§2. Особенности изображения исторической личности в пьесах современных удмуртских драматургов.....	121
§3. Поэтика драматургии А. Григорьева.....	137
Заключение.....	157
Библиографический список	163

Введение

Актуальность исследования. Драма – один из родов литературы, неразрывно связанный с театром. Л. Н. Толстой писал, что драматургия относится к «двойным» искусствам: «Есть искусства двойные: музыка, драма, отчасти живопись, в которых мысль – задача искусства – и исполнение разделяются: в музыке композиция и исполнение, также и в драме»[180, с. 151–152].

К числу важных вопросов, требующих современного и всестороннего анализа, относится изучение закономерностей развития удмуртской драматургии как составной части финно-угорской литературной общности. Осмысление процесса функционирования жанровой системы удмуртской драматургии, рассмотрение ее типологии и поэтики в аспекте художественности, позволяет раскрыть своеобразие национального литературного процесса и социокультурной ситуации в целом. Значимость жанрового подхода особенно возрастает по отношению к современному литературному состоянию, поскольку жанры наиболее активно и оперативно реагируют на весь ход литературной и общественной жизни. Актуальность исследования обусловлена необходимостью создания объективной истории развития удмуртской драматургии второй половины XX – начала XXI вв.

В работе большое внимание уделено специфике развития отдельных жанров удмуртской драматургии, так как изучение эволюции конкретных жанров, исследование их взаимоотношенности в пределах функционирования всей жанровой системы позволяет обобщить и раскрыть новые грани развития национальной литературы. Известно, что в особенностях жанровой модели литературы, в становлении одних жанров и исчезновении других, в новом наполнении старых жанров и формировании новых жанровых систем отражается национальное своеобразие художественного мышления народа. Таким образом, воссоздание жанровой картины удмуртской драматургии является одной из актуальных проблем науки о литературе.

Научная новизна и степень разработанности проблемы.

Монографических исследований, посвященных изучению удмуртской драматургии, в современном литературоведении не существует. Тем не менее, удмуртскими критиками, литературоведами и искусствоведами накоплен немалый опыт по изучению пьес и некоторых граней творчества национальных драматургов, явившийся хорошим основанием для написания настоящей диссертации. Широкий спектр проблем развития удмуртского театра в связи с определенными явлениями национальной драматургии представлен в исследовательской деятельности искусствоведа В. В. Ложкина. Прежде всего это работы, которые посвящены удмуртскому театру: «Удмуртский театр» [128], «Духовный мир сценического героя» [123], «Мастера Удмуртского театра» [125], «Удмуртско-русские театральные связи» [129]. Особую ценность представляет работа В. В. Ложкина «Сценическая интерпретация пьес И. Г. Гаврилова» [127], раскрывающая истоки и эволюцию творчества известного классика удмуртской драматургии И. Г. Гаврилова (1912–1973). Большое значение для изучения истории удмуртской драматургии имеют книги Б. Саушкина «Удмурт театр. Ортчем вамышьёс» («Удмуртский театр. Пройденные годы») [170] и А. Я. Евсеевой «С любовью к театру. О творческом пути Государственного национального театра Удмуртии» [75].

Плодотворная попытка систематизации жанров удмуртской драматургии сделана в коллективной академической монографии «История удмуртской советской литературы: В 2 т.» [111]. Н. П. Кралина в разделе «Драматургия и театр» сжато рассматривает вопросы генезиса и эволюции жанров удмуртской драматургии 1900–1970-х гг. В шеститомной «Истории советской многонациональной литературы» также имеется раздел, посвященный удмуртской драматургии [80]. В процессе написания диссертации нами активно использовалась литература, в которой представлены биографические сведения и материалы о жизненном и творческом пути рассматриваемых драматургов. К примеру, биобиблиографический справочник «Писатели и литературоведы Удмуртии» (2006) [148], юбилейные статьи, напечатанные в республиканских

газетах и журналах [22, 52, 82, 159, 203, 87 и др.]. Обозначенные в работе проблемы поднимаются также в статьях и исследованиях зарубежных авторов [216, 217 и др.], в материалах международных финно-угорских конгрессов [218 и др.].

Большая часть критической литературы об удмуртской драматургии складывается из разрозненных статей, напечатанных на страницах сборников материалов конференций, учебных пособий, коллективных монографий, республиканских газет и журналов. Так, ценные наблюдения о зарождении удмуртской драматургии делает Т. И. Зайцева в статье «К вопросу о становлении удмуртской драматургии» [91]. Стремлением обобщить художественно-эстетические поиски национальной драматургии последних лет отличается статья В. Л. Шибанова «Литературный контекст современной удмуртской драматургии» [204]. Важными для осмысления современного состояния удмуртской драматургии и театра явились для нас статьи В. Г. Пантелеевой [144], У. Ш. Бадретдинова [14], Л. Малых [132] и др. Интересные наблюдения относительно поэтики жанра той или иной пьесы имеются в рецензиях на спектакли, написанных такими известными в республике журналистами, писателями, учеными, общественными деятелями как А. Н. Уваров [183], З. А. Богомолова [31], Э. А. Борисова [32], Ф. К. Ермаков [79], А. А. Разин [161], А. С. Зуева [99], Л. Д. Айтуганова [2], Е. Е. Загребин [89], Т. И. Ардашева [7], А. П. Шкляев [208], М. В. Гаврилова-Решитько [55], М. Г. Атаманов [10], Г. В. Романова [163], В. М. Ивашкин [102], С. В. Матвеева [134], К. Е. Ломагин [130], Н. Н. Пузанова [154], А. А. Вардугина [42] и др.

Однако аспект, избираемый в диссертации, до настоящего времени остается не освещенным. К сожалению, разговор во многих статьях и рецензиях касается описания игры актеров или постановки пьесы, анализ проблематики драматургического произведения, особенностей его сюжетной организации, композиции, конфликта, речевого строя и т. д., являющихся важнейшими элементами художественности, остаются вне внимания авторов названных выше

публикаций. Генезис, эволюция, жанровое и стилевое своеобразие удмуртской драматургии, эстетический спектр ее художественности – наиболее неразработанная область нашего литературоведения. Таким образом, **научная новизна диссертации** обусловлена тем, что в ней впервые в систематизированном и обобщенном виде представлен путь развития удмуртской драматургии 1960–2010-х годов. В работе впервые уделяется внимание вопросам, посвященным определению жанровых разновидностей пьес удмуртских авторов, рассмотрены основные черты, определяющие их жанровую форму. При этом особо важной в исследовании предстает мысль о том, что своеобразие художественности удмуртской драматургии коренится в изображении человека, поскольку «закрывать этическое событие с его всегда открытым предстоящим смыслом и архитектурно упорядочить его можно только перенеся ценностный центр из заданного в данность человека – участника его» [18, с. 7]. В диссертации в научный оборот впервые введены некоторые пьесы удмуртских авторов, опубликованные на страницах республиканских журналов или находящиеся в архиве театра в авторском (рукописном) варианте.

Объектом исследования являются пьесы разных жанров удмуртских драматургов 1960–2010-х гг.

Предмет исследования – эволюция и художественное своеобразие удмуртской драматургии в аспекте жанровых процессов.

Цель диссертационного исследования состоит в том, чтобы выявить основные тенденции жанрового развития удмуртской драматургии 1960–2010-х гг., изучить жанрообразующие признаки пьес, обусловившие их модификацию и художественное новаторство. Цель исследования конкретизирована в следующих **задачах**:

- рассмотреть развитие удмуртской драматургии 1960–2010-х гг. в культурно-историческом контексте;
- изучить жанрообразующие типы героев и конфликтов в пьесах удмуртских авторов указанного периода;

- проанализировать формы связи драматургии и фольклора на различных исторических этапах;
- раскрыть особенности комедийного мышления удмуртских авторов;
- исследовать специфику трагедийного конфликта в пьесах удмуртских авторов;
- рассмотреть изменения в поэтике и содержании пьес удмуртской драматургии в постперестроечный период;
- раскрыть творческие индивидуальности удмуртских драматургов в общем процессе развития национальной драматургии, обозначить их роль в формировании новых жанровых форм и художественных структур.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Удмуртская драматургия 1960–1980 гг. образует новый этап в послевоенной истории национальной литературы, который характеризуется особыми содержательными, художественными и жанровыми чертами. В этот период драматургия осваивает современную проблематику, связанную с жизнью народа после эпохи «оттепели». В картине мира, складывающейся в драматургии тех лет, важное место начинает занимать идея национального возрождения. Внимание драматургов переключается на судьбу отдельного простого человека. Это явилось свидетельством переосмысления литературой общественно-политических реалий в жизни республики и страны в целом.
- В удмуртской драматургии 1960–1980-х годов можно наблюдать активный процесс жанровых поисков, интерес к эстетической природе произведения. Успехи удмуртской драматургии «шестидесятых» больше всего связаны с жанрами комедии и социально-бытовой драмы. Комедия функционирует в таких модификациях, как водевиль и лирическая комедия. В целом основу удмуртской комедии составляет комическое начало смешанного типа. Социальная драма обращается к новым формам драматургического конфликта и к иным принципам построения характера. Источником и первоосновой конфликта становится сложный и противоречивый характер главного героя. Основой многопланового изображения человека

является связь индивидуальных особенностей характера с драматическими коллизиями времени. Специфическими чертами социально-бытовой драмы являются композиционный контраст, публицистичность, сплав драматизма, эпичности и лирики, погруженность в устно-поэтическую стихию.

– Драматургия «восьмидесятых» начинает проявлять повышенный интерес к проблеме национального характера. В понимании национального все более обнаруживается идея об одновременном сочетании в человеке различных черт, свойств и качеств характера, определяемых историей народа. В таком подходе к решению образа героя просматриваются, с одной стороны, традиции русской классической и советской литературы, с другой, – отражается взгляд на человека, выработанный в традиционной удмуртской культуре.

– 1990–2010-е годы можно рассматривать как самостоятельный этап, породивший новые пьесы. Это время характеризуется подвижностью жанровых границ, активным взаимодействием жанров. На первый план в удмуртской драматургии «девяностых» выходят жанры трагедии и комедии сатирической направленности как два полюса художественного освоения мира и человека в театре нового времени.

– Наиболее яркой чертой удмуртской драматургии 1990–2010-х годов становится новый подход к осмыслению прошлого, переоценка некоторых страниц национальной истории. При этом характерен повышенный интерес драматургов к реальным историческим личностям, событиям, фактам. Отличительной особенностью документальности является опора на жанры фольклора и фольклорные источники. Фольклоризм современной удмуртской драматургии отражает качественно другой уровень освоения театром народной жизни. Авторы стремятся проникнуть в глубины философских представлений народа, используя жанрообразующие приемы фольклора. Особенно наглядно это проявляется в жанре трагедии.

– Удмуртская драматургия «девяностых» стремится к сочетанию в личности героя социального и природного начал. Разрушение в характере человека природного приводит к его духовной деградации. Особенно ярко это

проявляется в жанре комедии. Главным следствием утраченной связи разоблачаемого в комедии героя с природным миром является утрата генетически-родовых качеств и семейных традиций.

– Идея современной деградации мира отражается в пьесах последних лет через противостояние прошлого и настоящего. Прошлое воспроизводится с помощью мифологических представлений как естественное и органичное время. Наличие в мироощущении современного удмурта мифологического контекста помогает ему противостоять нестабильности и деградации нынешнего мира.

Теоретической и методологической основой диссертации являются труды ведущих литературоведов, культурологов, искусствоведов: М. М. Бахтина, А. Н. Веселовского, В. М. Волькенштейна, А. А. Аникста, Б. С. Бугрова, В. Е. Головинчер, С. Я. Гончаровой-Грабовской, Е. Н. Горбуновой, М. И. Громовой, Н. И. Ишук-Фадеевой, В. В. Фролова, В. Е. Хализева, Я. И. Явчуновского, В. М. Павермана и др. Теоретико-методологическую базу диссертации также составили работы исследователей национальных литератур Урало-Поволжья – З. А. Богомоловой, В. М. Ванюшева, Е. И. Чернова, В. И. Демина, Ю. Г. Антонова, В. А. Латышевой, В. В. Пахоруковой, Г. И. Федорова, В. Г. Родионова, Р. Н. Баимова, Г. Б. Хусаинова, А. Г. Ахмадуллина, А. М. Саттаровой и др.

Методология исследования основана на сочетании историко-литературного, описательного, сравнительно-исторического, структурно-содержательного методов исследования.

Теоретическая и практическая значимость диссертации заключается в том, что ее основные положения и выводы, материал могут быть использованы при написании современной «Истории удмуртской литературы», новых вузовских и школьных учебников. Результаты работы могут стать основой монографического труда, посвященного изучению путей развития удмуртской драматургии, найти применение в практике чтения лекционных курсов и ведения практических занятий по истории финно-угорской

литературы и литературы народов России. Наблюдения, сделанные в диссертации при анализе пьес, могут найти применение в работе режиссеров, сценаристов, актеров и т. д.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации опубликованы в различных научных и научно-популярных изданиях, в том числе в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК. По теме диссертации прочитаны доклады и сделаны научные сообщения на международных, всероссийских, региональных научно-практических конференциях и научных семинарах с 2005 по 2014 гг. в Москве, Екатеринбурге, Чебоксарах, Саранске, Йошкар-Оле, Ижевске, Сыктывкаре, Кудымкаре, Глазове.

Диссертационное исследование обсуждено и одобрено на заседаниях отдела филологических исследований Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН и кафедры чувашского и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВПО «Чувашский государственный университет им. И. Н. Ульянова».

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии.

Глава I. Жанровые поиски удмуртской драматургии 1960–1980-х годов

§ 1. Художественное отражение национальной действительности в удмуртской драме

Развитие жанров тесно связано как с особенностями литературного процесса, так и с изменением общественных запросов. Новый период в истории литературы всегда бывает отмечен «новым содержанием жанров, перераспределением их роли в литературном процессе, художественными завоеваниями одних, угасанием или просто отходом на второй план других» [172, с. 5].

Изучение жанровой специфики литературы позволяет объяснить не только сами жанры и их эволюцию, но и ту целостность, которая возникает в процессе взаимодействия жанров. Система жанров выступает как характеристика, неотъемлемо присущая литературе в ее конкретно-исторической определенности. Каждая эпоха, каждое направление, каждый писатель создают свою жанровую систему. Постигание жанровой «стратегии» литературы дает ключ к пониманию эстетической природы произведения, т. е. художественности.

В диссертации удмуртская драматургия рассматривается как вид словесного искусства, как самостоятельная ветвь национальной литературы. Исследуемая в ней проблема функционирования жанров, жанровой эволюции и межжанровых отношений позволяет выявить ведущие тенденции развития удмуртской драматургии в рассматриваемый период, раскрыть характерные черты ее состояния на каждом историческом этапе. Плодотворность подхода к изучению путей движения удмуртской драматургии с точки зрения истории и теории жанрового развития несомненна не только в плане выявления общих художественных закономерностей национальной литературы, но и в плане раскрытия индивидуального своеобразия творчества каждого драматурга и каждого отдельного произведения. Исследователь финно-угорских литератур

Урало-Поволжья О. И. Бирюкова пишет: «Жанровый подход актуален в плане "выстраивания" общей картины национального литературного процесса в целом, научной "реконструкции" механизма формирования, развития отдельных жанровых образований в их национальном и индивидуально-художественном своеобразии» [28, с. 3].

Проблема определения жанра остается одной из насущных задач современного литературоведения. Существует множество формулировок, которые дополняют или опровергают друг друга, отражая тем самым наличие разных, часто противоположных взглядов на теорию и историю жанра. В отечественном литературоведении исследователи выделяют несколько подходов к изучению категории жанра. Это – формальный (Б. В. Томашевский [181], В. Б. Шкловский [206] и др.), типологический (В. М. Жирмунский [85], Л. И. Тимофеев [179] и др.), генетический (М. М. Бахтин [21], Г. Д. Гачев [58], Н. Д. Тамарченко [177] и др.). Следует также назвать и некоторые существующие в нашем литературоведении жанровые концепции – «память жанра» (М. Бахтин [20]), «жанровое сознание» (О. Зырянов [101]), «жанр как вариант» (Н. Лейдерман [121]), «жанровое ожидание» (Л. Чернец [201]), «жанр как часть культурной деятельности» (Е. Бурлина [37]) и др.

Подробный обзор различных концепций жанра отечественных и зарубежных ученых проделан в первой главе диссертационной работы О. И. Бирюковой «Жанровая парадигма мордовской художественной прозы: генезис, межлитературный и межкультурный контексты» [29]. Богатый материал, отражающий современное состояние теории жанра в российском литературоведении, приведен в первом разделе первой главы монографии Г. С. Кунафина «Поэтическое эхо прошлого. Развитие жанровой системы башкирской манифестационно-публицистической и нарративной поэзии» [118]. Башкирский литературовед большое внимание уделил спорным вопросам теории жанра, при этом исследователь обратился к трудам широко известных отечественных ученых: Г. Н. Пospelова [152], Н. П. Утехина [185], Ю. В. Стенник [175], А. И. Ванюкова [39], Н. М. Федь [188], В. С. Синенко

[173], М. Б. Храпченко [197] и др. Из работ литературоведов национальных республик Урало-Поволжья, в которых поднимается проблема жанра, можно назвать исследования Н. И. Черапкина [199], К. К. Васина [45], А. И. Брыжинского [34], В. Г. Родионова [162], Р. А. Кудрявцевой [113], Р. Н. Баимова [15], Г. Б. Хусаинова [198], А. Г. Ахмадуллина [12], В. В. Пахоруковой [145], Ф. К. Ермакова [78], Ю. Г. Нигматуллиной [139] и др.

Многие ученые справедливо считают, что жанр не является устоявшимся явлением литературы. М. Бахтин писал: «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра» [19, с. 141–142]. Жанр выражает ту или иную эстетическую концепцию действительности, раскрывая свое содержание во всей идейно-художественной целостности произведения. Но так как жанровые признаки, их суть есть «величина переменная в литературном процессе» (Л. Чернец) [200, с. 163], все это и находит свое выражение в постоянно меняющихся жанровых теориях.

Пути развития отечественной драматургии, ее ведущие жанры и их художественные особенности проанализированы в трудах Ю. Осноса [141], Б. Бугрова [36], А. Карягина [107], И. Вишневской [48], М. Громовой [67], И. Канунниковой [106], С. Имихелевой [104], И. Зборовец [96], Т. Буслаковой [38], Ю. Бабичевой [13] и др. Имеются содержательные работы, раскрывающие жанровые искания в творчестве отдельных драматургов. Это монографии Г. Щегловой [212], И. Василиной [44], Т. Ланиной [119], Н. Тендитник [178], С. Моторин [138], Г. Вербицкая [46] и др. Сложнейшим вопросам теории драмы, теоретическим проблемам отдельных жанров драматургии посвящены исследования В. Хализева [195, 196], Я. Явчуновского [213], В. Фролова [190, 193], О. Журчевой [86], Б. Зингермана [97] и др.

Картина развития драматургии в жанровом аспекте представлена также в работах исследователей национальных литератур Урало-Поволжья. Это работы В. А. Латышевой «Современная коми драматургия» [120], Г. Н. Бояриновой «Проблема характера в современной марийской драматургии» [33], Ю. Г. Антонова «Зарождение и пути развития мордовской драматургии» [6], Е. Р. Афанасьевой «Типология жанров чувашской драматургии» [11], А. М. Саттаровой «Современная татарская драматургия 1985–2000 гг. Концепция эпохи и героя» [168], Т. А. Кильмухаметова «Поэтика башкирской драматургии» [108] и др.

В каждый исторический период драма несет в себе общий «дух» времени, его главный нравственный нерв. С особой полнотой этот род литературы воссоздает действие и поведение человека в контексте противоречий эпохи. Говоря о специфике этого рода литературы, М. Горький подчеркивал, что в драме образы людей характеризуются «и словом, и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора» [63, с. 594], поскольку конфликт – главное свойство драмы.

Удмуртская драматургия восходит к веками сложившимся обрядовым действиям и фольклорным текстам. Так, например, трагедия «Эш-Тэрек» (1915) Кедр Митрея написанная на основе легенды, создана в стремлении осмыслить с новых позиций образов батыров и ведомых ими народных масс. В пьесе И. Михеева «Не кради» (1906) проделана попытка сопоставить обычное право, сложившееся в удмуртской деревне с требованиями христианской морали. Пьесы Г. Верещагина «Женитьба в немолодые годы» и «Легко доставшиеся деньги», Д. Майорова «Удмуртская свадьба» (1919) с этнографической точностью воссоздают обычные сцены жителей удмуртской деревни с точки зрения требований народной этики.

Послереволюционные пьесы агитационно-плакатного характера («На светлую дорогу» Кузубай Герд, «Сын дезертира» П. Батуев и др.) построены на контрасте: старое (темное), с одной стороны, и новое (светлое) – с другой.

В 1920-е годы удмуртская драматургия начинает активно перенимать опыт русской литературы. На разных сценах были поставлены пьесы Л. Н. Толстого «Первый винокур», А. Н. Островского «Не так живи, как хочется», О. А. Михайловской «Ваня-большевик» и др. Как самобытное национальное искусство удмуртская драматургия динамично складывается в 1930-е годы. Это было во многом обусловлено целенаправленными действиями властных структур и самих писателей. В 1931 году был создан национальный драматический театр.

«К 1931 г. были созданы две самобытные драмы, которые положили начало репертуару национального профессионального театра: "Шумит река Вала" И. Гаврилова и "Батрак" М. Петрова» [111, с. 162], – пишет Н. П. Кралина. Далее литературовед отмечает: «Хотя характеры героев еще по-прежнему функциональны, а исход сюжетного действия предопределен, эти пьесы, поставленные на сцене, имели большой успех. Они были написаны ярким литературным языком, в них были намечены типы национальных характеров» [111, с. 162].

В дальнейшем развитии удмуртской драматургии большое значение имеет обращение к переводу. На удмуртском языке ставятся драмы и комедии Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, М. Горького, пьесы классиков мировой драматургии. Основой репертуара национального театра на многие десятилетия стала драматургия И. Гаврилова. Новым этапом в истории удмуртской драматургии, стали 1960-е годы. Явлением в жизни народа стали спектакли, посвященные по пьесам В. Садовникова, Л. Перевощикова, С. Широкова, а также созданные на основе прозаических произведений М. Петрова, Т. Архипова, Г. Красильникова.

Удмуртская литература «оттепели» решала задачу постижения национального характера, особо важной для нее стала проблема осмысления личности в контексте национальных традиций и ценностей. Лучшие произведения удмуртских авторов-«шестидесятников» сочетают глубину общественного, социального содержания с оригинальной художественной

формой. Этот период в национальной литературе отмечен, прежде всего, активным поиском новых форм художественной выразительности в жанрах драматургии. «Драма – как пишет Я. Явчуновский, – примиря полярную противопоставленность двух других литературных родов, вбирает в себя и трансформирует признаки эпоса и лирики» [213, с. 17].

Известно, что демократические процессы, начавшиеся в нашей стране в годы «оттепели», выдвинули большую когорту крупных и самостоятельно мыслящих людей с сильными и самобытными характерами. В этой связи интересны наблюдения исследователя истории русской драматургии А. Штейна: «Драматическая форма в эпоху ее расцвета требует сильных и ярких характеров, значительных и незаурядных героев» [210, с. 6]. Атмосфера демократического подъема во многом обусловила появление в удмуртской драматургии тех лет пьес, и выражающих важнейшие запросы людей труда, обращенных к актуальным конфликтам и проблемам современности. При этом наши драматурги усваивали и перерабатывали идеи и опыт русской и советской классической литературы, опирались на традиции родного фольклора и народной культуры, а также на традиции основоположников национальной литературы, репрессированных в сталинскую эпоху. В 1960-е годы в удмуртскую литературу приходит новое поколение драматургов. Основными жанрами национальной драматургии становятся социально-производственная и социально-бытовая драма и комедия. Жанр комедии большей частью выражает себя в таких формообразующих началах, как лирическое, бытовое, сатирическое. Значительные перемены в развитии национальной драматургии тех лет связаны, прежде всего, с творчеством Л. Перевощикова (1912–1984), С. Широкова (1912–1983), В. Садовникова (1915–1975), И. Данилова (1929–1998), Е. Загребина (1937) и др.

Следует особо отметить, что в 1960–1970-е годы продолжается творчество классика, основоположника удмуртской драматургии И. Г. Гаврилова (1912–1973). Корифей удмуртской драмы, пройдя через горнило войны, продолжал писать стихи, прозу, пьесы, работал директором

в национальном театре. Его драматургия, новаторская в идейном отношении и своеобразная в отношении художественном, была связана непосредственной преемственностью с творчеством зачинателей национального театрального слова – с пьесами И. Михеева (1876–1937), К. Яковлева (1890–1937), Кедре Митрея (1892–1949) и др. Диапазон пьес И. Гаврилова достаточно широк, однако в послевоенные годы наиболее удачными оказались его пьесы, написанные в жанре комедии. (Анализ комедийного творчества И. Гаврилова рассмотрен во втором параграфе первой главы диссертации).

Лучшие качества драматургии «шестидесятых» – умение выбрать наиболее ценное из жизни народа, стремление синтезировать достижения русской литературы и литературы других народов, творческое использование традиций фольклора. Драматурги стремятся обратиться к воссозданию образа современного удмурта в сложности его чувств и поступков. При этом наши авторы активно берутся за разработку новых жанровых форм и художественно-образительных приемов. Обращаясь к жизни народа, драматурги ввели в свои пьесы изображение среды, общественной обстановки, правдивых условий существования простых людей, даже экологические проблемы. Для многих пьес характерен ярко выраженный гражданский пафос, сочетающийся с демократизмом авторской позиции.

В последние годы «производственный» конфликт, воспроизведенный советской литературой в 1960–1980-е годы, нередко получает со стороны критиков негативную оценку. Но следует помнить, что сами поиски художественных форм были подчинены задаче – отражения особенностей общественных, социальных, трудовых отношений, характерных для жизни страны тех лет. Именно исходя из этих соображений, авторы пьес и выдвинули на первый план своих поисков производственные конфликты, которые во многом были новаторскими для национальной литературы того периода, создавали свою драматургическую эстетику.

Перед писателями-«шестидесятниками» стояла проблема художественного воспроизведения противоречий современной

действительности. При этом наши авторы стремились выделить в человеке его профессиональные и нравственные качества, показать своего героя не только в трудовой сфере, но и в сфере быта, семьи. Особо показательно в этом плане творчество известного удмуртского прозаика Геннадия Красильникова. Однако поиски национальной литературой новых путей изображения жизни народа на послевоенном этапе его истории значительно большее выражение получили в драме, поскольку социальная сущность человека и его внутренние устремления наиболее ярко раскрываются в драматургических жанрах.

Выделяя существенные отличия драматического рода от эпического, В. Белинский писал: «Человек есть герой драмы, и не событие владычествует в ней над человеком, но человек владычествует над событием» [26, с. 16]. В драме жизнь изображается через действие, поступки человека, причем действие это дано в основных, значимых для судьбы человека моментах. В отличие от прозаического произведения построение драмы – интенсивно, ее структура сконцентрирована в напряженной коллизии. Именно эта тенденция характерна для удмуртской драматургии и театра «шестидесятых», отмеченных динамизмом развития и обновления.

Напомним, что главенствующей темой и ведущим героем в удмуртской литературе всегда являлись тема труда и образ человека труда. Но, если в довоенные годы удмуртские писатели разработку темы труда во многом связывали с идеологическим воспитанием или перевоспитанием удмуртского крестьянина в «производственника» (напр. роман М. Коновалова «Лицо со шрамом»), то теперь литература значительно больше внимания уделяет составляющим частям «механизма» социально-нравственных проблем, присущих новому времени. Особо важным становится вопрос о соотношении моральных и профессиональных качеств человеке труда. После тяжелых лет теории «бесконфликтности» литература достаточно смело берется за исследование негативных сторон народной жизни, обращается к традиции устного поэтического слова. Герои многих произведений тех лет воспринимаются в читательской среде как свои современники, приобретают

популярность, хотя им свойственно известное преувеличение.

Вся эта атмосфера обуславливает рождение в удмуртской драматургии новых жанровых форм и стилей. Прежде всего, происходит значительная трансформация традиционного художественного конфликта, связанная с поэтикой фольклора, фольклорные мотивы и приемы построения образов героев и конфликтов получают в пьесах «шестидесятых» социальное и психологическое насыщение.

Литературоведы справедливо пишут о том, что «наиболее разработанным и традиционным является для удмуртской литературы конфликт, основанный на принципе полярного размежевания характеров, т. е. для конструкции произведений характерна параллель-противостояние. Противоборство между прогрессивными и косными началами в книгах национальных писателей чаще всего реализуется в виде полярного столкновения героев, олицетворяющих положительные и отрицательные силы, и ведет к прямому выражению авторских идей» [92, с. 87].

Проблема разоблачения «плохого руководителя» затрагивается почти каждым удмуртским драматургом. Но приемы, которыми пользуются драматурги, решая эту проблему, достаточно разнообразны. Противостояние двух героев-руководителей чаще воспроизводится драматургами не как «однолинейная» борьба, но как столкновение человеческих характеров, мира их чувств, эмоций, страстей. В конфликт вступают люди, придерживающиеся разных профессиональных убеждений, нравственных позиций, общественных взглядов. Такого плана конфликт определяет поэтику многих пьес «шестидесятников», но приводит, по сравнению с пьесами 1920–30-х годов, к обновлению тематики, жанрового состава, типов героев национальной драматургии. Тема труда, решаемая раньше, как правило, в общих чертах и свойствах, все явственнее сливается с конкретной производственной проблематикой, а ведущим генератором столкновений становится конфликт, нацеленный не на раскрытие классовых противоречий, но на выявление того, как разнятся герои-антиподы и другие персонажи на уровне совестливости,

сознательности, образованности, в способности к самосовершенствованию. При этом ведущей чертой социально-производственной проблематики драматургии становится критическое отношение к действительности.

Следует еще раз отметить, что ясность и четкость выражения общественно-политической позиции, характерная для авторов пьес 1920–30-х годов, в драматургии «шестидесятых» заменяется вниманием к вопросам развития национального характера в трудовой сфере, формирования личности удмурта в новых производственных условиях. Художественной критике подвергаются нравственные пороки современного общества, разоблачается психология бюрократа с его потребительским отношением к труду. Очень часто обличается разрушительная «власть» бюрократизма в целом, т. е. в обобщенном виде.

Наиболее сильной стороной социально-производственной драмы становится углубление психологизма в построении художественного конфликта. Это особо примечательно, поскольку в драме «все от начала до конца пронизано конфликтом, подчинено его художественному воплощению» [109, с. 27].

Художественные завоевания драматургии анализируемого периода нашли отражение в пьесах В. Садовникова и М. Тронина «Гулкымьяське лыз зарезь» («Волнуется синее море», 1952)*, В. Садовникова и Т. Архипова «Чук лысвуос» («Утренние росы», 1959), И. Гаврилова и Л. Перевощикова «Наташа» (1952) и «Поэтлэн куараез» («Голос поэта», 1953), Л. Перевощикова «Дуно салам» («Дорогой подарок», 1954), С. Широбокова «Чукдор» (1956), Г. Красильникова и Н. Куликова «Вуж юрт» («Старый дом», 1959), Е. Загребина «Годьы юсь» («Белый лебедь», 1967). Премьеры этих постановок, обращенных к актуальным вопросам современной народной жизни, становились не только театральным, но и общественным событием, вызывали широкий резонанс в республике.

Особенности становления нового этапа в развитии удмуртской

* Здесь и далее указывается дата первой театральной постановки пьесы или ее первое печатное издание.

драматургии хорошо отражают социально-бытовые и производственные пьесы В. Садовникова. Это пьесы «Волнуется синее море», «Утренние росы», «Зависть», «Кабинет», «Депутат» и др. В центре пьес В. Садовникова, как правило, молодой герой, «вышедший» из народной среды. Отличительные особенности этого героя в том, что он, овладевая техническими достижениями нового времени, одновременно придерживается нравственных принципов, выработанных народом, за его долгую историю, стремится объединить «поступательное» с «непреходящим», мешать техническому прогрессу. В пьесах «Волнуется синее море» и «Утренние росы» наблюдается «проникновение» удмуртской литературы в еще мало освоенные национальными авторами драматургические формы. К примеру, обращение к поэтике условного, использование символа.

В конфликтах названных пьес резко обозначены «краски» героев, ясно видны симпатии и антипатии автора, но при этом хорошо различимы и такие новые тенденции развития удмуртской драматургии, как ее стремление перевести столкновения действующих лиц во внутреннее противоборство, обогатить сюжет психологическим драматизмом, раскрывающим противоречивые человеческие чувства. Яркая внешняя сторона садовниковских пьес разворачивается таким образом, что постоянно напоминает зрителю об условном характере театрального искусства. Прослеживая связи между человеком и производственной сферой, личностью и обществом, В. Садовников проявляет себя художником, стремящимся воссоздать черты психологического портрета героя. Психологизм В. Садовникова неотделим от бытовой достоверности, потому и «внешняя» драматургия во многих его пьесах подчиняется «внутреннему», смысловому содержанию. В этом суть и новизна драм и комедий В. Садовникова, вписавших важные страницы в историю развития удмуртского театра.

Литературным первоисточником пьесы В. Садовникова «Утренние росы» является вторая часть хорошо известного в удмуртской читательской среде романа-дилогии Т. Архипова «Лудзи шур дурын» («У реки Лудзинки», 1957).

Напомним, что на сцене национального драмтеатра того времени активно инсценировались прозаические произведения. Так, в основе пьесы Е. Загребина «Бугырес тулыс» («Тревожная весна») – инсценировка романа Г. Медведева «Лозя бесмен» («Лозинское поле»). По роману М. Петрова «Вуж Мултан» («Старый Мултан») был поставлен спектакль «Мултан уж» («Мултанское дело») режиссером А. Блиновым. Инсценировкой романа П. Блинова «Улэм потэ» («Жить хочется») является одноименный спектакль Л. Перевозчикова и др.

«Утренние росы» В. Садовникова, пожалуй, можно назвать пьесой, открывшей «производственную» тематику в удмуртской драматургии послевоенных лет. Хотя хронологически, как отметили выше, пьеса «Волнуется синее море» вышла раньше «Утренних рос», но в художественном отношении первое произведение, к сожалению, было во многом слабее второго.

В качестве основной проблемы в пьесе «Утренние росы» выдвигается вопрос о том, каким должен быть руководитель современного колхозного производства, т. е. какими качествами необходимо обладать руководителю-удмурту, являющемуся представителем новой исторической эпохи? На республиканском конкурсе на лучшее произведение художественной литературы, объявленном в ознаменование 40-летия Великого Октября, эта пьеса получила вторую премию. Удмуртский искусствовед В. Ложкин писал, что в пьесе «правдиво показана борьба с косностью и рутинной, с безразличным отношением к труду земледельца» [128, с. 93]. Успех пьесы «Утренние росы» был во многом обусловлен удачным сочетанием в ней художественного и социального начал. Ведя поиски художественной формы, пригодной для изображения современной действительности, драматург идет не по пути воспроизведения интриги, основанной на «аварийной» завязке, или любом другом чрезвычайном происшествии, характерном для удмуртской прозы производственной тематики, но выдвигает трудовую коллизию как определяющее начало ежедневного поведения человека. Большинству характеров этой пьесы присуща социальная конкретность и художественная

убедительность, действия ведущих героев имеют историческую определенность. Через характеры ведущих героев Садовников сумел показать время и типичные особенности народной жизни тех лет.

За много лет управления колхозом «Светлый путь» его именитый председатель, Федор Авдеев, вывел хозяйство в передовые. Это человек, который возглавлял крестьянский коллектив в самые трудные военные и послевоенные годы, вложил в него немало сил и знаний, поднял экономику и самосознание людей до должного уровня. Теперь он оказался отстранен этим же коллективом от дела, которому отдал свои лучшие годы. Авдеев не понимает, почему колхозники идут за новым председателем? В силу чего они поддерживают идею объединения с бедным соседним колхозом? Демонстративно, назло всем он уходит из колхоза. Позиция автора – незаменимых людей нет.

Известно, что процесс объединения колхозов в истории страны оказался явлением весьма неоднозначным. В этом вопросе позиция автора дискуссионна. Достоинством же пьесы является то, что актуальные для своего времени вопросы писатель стремился высветить сквозь призму внутреннего мира человека.

В основе пьесы лежит широко распространенный в удмуртской литературе тех лет конфликт борьбы двух руководителей за лучший метод ведения колхозного хозяйства. Конфликт не сводится к противопоставлению героев, драматург решает проблему раскрытия самоощущения человека (Авдеева), отодвинутого историческим ходом времени. В отличие от литературы прошлых лет, когда герой, мешающий строительству нового мира, оказывался поверженным по воле автора, как классовый враг садовниковский Авдеев «начинает понимать ошибочность своих поступков и возвращается в колхоз» [128, с. 95]. Тому, каким образом «ворошит» свою прошлую жизнь герой, и стремится обратить внимание В. Садовников.

Алексей Михайлов, в противоположность Авдееву, – руководитель нового типа, борющийся за создание крупного многоотраслевого хозяйства. Выше уже

отмечалось, что в те годы в стране велась политика объединения колхозов, направленная на поднятие уровня сельского хозяйства. Следовательно, В. Садовников посредством литературы стремился решать важнейшие социально-экономические проблемы, значимые для народной жизни. Таким образом, в пьесе «Утренние росы» выведены два типа руководителей, по-разному понимающих современные проблемы села. Вопрос о том, понимал ли сам автор негативные стороны укрупнения советских колхозов без учета специфики конкретных регионов – остается открытым. Проблема исчезновения в связи с этой реформой маленьких деревушек, крестьянских обычаев и древних традиций народа будет поднята в нашей литературе несколько позже. Мастерство же В. Садовникова проявилось в том, что он сумел показать передового человека, пришедшего в литературу из самой гущи народной жизни. Человека, заинтересованного в судьбе народа, умеющего преодолевать экономические трудности. Герой не поучает читателя, но вместе с односельчанами, которые его знают с детства, ищет ответы на вопросы, как жить дальше и строить систему хозяйствования в деревне, отвечающую требованиям современности.

Образ Михайлова далеко не развернут в полную силу, не замысловат и сюжет пьесы «Утренние росы». Однако материал и конфликт произведения позволили сценически достоверно воспроизвести тип сельского руководителя-удмурта новой формации. Главное для Михайлова – отстаивать интересы простых людей, оставаясь при этом порядочным человеком. Большой заслугой драматурга явилось то, что он освободил образ положительного героя от «идеологического глянца». Это герой, разговаривающий живым народным языком, в его поведении, жестах и в манере держаться – находит отражение образ человека, мыслящего и рассуждающего о жизни с точки зрения народа.

В пьесе очень мало сцен, создаваемых в такого плана произведениях тех лет специально для показа руководителей-коммунистов. К примеру, служебный кабинет, общее собрание трудового коллектива, красный уголок, чрезвычайная ситуация и др. Здесь много ситуаций и эпизодов, которые оставляют

Михайлова как бы наедине со зрителем. Он показан человеком думающим, размышляющим, колеблющимся, спорящим с самим собой. Анализ героем повседневных рабочих обстоятельств и коллизий раскрывает его психологию и уровень кругозора. В ряде сцен пьесы «задействован» прием «камерности», который станет одним из важных средств построения удмуртской драмы в следующие годы.

Большую выразительность придают пьесе образы второстепенных персонажей, которые написаны автором живописно, с юмором и иронией, и одновременно, с нежной лирической интонацией. Так, житейскую достоверность придают пьесе «Утренние росы» образы свинарки Прасковьи, зоотехника Лизы Вороновой, деревенского пастуха Кости, бригадира Ильи Пояркова. Их точные и выразительные диалоги нацелены на актуальные крестьянские заботы. Эти диалоги богаты афоризмами, неожиданными «поворотами» словосочетаний, вскрывающими целые пласты народной мудрости. В подтверждение сказанного можно привести цитату из отклика на спектакль одного из зрителей, напечатанную на страницах республиканской газеты того времени. «Герои новой пьесы Т. Архипова и В. Садовникова "Чук лысвуос" ("Утренние росы") <...> – люди колхозного села. Вчера мы их видели на полевом стане, сегодня – они за штурвалами машин, на переднем крае борьбы за изобилие продуктов сельского хозяйства в стране. <...> В основе пьесы – конфликт между старым и новым методами руководства коллективным хозяйством, борьба за крутой подъем производства сельскохозяйственных продуктов. <...> " Утренние росы" – первый спектакль на современную тему, поставленный Удмуртским театром в этом сезоне. Он тепло встречен зрителем» [169].

Шестидесятые годы XX века прошли в удмуртской драматургии под знаком поисков положительного героя, который смог бы обобщить лучшие душевные и профессиональные свойства и качества современника. Стремление показать положительные начала в жизни человека труда – характерная черта пьес В. Садовникова. Надо отметить еще такой момент. Конфликт двух

противоборствующих героев разоблачал в нашей литературе, прежде всего, пороки нерадивого руководителя, раскрывал его безалаберность, безнравственность, духовную ограниченность. Однако глубинное художественное осмысление социальных и исторических причин зла, тормозящих развитие страны, во многом оставалось для удмуртских авторов задачей не решенной. О том, что обобщение значительных социально-экономических и других жизненных проблем в новых художественных формах далеко не всегда удавалось нашим авторам, что процесс обновления жанровых структур в удмуртской драматургии шел сложно и противоречиво свидетельствует пьеса В. Садовникова «Волнуется синее море», о чем писали выше. Пьеса отражает хорошее знание автором крестьянской жизни, его умение увидеть в современности актуальную проблему и поднять широкий пласт действительности, но традиционное заострение конфликта противоборства двух героев не стало залогом успеха для этой пьесы. В. Садовников не сумел найти адекватную форму построения драматургического конфликта, где источником его сюжетного движения явилось бы раскрытие судьбы человека. «Очеловечивание» производственной проблематики произошло путем механического переплетения частной и трудовой жизни героев, прямолинейного решения производственного конфликта.

В пьесе «Волнуется синее море» говорится о том, как в одном из северных районов Удмуртии приступили к выращиванию льна по новой технологии. Главный конфликт пьесы обуславливает противостояние между молодым агрономом Зиной Васнецовой и заместителем председателя колхоза Баженовым. По замыслу драматурга образ Васнецовой должен воплотить в себе черты молодого специалиста новой формации и активно их проявить. Смело и дерзко берется женщина за проведение эксперимента, связанного с новой технологией льнопроизводства. Самоотверженность и самопожертвование в труде сближают ее с персонажами героико-романтических пьес Н. Погодина, К. Тренева, Б. Ромашова и др.

Баженов, противостоящий социально активной героине, привык работать по-старому. Очень боится того, что удачные результаты внедрения производства льна в северных районах республики, раскроют его некомпетентность и поставят в такие условия, когда ему или придется взяться за повышение уровня собственной профессиональной квалификации, или уйти с работы. Зампреда устраивает результат, если бы эксперимент провалился. Потому и людей, непосредственно занятых выращиванием льна или прикрепленных к этой сфере деятельности, он постоянно отправляет на другие работы, отвлекает различными инструкциями.

Идейное содержание драмы напрямую связано с конфликтом. Позиция автора и его идея заявлены в пьесе отчетливо и явственно, но все это не проведено через динамику конфликта, через развитие характеров и их взаимоотношения. Узел драматических коллизий развязывается в пьесе «Волнуется синее море» посредством авторского вмешательства, его рационализма, потому и процесс личностных мотивов переживаний героев остается за кулисами сцены. Это так называемая производственная линия пьесы. Вторая линия пьесы – комедийная, которая связана с личной жизнью Баженова. Он встречается с легкомысленной рядовой колхозницей Валентиной. Образ Валентины в пьесе недостаточно выявлен, говорится лишь о том, что она беззаботна, в разгар крестьянской рабочей поры ходит в лес за малиной. Нет попыток задаться вопросами: какова социальная среда, условия жизни героини, которые обуславливают мотивы ее поведения, формируют характер? Контакты и взаимоотношения героев друг с другом – Васнецовой, Баженова, Валентины – необоснованно прерываются, логика их действий нарушена. В пьесе преобладает желание автора дать собственную оценку описываемым событиям, в назидательной форме подчеркнуть и даже выпятить главную идею произведения, сводящуюся к необходимости облегчить крестьянский труд посредством организации колхозных производственных отношений по новым требованиям. Назидательность пьесы оттеняет ее язык. К примеру, для характеристики действующих лиц автор употребляет одни и те же слова и

выражения, речь героев также насыщена постоянной лексикой: тракторист Федя неизменно пользуется в своей речи выражением «куака син» («вороний глаз»), Ирина – «шунды понна» («клянусь солнцем»). Вначале пьесы эти выражения вроде бы интересны и использованы к месту, но чрезмерное их употребление обезличивает речь героев и их характеры. Живой современный материал в пьесе ограничился схемой, взаимоотношения положительного и отрицательного начал свелись к упрощенному показу авторской позиции.

О пьесе В. Садовникова «Волнуется синее море» П. Домокош писал: «Это типичная советская пьеса того времени, к сожалению, с ничтожно малым национальным колоритом и оригинальностью» [72, с. 324]. На художественном качестве пьесы, ее национальной безликости сказались неопытность драматурга в разработке проблемы жанра. Жанровая стертость обусловила уязвимость и некоторых других пьес В. Садовникова. Это говорит о том, что развитие жанра драмы проходит в удмуртской литературе рассматриваемых лет в сложном процессе поисков новых форм. Не легко давалась удмуртским драматургам и переработка пьес производственной тематики русских авторов, приспособление известных сюжетов к национальной действительности (Г. Е. Николаева «Первая весна», «Повесть о директоре МТС и главном агрономе», А. М. Володин «Фабричная девчонка» и др.). При всех недостатках пьеса В. Садовникова «Волнуется синее море» демонстрировала тесную связь удмуртской драматургии с литературной жизнью республики и страны, вырабатывала факторы, обусловившие появление новых драм. Потому и удмуртская интеллигенция приветствовала появление пьесы «Волнуется синее море» на сцене национального театра. Популярный удмуртский писатель С. Ширококов и известный деятель национальной культуры Б. Саушкин писали: «на сцене театра давно уже не было удмуртской пьесы, обращенной к современной жизни» [205].* Концепция, лежащая в основе пьес социально-производственной направленности, была тесно связана со стремлением

* Здесь и далее удмуртский текст (научный и художественный) приводится в дословном переводе автора диссертации – М. И.

литературы воздействовать на подъем уровня жизни в колхозном хозяйстве, показать проникновение новых экономических отношений в традиционный патриархальный мир.

Исследователи говорят о том, что между художественным конфликтом пьесы, призванным отразить актуальные проблемы жизни, и конкретными жанрово-стилевыми средствами его выражения существует непосредственная связь. Ю. Манн пишет, что конфликт «в полном смысле структурная (т. е. смысловая и формальная) категория, ведущая нас в глубь художественного строя произведения или системы произведения» [133, с. 15]. Ученый подчеркивает, что конфликт «вбирает в себя моменты нескольких, многих уровней (например, выбор персонажей, развитие фабулы, мотивировка поступков; вбираются и моменты из речевого, стилистического уровня, например, принятые устойчивые моменты описания персонажей и т. д.)» [133, с. 15–16].

Создание и развитие конфликта в драматургическом произведении зависит от мировоззренческих взглядов автора. Известно, что замысел произведения возникает у драматурга в связи с необходимостью высказать те или иные мысли. Гегель считал, что сфера драматической поэзии – это расхождения и противоречия, затрагивающие духовные интересы людей. «Но духовное может совершаться лишь духом, и духовные различия должны обрести свою действительность посредством деяния человека, чтобы получить возможность выступать в своем подлинном образе» [61, с. 267]. В эволюции удмуртской драмы большое значение имели процессы, связанные с разработкой проблемы выявления характера художественного конфликта. Драматизм драмы «является порождением драматического содержания действительности» (Г. Поспелов), поскольку конфликт «есть противоборство, противоречие либо между характерами, либо между характерами и обстоятельствами, либо внутри характера, лежащее в основе действия» [187, с. 63].

К началу 1960-х годов круг размышлений национальной драматургии заметно расширился, большое место стала занимать проблема человеческих

взаимоотношений. Если раньше драматурги достаточно открыто и ясно отдавали свои симпатии или антипатии тем или иным героям, то теперь структура конфликта, воспроизводящего межличностные отношения, значительно усложнилась. Конфликты находят свое выражение не только в прямых диалогах противоборствующих героев, но и в их монологах, жестах, авторской иронии, речевой строй все более становится «основой драматических, диалогических отношений» [49, с. 135]. Отсюда усиление психологизма, «работающего» на раскрытие различных мировоззренческих позиций действующих лиц. При этом не следует забывать, что часть критиков и писателей продолжала придерживаться мнения о «беспротиворечивом» развитии советского общества. Литература, испытывающая влияние такой критики, не всегда могла проследить и осмыслить природу жизненного конфликта в полном объеме, но концентрировала свой взгляд лишь на каком-то одном его проявлении. От такой односторонности конфликта и стремились избавиться лучшие драматурги «шестидесятых».

Процесс обогащения конфликтов и характеров, усиление психологизма в пьесах удмуртских авторов отражает творчество С. Широбокова. В удмуртской драматургии его пьеса «Чукдор» (1956) проложила первые пути для обновления текстового материала, развития в национальной драме пьес социально-психологической направленности. С. Широбоков значительно углубляет в этой пьесе коллизию разоблачения собственника, разрабатываемую в удмуртской литературе тех лет многими писателями. Первоначальное название пьесы было «Кионлэн сюрэсэз аслаз» («У волка своя тропа»), которое оттеняло ее критический пафос, противособственническую направленность. Изменив несколько позже заголовки произведения, драматург значительно больше углубился в разработку нравственных категорий, определяющих духовную сущность человека.

Театровед А. Евсеева верно подмечает, что в этой пьесе «поднимались важные нравственно-этические проблемы – бережное отношение к природе, животному миру, населяющему богатые леса родного края, борьба

с браконьерством. Тема и идея пьесы волновали, будили мысли и в удмуртской драматургии являлись продолжением лучших традиций русской, советской классики и прежде всего Л. Леонова с его романом "Русский лес"» [76, с. 199]. Действительно, интонация и образы широкобоковской пьесы восходят к русской классической традиции, а еще более тесно связана она с историей и жизнью удмуртского народа. О том, что в основе пьесы реальная жизненная история, писал в своих воспоминаниях современник драматурга М. Мосов на страницах республиканской газеты «Удмурт дунне». [См.: 137].

В удмуртской драматургии «шестидесятых» «Чукдор» стоит как бы особняком тематики и формы. Прежде всего, «Чукдор» отличает индивидуализация характеров героев, здесь каждый персонаж неповторим по своему внутреннему складу, даже если это и эпизодическая фигура. Очень важно то, что писатель уделяет повышенное внимание построению сложных сюжетных связей, воссозданию психологического состояния ведущих героев пьесы, особо сосредоточиваясь при этом на их внутренних дилеммах. Тонкостью психологического рисунка отличается образ старого охотника Варфоломея.

Сюжет пьесы «Чукдор» движется по нескольким линиям: прошлая жизнь Варфоломея и Пичугина, отношения начинающего лесничего Гриши и молодого пчеловода Тани, профессиональная сфера деятельности Татьяны, текущие будни заповедника и др. Хотя С. Ширококов обращается к широкому кругу вопросов и воспроизводит сложные человеческие взаимоотношения, все действие пьесы проходит в «стенах» одного из заповедников республики. Автору удалось «собрать» в единый узел все микроколлизии коллизии пьесы и оттенить ее ведущий конфликт, который определяется отношением того или иного персонажа к лосю Чукдору. Таким образом, конфликт пьесы направлен на раскрытие того, каково отношение людей к миру природы, а вернее к естеству окружающей жизни. В композиции пьесы сильны эпические мотивы. Сложная и запутанная ситуация сложилась еще до того времени, когда начинается действие. Из разговоров действующих лиц зритель подробно узнает

о том, как сторож заповедника Быков нашел осиротевшего лосенка, как зверь стал хозяином заповедного леса, выстроил свои отношения с людьми. Линия жизни лося Чукдора осложнена столкновениями и непростыми взаимоотношениями других персонажей: старого охотника Варфоломея и местного богача Пичугина, молодого лесовода Гриши и приезжего портного Генриха и др. Кончается драма трагической гибелью Чукдора. Автору удалось достичь необходимого эмоционального проникновения в «диалектику особого случая» (В. Фролов), обнажить через ситуацию гибели зверя жестокость и алчность человека – эгоиста, потребителя.

С. Ширококов выводит конфликт, присущий удмуртской драматургии прошлых лет и достаточно активно разрабатываемый его современниками, из сферы противостояния двух героев-антиподов в сферу исследования человеческого переживания, в котором проявляется индивидуальность судьбы героя. Основу драматического напряжения в пьесе составляет «ненормальное» положение героя, а именно старого охотника Варфоломея, ставшего пособником браконьера Пичугина, убийцы лося Чукдора. Изменение С. Ширококовым традиционного конфликта-поединка двух героев не было понято критикой. Привыкнув к тому, что в произведениях удмуртских авторов очень часто воспроизводится конфликт, раскрывающий разное отношение двух противостоящих героев к своему делу или к жизни, наши критики в этом же ключе прочитали и пьесу С. Широкова «Чукдор». Примечательно то, что трактуя конфликт пьесы «Чукдор» в рамках противоборства двух героев, критики при этом в качестве участников конфликта называют разных персонажей. Так, А. Евсеева пишет: «В центре пьесы – столкновение между двумя героями, сторожем нового заповедника Быковым и бухгалтером сельского совета Пичугиным, которое вырастает в конфликт большой общественной значимости» [76, с. 199]. В. Ложкин же считает, что «в основе конфликта лежала борьба сторожа заповедника Быкова с охотником Варфоломеем...» [128, с. 92].

Безусловно, время наложило отпечаток на пьесу С. Широкова «Чукдор»,

содержательные и эстетические приемы построения конфликта и характеров героев во многом восходят к литературе прошлых лет. К примеру, настоящее героев пьесы как и в произведениях 1920–30-х годов, обусловлено минувшими событиями: Пичугин Яков Самойлович в годы гражданской войны воевал против красных, Варфоломей оказался в сетях этого ярого антисоветчика и преступника по недоразумению. Однако писатель не концентрирует свое внимание на раскрытии вражеской «родословной» героя, он по-иному и с иной целью использует традиционные схемы и модели. Драматурга более всего интересует проблема выбора, определение человеком своего места в жизни. Под печкой Варфоломея с давних времен стоит не тронутым горшок с золотыми монетами, который дал ему Пичугин за его молчание и оказанную помощь в побеге. Варфоломей не нашел в себе внутренних сил, чтобы порвать отношения с этим скверным человеком и исправить ошибку прошлых лет. Пичугин же в новых обстоятельствах устроился бухгалтером, окончательно разложился нравственно и превратился в наглого прагматика-браконьера. «Прекрасная весенняя погода, лучи теплого солнца преобразили природу. Все живое, казалось бы, должно радоваться и ликовать. Но у сторожа заповедника Быкова (Я. Н. Вахрушев) настроение плохое: вчера убили двух сибирских косуль, на прошлой неделе – лося, завтра примутся за бобров» [128, с. 92], – писал В. Ложкин, анализируя спектакль «Чукдор».

Самым страшным последствием компромиссов Варфоломея стало то, что он оказался прямым соучастником убийства лося, выхоженного сторожем заповедника и теперь любимого всей округой. Погибший зверь выступает как жертва, которой оплачены проступки, заблуждения, злодеяния человека. Сильна сцена, где рыдающий Варфоломей, упав на тушу убитого Чукдора, просит у зверя прощения. «Оплакивал он не только это красивое сильное животное, но и себя, тоже когда-то сильного, здорового, свое бесславное падение, потерю совести» [76, с. 199].

Впервые в удмуртской драматургии, обращенной к современной тематике, был выявлен экологический поворот темы. И даже если С. Ширококов

специально не задумывал отразить экологическую проблему, все равно она явлена в пьесе со всей отчетливостью и достаточно объемно. Именно благодаря экологической теме пьеса отходит от традиционного конфликта героев-антиподов и тяготеет к общечеловеческим обобщениям. Примечательно, что в драме большую роль играет обстановка, в которой происходит действие. Она создает настроение грусти и печали. Художник, используя приемы «театра настроений», воспроизвел человеческие взаимосвязи, исходя из отношения людей к природе. Человек, относящийся к природе браконьерски, теряет свое изначальное ощущение окружающего мира как нечто единого, слитного с ним. Внутреннее возрождение для человека кроется в понимании этой истины – ведущая идея пьесы «Чукдор».

Браконьерство в пьесе держит ответ не столько перед лицом представителей правосудия, сколько перед человеческой совестью. В образе лосоля зритель видит обобщенный образ природы, истребляемой человеком. Истина о том, что в гармонии с природой может быть только честный, глубоко добропорядочный и чистоплотный человек, открывается для дочери Варфоломея Татьяны и ее друга Гриши. В пьесе «Чукдор» оттеняется народная мудрость, что искривленная человеческая судьба разрушает мир вокруг себя.

Разоблачение сущности Пичугина также дается в пьесе в «экологическом» ключе. Как писали выше, зритель уже имеет информацию о судьбе героя в годы революции и гражданской войны. Помимо этого, в раскрытии образа Пичугина автором в продолжение всей пьесы проводятся аналогии с поведением волка. Не случайно другое название пьесы, о чем также писали ранее, – «У волка своя тропа». Исследователи пишут, что у удмуртов к волку сформировалось отрицательное отношение: «Согласно старинным поверьям волк воспринимался удмуртскими крестьянами как опасность: скопление волков в окрестностях деревни предвещало войну, вой волков пророчествовал голод, смерть или другую беду. В военные годы алчность волка представляла большую угрозу для колхозного и домашнего скота, особо боялись разъяренных зверей пастухи-дети» [93, с. 281]. В репликах героев,

характеризующих Якова Пичугина, в монологах самого Пичугина, имеются меткие сравнения с волком, которые поданы автором с хорошо уловимой презрительно-иронической интонацией: «Яко с юных лет похож на волка...» [235, с. 36], «Сколько волк ни ворует – в капкан попадет» [235, с. 10], «Волка не одолеешь...» [235, с. 37], «Попал в волчью стаю, вой по волчьей» [235, с. 48], «Какого волка поймали... Двунюгого... Вот тебе и бухгалтер!..» [235, с. 52], «Узкая, очень узкая твоя волчья тропа» [235, с. 52] и др. Приведенные примеры показывают и то, что язык действующих лиц пьесы весьма своеобразно соприкасается с языком фольклора.

Образ Якова Пичугина является воплощением такого типа человека, который умело использует доверие отзывчивых, непосредственных людей. Драматург хочет предостеречь своего зрителя от плохого, научить его распознавать пороки современного общества. В пьесе «Чукдор» заботы и тяготы мира принимают на себя молодые герои, это лесовод Гриша, пчеловод Татьяна, лесник Тимош.

В контексте разговора о пьесе С. Широбокова «Чукдор» интересна статья В. Садовникова «Театр и драматург», напечатанная в 1958 г. в газете «Удмуртская правда». Содержание статьи раскрывает сложность и противоречивость времени, в котором рождалась и пробивала себе дорогу к зрителю пьеса «Чукдор». В. Садовников пишет, что «проще всего выписать наложенным платежом готовую пьесу из Москвы, через отдел распространения Министерства культуры, и поставить ее. Меньше ответственности, меньше возни с драматургом... Именно такая история случилась с пьесой С. Широбокова "У волка своя тропа" в Ижевском русском драматическом театре. Пока эту пьесу театр не получил из Москвы, ее все время отвергали, считали слабой. А когда пьеса прошла через Всесоюзный отдел распространения, театр сразу изменил о ней мнение» [167].

Для удмуртских драматургов большую сложность представляло умение «использовать» внутренние монологи героев. Чаше наши авторы речь героя сопровождали комментариями повествователя, что ощутимо ограничивало

возможности драмы в сфере психологизма. Драматургии предстояло научиться «пропускать» средства художественной изобразительности сквозь фильтр сценических требований, не сводить драматургические конфликты к прямому противоборству героев. Постепенно наши авторы начинают осваивать жанр драмы, в основе которой не решительные поступки двух-трех активных героев, а событие, выступающее средоточием конфликтной ситуации и одновременно являющееся источником жизненных сдвигов и внутренних перемен человека. Ф. Геббель справедливо писал, что драме доступно не только действие в привычном смысле, но и страдание, то есть «подлинное, внутреннее действие» [59, с. 584].

Удмуртская драматургия «шестидесятых» в своих поисках все более стремилась приблизить развитие действия к обыденному течению народной жизни, перенести драматический конфликт во внутренний мир человека, углубить психологический анализ. Наши авторы все четче осознают, что воссоздать характер – значит не только выделить в нем ведущие черты и начала, но и раскрыть его диалектически, всесторонне, комплексно. М. Горький писал: «Человека для пьесы надобно делать так, ... чтоб его можно было презирать, ненавидеть и любить, как живого» [64, с. 416].

Поиски драматургии в совершенствовании структуры конфликта и образов героев рассматриваемого периода особо ярко выявляются в творчестве Е. Загребина, ведущего удмуртского драматурга, на чьих пьесах вот уже более четырех десятилетий держится национальный театр. Естественно и органично вписался он, выпускник Государственного театрального института им. А. Н. Островского (г. Ленинград) в «оттепельную» театральную жизнь республики, быстро упрочил поиски удмуртской драматургии тех лет. Признаки удмуртской драмы, идущей по пути психологического углубления характера героя, можно рассмотреть на примере анализа его пьес «Тулыс зор» («Весенний дождь», 1961), «Тодьы юсь» («Белый лебедь», 1967), «Мынам яратонэ татын» («Моя любовь здесь», 1976) и др. Эти пьесы не велики по объему, по форме, пожалуй, близки к очерку, написанному в драматической

форме. Строятся они на борьбе героев за реальные экономические реформы. Однако обрисовка Е. Загребиним действующих лиц, по сравнению с пьесами других авторов, дана в более обыденных и бытовых тонах, им присуща естественная живость повествования. Для Е. Загребина характерна особая тяга к тому, чтобы найти художественно-изобразительные средства, способные на отдельных «производственных ситуациях» художественно исследовать взаимоотношения отдельного человека со своим окружением: с родными, трудовым коллективом, обществом. Первой на этом пути была пьеса «Тулыз зор» («Весенний дождь», 1961), написанная для выпускников-студентов удмуртской студии Ленинградского театрального института.

В пьесе «Весенний дождь» говорится о послевоенных тяготах колхозного крестьянства, большое внимание автор уделяет обездоленным женским судьбам. Спектакль получил хорошую оценку в театральной среде республики. Можно привести цитату из отзыва известного удмуртского писателя Ф. Пукрокова: «В жизни удмуртского театра эта пьеса стала весенним дождем. Зрители почувствовали живое дыхание драматурга» [158]. Название пьесы, действительно, многозначно, через мотив «весеннего дождя» драматург стремится соединить «производственный» и «личный» сюжеты произведения.

В центре пьесы – судьба Ломаева Антона, ставшего вскоре после войны председателем колхоза. По ходу действия пьесы раскрывается подлинная суть героя и событий, происходящих в деревне. Зритель узнает «настоящего» Антона. Оказывается, это совсем другой человек, Петров Иван Иванович, раскрыть которого удастся Илье Богатыреву. Из-за его ошибки во время войны Богатырев попал в фашистский плен. Нельзя не отметить, что в подобной ситуации литература прошлых лет разоблачила бы предателя, которого непременно следует наказать. В пьесе Е. Загребина идет драматическая борьба за человека, люди могут ошибаться и сбиться с дороги, но надо прийти им на помощь, вовремя подать руку, подсказать верный выход из ситуации. Слова фронтовика Богатырева заставляют пересмотреть допущенные этим человеком ошибки: «Ведь у каждого зверька – большой он или маленький – есть свое имя,

своя шкурка. А у тебя? Скоро ты станешь отцом, у тебя будет ребенок. Как ты его назовешь, Иван Петров? Вот ольха теряет свои листья, а с приходом весны появляются новые листья, обрастают новые ветки – но это дерево продолжает ольхой называться. Это та же ольха! Человеку, конечно, только этого недостаточно. Кроме имени и тела, у него должны быть «чистые» заслуги перед людьми и совесть. Потому он и человек!» [225, с. 36].

В произведении особо значима финальная сцена – тушение пожара на колхозной ферме. Это достаточно традиционный прием экстренной (аварийной) ситуации, характерный для произведений производственной тематики тех лет. Однако Е. Загребин использует «аварийную» коллизию для примирения героев, разъединенных историческими событиями. Беда, как и в военные годы, вновь сближает всех колхозников, люди понимают силу сплоченного коллектива. На стороне людей сама природа, весенний дождь не только помогает тушить пожар, но и очищает каждого из действующих лиц от тех или иных провинностей. «Омытые» огнем и водой Илья и Антон вновь обретают друг друга, раскрываются лучшими чертами своих характеров. Антон, рискуя жизнью, выносит на руках обгоревшего Илью с пожара. Таким образом, огонь и вода в пьесе «Весенний дождь» становятся своеобразными символами, очищающими человека. Вот как обращается Ломаев к Богатыреву: «Умер, сгорел Ломаев. Человек, некогда растерявшийся и потерявший свое имя в годы войны, в непредвиденной ситуации, приобретает себя и вновь становится в ряды колхозников. Перед тобой я, Иван Иванович Петров» [225, с. 41]. Пьеса завершается победой добра и справедливости.

Сегодняшнему зрителю может показаться странным, что непритязательные житейские и производственные ситуации, воспроизведенные в этой пьесе, могли иметь большой успех. Но если вспомнить персонажей удмуртской литературы периода теории «бесконфликтности», то активная реакция зрителя на пьесу Е. Загребина «Весенний дождь» понятна и обоснована. В пьесе очень своеобразно решена традиционная оппозиция «старое – новое», предполагающая конфликт между старой и новой жизнью. Образ старого

национального мира, претерпевшего драмы и противоречия дореволюционных, революционных и военных лет, обобщает декорация покосившейся деревенской избы, выдвинутая в центр сцены.

Образ «весеннего дождя» придает пьесе лирическое настроение и личностное начало. Лиризм пьесы, в свою очередь, обуславливает то, что зритель верит в искренность и естественность чувств Петрова, в его внутреннее изменение.

Другая проблема, которая поднята в пьесе, это несчастливые, обездоленные войной женщины, их судьбы. Одной из таких является судьба Тони. Девушка мечтала выйти замуж за Илью, но этому помешала война. Из-за страха остаться одной, поскольку Илья был в плену у немцев и не вернулся домой вместе с другими фронтовиками, Тоня решает на совместную жизнь с Владыкиным. Однако, что такое настоящая счастливая семья, живущая в любви и мире, молодая женщина с ним так и не познала. С возвращением в деревню Ильи, Тоня становится уверенней и решительней, преодолевает наивные патриархальные представления о семейной жизни. Она заявляет мужу: «Почему жить, обманывая друг-друга? Я тебя не любила. Думала привыкну. А кого обманывала? Себя. И ты не любил меня. Хотя бы один раз ты пытался понять мою душу? О, где уж там?.. Ты ведь привел жену в богатый дом. Так пусть она живет, подчиняясь и кланяясь только тебе! До свидания! Не ходи больше за мной» [225, с. 21].

Гегель считал драматическое действие «самым ясным и выразительным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так его и целей» [60, с. 223]. Ход событий в драме сводится к тому, чтобы «привести» смысл отношений действующих лиц к узловым моментам содержания пьесы, так как драма «требует сжатости, исключительности (даже в своей обыденности), чрезвычайности событий, составляющих событийную цепь пьесы» [150, с. 251].

Активное исследование Е. Загребиным проблем современности, начатое пьесой «Весенний дождь», было продолжено следующей его работой «Тоды юсь» («Белый лебедь»). Е. Загребин, как и многие советские писатели тех лет,

проявил повышенный интерес к личности руководителя, образ которого, кстати, в его творчестве приобрел более реальный и многогранный облик. Драма, обращенная к образу передового человека своей эпохи, строится у Загребина, прежде всего, на воспроизведении обыденной жизни. Для драмы «Белый лебедь» характерны конфликты, взятые из крестьянской повседневности «семидесятых». В сюжете этой пьесы наряду с общественными и социальными проблемами большое место занимает частная жизнь современника. Кроме этого, в пьесе «Белый лебедь» сказывается тяготение удмуртской драматургии к эстетическим принципам обобщенного и условного воспроизведения мира и человека. Символично уже само заглавие пьесы, служащее раскрытию ее ведущей идеи. Между тем, поиски автором новых приемов построения пьесы, направленных на идею защиты эмансипации деревенской женщины, не во всем были поняты его современниками: «Действие пьесы проходит за один вечер. Поэтому за такое короткое время трудно раскрыть характеры и мысли человека», – писал один из зрителей тех лет [182].

В пьесе «Белый лебедь» «за один вечер» раскрывается далеко не простая судьба сельской девушки Онись. Она мечтает о семейном счастье, хорошей профессии, уважении односельчан. Но все ее мечты рушатся в одночасье. Девушка остается совсем одна: умирает мать, от обманутой женихом девушки отворачиваются родные, друзья и знакомые. Драматург, рассказывая об одиночестве и страдании молодой сельчанки, стремится не столько «выставить» на суд зрителя проблему несостоявшейся деревенской свадьбы, сколько поразмышлять над вечными вопросами стойкости человеческого духа. О том, что драматургия Е. Загребина представляет собой новый этап по сравнению с литературой прошлых лет, говорит и стремление автора отодвинуть на задний план пьесы прием «неожиданного происшествия», например, срыв свадьбы.

Движущее начало этой пьесы – процесс обогащения духовного мира простой деревенской девушки, обретение ею нового миропонимания. Но такое

возможно, считает автор, при поддержке и равнодушии других. Эта пьеса о бесценном умении человека отдавать себя чужим. Выдержать испытания судьбы помогает ведущей героине пьесы демобилизованный моряк Юрий Олин. Драматург уделяет повышенное внимание общественной среде, обстановке и условиям, породившим характеры людей типа моряка Олина. Обрисовка среды и жизненного уклада изменившейся удмуртской деревни «шестидесятых» во многих пьесах Е. Загребина играет важную роль, хронотоп произведения становится одновременно более широким, емким и свободным.

Заглавие пьесы, на что указывали выше, имеет иносказательный смысл. С одной стороны, понятие «белый лебедь» относится к героине, с другой – оно значительно шире, и в пьесе приобретает символическое значение. Это символ человеческой чистоты, порядочности. Словосочетание «белый лебедь» звучит в пьесе как лейтмотив, обозначающий вечное стремление человека к одухотворенной жизни.

Мотив изменения внутреннего мира человека, его нравственного возрождения прослежен и на примере другого действующего лица пьесы – судьбы шофера Паши. Совершенствование Паши связано с тем, что он порывает отношения с непорядочным лесничим Трифоном Бисаровым. Пьеса «Белый лебедь» выводит на сцену театра во многом еще не исследованного удмуртской литературой достаточно характерного представителя общества тех лет. Лесничий Бисаров – социально-психологический тип удмурта, который, с одной стороны, связан с традиционной патриархальной стихией, с другой – человек, уже осознавший всемогущество денег. Это делец новой формации, носитель расчетливой и безжалостной психологии, вытравивший из себя без остатка деревенскую непосредственность и впечатлительность. Прозрение Паши происходит не просто. Лесничий наносит ему в спину удар ножом, от которого молодой парень едва не лишается жизни.

Е. Загребин сумел создать на материале современной действительности пьесу, отражающую конкретные жизненные противоречия и одновременно

расширить понятие драматического действия. В этом смысле он плодотворно развивает новаторские поиски удмуртской драматургии 1960–1980-х годов.

После войны и тяжелейших лет восстановления разрушенного народного хозяйства люди искали в театре ответы на текущие вопросы современности. Драматург Е. Загребин старался не обмануть зрителя, к числу наиболее совершенных по композиции пьес анализируемых лет относится его пьеса «Мынам яратонэ татын» («Моя любовь здесь»). Сюжет драмы прост, носит повествовательный характер, но примечательно то, что в основе действия пьесы – драматическая борьба, реализующаяся в актуальном конфликте. В центре внимания драматурга трудности и проблемы, с которыми сталкивается молодой председатель колхоза Роман Дауров в начале своей профессиональной деятельности. Драматург непривычно смело, прямо и недвусмысленно говорит о том, как живет послевоенная удмуртская деревня: крестьянин лишен элементарных средств к существованию, люди буквально выталкиваются с изжитых мест в город или райцентр, рушатся вековые традиции российского крестьянства.

Для загребинских героев попытка уехать из родимого дома в другие края может закончиться большой бедой, поскольку новое место может стать для человека лишь местом для заработка. В целом ряде эпизодов писатель заостряет проблему безысходности крестьянской жизни при существующей системе хозяйствования страной. Из-за того, что молодежь повально уезжает в город, в колхозе не хватает рабочих рук, оставшимся «на земле» сельчанам приходится выполнять тяжелую физическую работу без выходных и отпусков. На самых низовых сферах колхозного труда находятся женщины. Реалистически меткие, лаконичные рассказы-картины о нелегкой доле простых людей определили публицистический стиль пьесы. Одновременно с этим для автора пьесы характерно стремление к точности психологического рисунка, ненавязчивому звучанию идейного замысла. Впервые в удмуртской литературе «шестидесятых» годов зазвучала проблема пьянства. Многие сцены, диалоги и монологи этой пьесы сегодня звучат с новой силой актуальности.

В пьесе «Моя любовь здесь» есть традиционный персонаж, противодействующий методам работы молодого председателя. Это Демьян Федотыч – бывший руководитель колхоза, переведенный на должность заведующего фермой. Мы уже писали о том, что удмуртские критики часто обращали внимание на то, как построен конфликт между прогрессивными и косными началами в книгах национальных писателей. К примеру, Т. Зайцева пишет, что конфликт в такого плана произведениях «реализуется в виде полярного столкновения героев, олицетворяющих положительные и отрицательные силы, ведет к прямому выражению авторских идей» [92, с. 87]. Действительно, такой тип построения конфликта в удмуртской литературе долгие годы являлся главенствующим. Пьеса Е. Загребина «Моя любовь здесь» наглядно показывает то, как литература постепенно изменяет традиционные формы отображения человека и окружающего мира. Драматурга значительно больше интересует не противопоставление новатора с консерватором, но реализация положительного героя в его различных проявлениях.

Среди действующих лиц пьесы выделяется образ аспиранта-биолога Тани, в которую влюблен Роман Дауров. В произведении важное место отводится семейной, частной «линии» героев. Как уже писали, сюжет пьесы прост и внешне драма выглядит статичной, малособытийной, но она достигает нравственной, этической напряженности за счет насыщенности диалогов, внутренних речей персонажей, их раздумий, размышлений. Необычен и любовный треугольник пьесы. Некогда Дауров был влюблен в Марину, но девушка выбрала Демьяна Федотыча, поскольку тот вскружил ей голову богатством. Слишком поздно пришло понимание молодой женщиной того, какую ошибку она совершила. Марина, привыкшая к легкой жизни и сиюминутным увлечениям, начинает пить. Уже отмечали, что Е. Загребин одним из первых в удмуртской литературе «шестидесятых» обратился к изображению теневой стороны народной жизни, вывел на сцену удмуртского театра проблемы пьянства и одиночества человека. Говоря о нравственном падении человека, драматург стремится не к категорическому осуждению

воспроизводимой коллизии, а заставить понять зрителя (читателя) – почему такое случилось. Отчего люди, имеющие крепкий крестьянский характер и выносливость, оказываются столь легко обманутыми в самых простейших жизненных ситуациях? Почему человек не сопротивляется обстоятельствам и столь легко покидает родной дом и землю? Такого плана «болевые» вопросы, как правило, воспринимались в те годы официальным общественным мнением и критикой негативно, квалифицировались как «мелкотемье», «безгеройность», «бытовщина».

В пьесе «Моя любовь здесь» происходит сдвиг удмуртской литературы от производственной драмы к драме, совмещающей в себе социально-производственное, социально-бытовое и социально-психологическое.

Русская советская драматургия 1960–1970-х годов выдвинула новый тип героя. Это был образ делового человека, рожденного тенденциями научно-технической революции. «В образе делового человека писатели стремились запечатлеть нравственный потенциал современника, человека-деятеля, способного решать проблемы научно-технической революции» [90, с. 76]. Русские драматурги вывели целую литературную генерацию деловых героев: инженер Чешков (И. Дворецкий «Человек со стороны»), сталевар Лагутин (Г. Бокарев «Сталевары»), строитель Потапов (А. Гельман «Заседание парткома») и др. С. Имихелева выделяет такие общие черты характеров «деловых» героев, как «деловая обоснованность, результативность его действий, их социально-этическая обоснованность, наконец, нравственный облик руководителя» [104, с. 32].

В отличие от пьес русских драматургов наши авторы перемены в трудовой сфере страны рассматривали на примере деятельности колхозного коллектива. Удмуртские драматурги, говоря о необходимости внедрения достижений НТР в колхозное производство, акцентировали свое внимание на проблемах народной жизни, в частности, особо заостряли проблему сохранения национальных традиций в новых исторических условиях. Следует отметить, что сильная привязанность удмуртской литературы к деревенской тематике, во

многим объясняется крестьянским происхождением авторов. Рассуждая о разработке современной тематики удмуртскими писателями, С. Залыгин писал, что «полезно было бы подумать, а почему же все-таки нет производственной прозы?» [95, с. 150]. И все же, нельзя не заметить, что удмуртские писатели, «работая» на деревенском материале, как и русские драматурги искали передового героя своего времени, способного на гражданское мужество, находящегося на главных «перекрестках» народной жизни. Обращаясь к воспроизведению образа человека активной позиции, наши авторы, прежде всего, укрупняли в герое профессиональные качества, одновременно с этим стремились в его судьбе и характере объединить производственную, общественную и личную сферы жизни. Новое качество художественного бытия героя в удмуртской драматургии 1960–1980-х годов связано с многообразием проявлений черт и граней его характера в конфликте, значительно усложненном в сравнении с литературой предшествующих лет. При этом в пьесах удмуртских драматургов-«шестидесятников» особое значение придается среде, окружающей действительности, бытовым подробностям народной жизни. Среда, таким образом, становится своеобразной почвой, несущей в себе возможности для художественных обобщений, отражающих национальные реалии времени.

Итак,

1. В анализируемый период идет активный процесс жанровых поисков, характерен проявившийся интерес к эстетической природе произведения.

2. Успехи удмуртской драматургии больше всего связаны с жанрами комедии и социально-бытовой драмы. Комедия функционирует в таких модификациях, как водевиль и лирическая комедия, в целом же основу этого жанра составляет комическое начало смешанного типа.

3. В производственной драме ведущим генератором столкновений становится конфликт, нацеленный не на раскрытие классовых противоречий, а на выявление того, как разнятся герои-антиподы и другие персонажи на уровне

совестливости, сознательности, образованности, в способности к самосовершенствованию и нравственному выбору.

§ 2. Традиции народной смеховой культуры в удмуртской драматургии

Достижения удмуртской драматургии на всех этапах ее развития связаны с жанром комедии. В репертуаре национального театра «шестидесятых–восьмидесятых» наблюдается явное преобладание пьес с ярко выраженным комедийным началом и собственно комедий. В литературном процессе важное место занимают комедии В. Садовникова «Меч яр дурын» («На крутом берегу», 1954), «Выж вылын» («На мосту», 1966) и «Гондыр куш» («Медвежий угол», 1972), С. Широбокова «Яратон ке овол» («Если нет любви», 1961) и «Ой, чебер ныльёс» («Девушки-красавицы», 1969), Е. Загребина «Насьток но Исьток» («Анастасия и Степан», 1986) и др. Все эти пьесы отражают такую важную тенденцию национального литературного процесса, как усиление комического начала, когда в структуре текста произведения начинает активно проявляться прием сатиры.

Самой запутанной проблемой в теории драматургии является вопрос об определении жанра комедии. А. Аникст справедливо пишет, что «теория комического» является «постоянным камнем преткновения для теоретиков» [4, с. 113]. Можно привести цитату и из высказываний В. Фролова о том, что «никому не удалось придумать или вычислить каноны, которые бы на все века определили границы комических жанров, ибо замечена тенденция непостоянства жанра, неустойчивость его признаков, любых норм» [191, с. 3]. Различные аспекты теории комедии изложены в работах таких известных ученых как Н. Н. Киселев [109], Н. М. Федь [189], В. В. Фролов [192], А. Л. Штейн [210], С. Я. Гончарова-Грабовская [62], Э. Бентли [27] и др. При всей спорности мнений о жанре комедии, общим во взглядах ученых является то, что о комедии они судят по доминирующим в ней элементам. А это, прежде всего, отношение самого автора к изображаемым в пьесе событиям,

обуславливающее особенности построения образа главного героя и конфликта. Если человеческий характер и окружающий его мир вызывают в душе драматурга иронию, если он подвергает это осмеянию и подчиняет главный конфликт пьесы задаче разоблачения пороков общества посредством смеха, то это – признаки жанра комедии. Автор может вводить в текст комедийной пьесы элементы других жанров, например, драмы или трагедии.

В контексте сказанного интересны рассуждения В. Волькенштейна об отличительных признаках жанра комедии, который считает что «комедия есть драматическое изображение конфликта, вызванного каким-либо вредным для общества устремлением, порождающим смех» [53, с. 163]. Этой точке зрения близка позиция Н. Киселева: «Комедия – это не просто пьеса, содержащая элементы смешного, это драматическое произведение, в котором комическое выступает доминирующим эстетическим качеством, когда и содержание конфликта, и способ его воплощения, и образы главных героев комичны» [109, с. 74]. Особо ценны рассуждения о комедии Э. Бентли, считающего, что назначение комедии «не обличать зло, а высмеивать недостаток самопознания» [27, с. 286]. П. Пави выделяет три основных признака комедии: персонаж, тип развязки, цель. Исследователь подчеркивает, что комедия – антитеза трагического механизма, ибо общим конфликтом трагедии и комедии является «эдипов комплекс» [143, с. 146–149]. Сведя к определенному знаменателю приведенные здесь разные точки зрения на комедию, можно говорить о том, что это жанр драматического рода, обусловленный формой комического, которая диктует способы воплощения конфликта и главных героев, определяет специфику авторской позиции. Комедия может быть сатирической, лирической, юмористической и т.д.

В удмуртской драматургии 1960–1980-х гг. комедия больше всего проявила себя в таких жанрово-стилевых разновидностях, как лирическая и юмористическая. Объектом комического в удмуртской литературе значительно чаще является комическое положительное.

В работе уже отмечалось, что большое значение для «шестидесятников»

имел опыт знаменитого удмуртского драматурга И. Гаврилова (1912–1973), в частности, его комедии «Наташа» (1952), «Чебер нунал» («Прекрасный день», 1957), «Учыос чирдон дыръя» («Когда поют соловьи», 1962), «Жингрес сизыыл» («Звонкая осень», 1964), и др. Эти пьесы положили начало целому циклу комедий, разрабатывающих тематику народной жизни применительно к условиям национальной действительности тех лет. Особым успехом и спросом пользовалась у зрителя «шестидесятых» его пьеса «Звонкая осень». Старейший работник театра А. Евсеева вспоминает: «Спектакль "Звонкая осень" в репертуаре театра шел 10 лет, а коллектив был отмечен государственной премией Удмуртской АССР» [77]. Добавим, что за пьесу «Звонкая осень» И. Гаврилову была присуждена Государственная премия Удмуртии за 1968 год.

В послевоенные годы И. Гаврилов вел активные поиски в области обновления комедийной формы, пригодной для изображения современной жизни народа. В. Ложкин пишет, что драматург трижды перерабатывал «Звонкую осень». Переделывания пьесы во многом были связаны с изменениями, происходящими в политической и общественной жизни страны. Новое время предъявляло новые требования основоположнику удмуртской драматургии. «Актеры, кровно заинтересованные в пьесе, просили его при доработке сохранить простоту и естественность характеров героев, события и ситуации с тем, чтобы она не потеряла комедийной остроты и динамичности» [127, с. 94]. Интересны высказывания об этой пьесе и самого драматурга: «Я учел замечания и доработал пьесу. При вторичном чтении она (пьеса – М. И.) в основном была одобрена. Но все же пришлось внести еще ряд исправлений и поправок. Лишь после этого театр принял комедию к постановке»[54].

В основе «Звонкой осени» – комическое недоразумение: Борис Бегишев на собственной свадьбе оказался за праздничным столом посредине двух невест – Насти Грачевой и Насти Сорокиной. Борис – самый видный на селе парень, работает шофером. Живет он у бабушки Тимофеевны и деда Паримона.

Художественный мир пьесы И. Гаврилова «Звонкая осень» с одной стороны близко к фольклору, с другой – к комедии нравов, с ее дидактической, просветительски-назидательной тенденцией. И одновременно с этим для «Звонкой осени» характерно стремление выйти за частные рамки, поднять вопросы общественного значения. В частности, автор ратует за демократизацию отношений между поколениями «отцов» и «детей», за достойное положение женщины в семье и др. Комедия «Звонкая осень» имела своей целью не столько осудить устои удмуртского патриархального мира, сколько прославить добрые человеческие взаимоотношения. Если удмуртская драматургия довоенных лет и сам И. Гаврилов в своих прежних пьесах чаще смеялись с «классовых» позиций, то в «Звонкой осени» становится важным разговор о том, как устроить человеку свое счастье.

Жизнь Тимофеевны и Паримона, главных героев пьесы поколения «отцов», прошла в нелегком крестьянском труде и постоянных заботах. На склоне лет, прожив вместе 43 года, старики становятся зачинщиками одной незаурядной ситуации. Им уже трудно управляться по большому деревенскому хозяйству и потому они хотят ускорить процесс женитьбы внука. Хотя, в сущности, все дело к этому уже и шло. Борис и передовой кукурузовод Настя Грачева, не особо оглашая свои отношения, подали заявление в сельсовет. Но жениху предстоит двухнедельная командировка в дальний колхоз на возведение новой дороги. Уезжая из дома, парень говорит старикам о своем намерении жениться. Второпях он успевает лишь назвать имя невесты. Паримон с Тимофеевной, бесконечно обрадовавшись этому известию, начинают усиленно готовиться к свадьбе и до возвращения внука приводят в дом другую Настю. Это хитроумная Анастасия Сорокина, которая в свое время не дождалась Бориса из армии и вышла замуж, но теперь осталась вдовой. Вернувшегося с командировки и ничего не подозревающего Бориса сразу же усаживают за свадебный стол. Вся эта путаница раскрывается в момент кульминации свадебного застолья – Борис целует Настю Грачеву. Примечательно, что в разработке коллизии соединения двух молодых

влюбленных И. Гаврилов не предлагает зрителю легкого финала. Насте Сорокиной вовсе не хочется столь проигрышного для себя разрешения этой ситуации. И Сорокина делает всё, чтобы скромная и добродушная Настя Грачева поверила в ее обман о том, что она беременна от Бориса Бегишева.

Драматург использует любовную ситуацию не только как увеселительный прием, но и для раскрытия характеров героев. В тексте пьесы «Звонкая осень», несмотря на большую роль случая, имеется немало психологически точно воспроизведенных житейских подробностей и наблюдений из народной жизни. Сам И. Гаврилов вспоминал: «Люди и события, показанные в этой комедии, взяты из жизни. О них рассказывали мне знакомые колхозники из колхоза "Красный путь" Можгинского района, да и сам я кое-что подобное знал и видел во время многочисленных поездок по районам республики» [54].

Действительно, и любовная интрига, и другие козни в этой пьесе выглядят правдоподобными, поскольку персонажи рождены самой действительностью. К примеру, Тимофеевна – это образ настоящей деревенской женщины. В минуты гнева мужа она, своевольная и полновесная хозяйка дома, может быть мягкой, уступчивой, робкой и забитой. Старик Паримон – представитель патриархальных устоев с неуравновешенным характером. Понимая, что в ситуации с невестой для внука «просчитался», он пытается на правах старшего по дому отстоять свое первенство.

П а р и м о н: ...Вот наша невеста. Мы привели ее в дом, строго соблюдая все принятые традиции и обычаи... твоя жена эта. А ту, другую прогони [219, с. 503].

Затем, видя, что его затея окончательно провалилась, он всё своё негодование вымещает на жене. Его действия в эту минуту переходят в определенный деспотизм. Драматург словно бы проводит параллель, что в семейных отношениях молодые люди не будут придерживаться прежних домостроевских обычаев, в основе их взаимоотношений – любовь и свобода выбора.

Образ Насти Сорокиной – главный источник комического в пьесе «Звонкая

осень». Драматург не только обыгрывает мотив удмуртских пьес 1930-х годов о разоблачении частнособственнической психологии, но и показывает наивность ее мечтаний о личном благополучии. Упоывая на волю случая, она бросает работу в колхозе, грезит о «светлой» жизни. Образ Насти Сорокиной воспринимается как своеобразная пародия на героев-собственников. В ней нет собственнической ловкости и сноровки, а ее желания о безоблачной жизни наивны и простодушны. Строгий разоблачающий финал, характерный для литературы прошлых лет, заменяется в комедии «Звонкая осень» более широкой и емкой формой. И. Гаврилов не клеймит позором, не изничтожает свою героиню как классового врага или любого другого представителя отрицательных тенденций, а выдает замуж за брата Насти Грачевой – за Григория Грачева. Настя отдает свой дом колхозу, она готова реализовать себя как личность.

С о р о к и н а. ...Радуюсь тому, что прозрела. Теперь и у меня надежды на счастливое будущее появились [219, с. 520]. Пафос комедии «Звонкая осень» во многом объясняется общей атмосферой советской действительности 1960–1970-х годов, с типичной для тех лет тенденцией благоустройства деревенской жизни. И. Гаврилов в определенной степени оказался уязвим в построении новых композиционных принципов, которые дали бы ему возможность выразить «комические» противоречия народной жизни в изменившейся истории. Несмотря на неоднократные доработки и исправления жанр комедии «Звонкая осень» оказался по большей части «продиктован» не стремлением критически осмыслить пороки общества, но развеселить зрителя. И все же результаты комедии оказались абсолютно не плохими, она заражала зрителя энергией смеха, давая им возможность отдохнуть, развлечься.

«Звонкая осень» и со стороны содержания, и в элементах своей структуры предвещала качества, ставшие характерными для жанра комедии в удмуртской драматургии 1990-х годов. Это, прежде всего, легкая непринужденность и шутовская игривость в трактовке драматических жизненных коллизий, сближающих жанр комедии с водевилем. Не случайно, написанная в 1975 году

И. Гавриловым другая комедия «Пужъятэм дэрэм» («Вышитая рубашка»), была вновь «отреставрирована» театром в 2011 году в жанре бурлеск.

Удмуртский искусствовед В. Ложкин верно писал, что И. Гаврилов особо «остро улавливал то новое, что возникало в характере героев под воздействием новых условий общественного бытия» [126, с. 115]. Многогранное творчество прозаика, поэта, переводчика, песенника, драматурга И. Гаврилова нуждается в специальном исследовании и изучении. Главные же его заслуги в удмуртской драматургии «шестидесятых» связаны с жанром комедии.

Видное место в реконструкции удмуртской комедии 1960–1980-х гг. и в смене жанровых систем в удмуртской драматургии в целом, о чем уже писали выше, занимает творчество В. Садовникова. В его комедиях «Меч яр дурын» («На крутом берегу», 1954), «Выж вылын» («На мосту», 1966), «Гондыр куш» («Медвежий угол», 1972) и др. Предметом художественного анализа стали общественно значимые явления современности, в которых драматург увидел основу для критики смехом. Чаще в его пьесах комическими средствами исследуются причины и истоки потребительской психологии, не случайно одной из писательских задач для него стала борьба с омещаниванием народа. При этом в садовниковских комедиях обрисовка среды и жизненного уклада становится наиболее разнообразной, достоверной. Осмысление роли и места среды в тексте пьесы, приближение в этом смысле к жизненному правдоподобию и одновременное видоизменение совпадений реалий действительности стали важным шагом в развитии удмуртской комедии.

В. Садовников по природе своего дарования был комедиографом. Особенность комедийных характеров В. Садовникова проявляется в том, что он наделяет своих героев оптимизмом и жизнелюбием, внутренний мир которых самобытно воплощает в себе веселость и остроумие народа. Вместе с тем, юмористическое начало пьес Садовникова вызывает у зрителя серьезные размышления о горестях и страданиях народа, поскольку эти характеры несут в себе «исторически печальные» особенности национального юмора.

В пьесах В. Садовникова комическая борьба обнажена, вынесена на

поверхность, активную роль в действии его произведений занимают высмеиваемые персонажи. В отличие от других удмуртских драматургов В. Садовников, несмотря на мягкость красок, лирический тон повествования и умение выстроить веселые истории, отдает предпочтение комическому отрицательному, порождающему смех осуждающий, и даже негодующий.

В жанровой структуре садовниковской комедии происходит движение к объединению комизма художественного изображения с объективным комизмом жизненного противоречия. В связи с этим значительно большую роль в его пьесах 1960–1970-х годов начинает занимать сатира. Напомним, что в сатирической комедии объектом изображения является комически-безобразное, резко противоречащее идеалам автора, поэтому ее конфликт носит остросоциальный характер и направлен на негодующее осмеяние отрицательных персонажей, их поступков, роли в обществе.

Анализируя социально-производственную драму 1960–1970-х годов, отмечали, что основной чертой удмуртской литературы тех лет является ее критическая направленность по отношению к современной действительности. Для комедий В. Садовникова также характерен определенный критицизм, его пьесы тяготеют к слиянию с жанровыми мотивами драмы, публицистики. Пожалуй, можно говорить о том, что в творчестве В. Садовникова начинают складываться принципы современной удмуртской сатирической комедиографии.

Новый для удмуртской драматургии тип структурного построения комедии связан, прежде всего, с его пьесой «На крутом берегу». В предисловии к книге «Меч яр дурын» («На крутом берегу»), изданной в 1975 году, П. Поздеев пишет: «Как ржаное поле, освободившееся из-под снега, начинает развиваться послевоенное творчество В. Садовникова. С 1945 по 1955-е годы он написал шесть больших пьес. Хотя он и попал под влияние «теории» бесконфликтности, но с исконного пути не сошел. <...> удмуртский театр обрадовала его комедия «На крутом берегу» (сюжет этой пьесы, герои взяты из послевоенной реальности). Она была оценена как одна из психологических

пьес удмуртской драматургии. Эту пьесу автор написал совместно прозаиком с Т. Архиповым по второй книге его романа «У реки Лудзинки» [149, с. 4].

«На крутом берегу» – пьеса смешная и одновременно остро обличительная, она нацелена против фальшивых, нечистых на руку сельских обывателей, являющихся порождением развивающихся в удмуртской деревне «шестидесятых» новых экономических и денежных отношений.

Основу конфликта комедии составляет комическая борьба, ведущаяся смешными средствами. Эти особенности пьесы позволили некоторым литературоведам обозначить ее жанр как водевиль. Так, Н. Кралина писала: «Современная колхозная жизнь представлена и в водевиле "На крутом берегу" В. Садовникова. Здесь все выдержано по законам жанра: и контрастность характеров с заострением ведущих черт, и нечаянность завязки (ловкач Ядыгаров, председатель колхоза, принимает за секретаря райкома незначительную личность), динамичный сюжет» [111, с. 170]. Согласиться с таким определением жанра пьесы «На крутом берегу» сложно. Правомернее говорить об уменьшении в этой пьесе неправдоподобных ситуаций, стремлении В. Садовникова отойти от излишней нарочитости и преувеличений, мелодраматических эффектов, столь свойственных для его ранней драматургии. Приемы водевиля в пьесе присутствуют, но не являются главенствующими. Здесь значительно большее место занимает обличающее сатирическое начало.

В комедии, как ни в одном другом литературном жанре, обязательно соблюдение условий, поставленных автором. В. Садовников стал одним из первопроходцев в сатирическом высмеивании все более обостряющейся проблемы времени – потребительской философии жизни. Уже отмечали, что в пьесе «На крутом берегу» комическими средствами разоблачается фальшивое предпринимательство. Автор в борьбе со злом, согласно духу эпохи, старается быть бескомпромиссным, потому и пьеса строится на комизме укрупненном, увеличенном, обличаются силы, тормозящие развитие советской страны.

Председатель колхоза Тихон Тихонович Ядыгаров вместе со своим

подчиненным бухгалтером Грибковым покупают пилораму для колхозного хозяйства. Они приобретают пилораму за 4 тысячи рублей, а хитроумный бухгалтер оформляет необходимые документы на 10 тысяч. Вскоре в колхозе появляется районный заготовитель райпищекомбината Назар Кривошеин, которого колхозное начальство принимает за контролера – секретаря райкома. Очевидно влияние гоголевского «Ревизора», что позволяет «говорить об определенном преломлении классического произведения русской драматургии» [111, с. 170]. Конечно, пьеса В. Садовникова не достигла социально-философской значимости «Ревизора» и его художественного уровня, но можно говорить о плодотворном воздействии творчества Гоголя на развитие удмуртской комедиографии 1960–80-х годов.

Достоинство творчества В. Садовникова в том, что в изобличении отрицательных явлений он опирается на народные ценности, по наиболее близким к национально-фольклорной традиции он оказался в жанре комедии. Пьеса «На крутом берегу» хорошо отражает то, как драматург ориентируется на язык народа, устное повествование. Большое место в слове героев пьесы занимает деревенское просторечие, придающее произведению национальный колорит и подлинность. Эта «натура» во многом определила особенности построения конфликта пьесы, так как в его раскрытии главная роль отводится иронически-сатирическому отношению народа к взяточникам и подхалимам, к разного рода поддельщикам. В целом ряде сцен и картин пьесы автор, описывая характеры героев, словно бы находится на грани комедии и сатиры. В основе многих эпизодов лежит пародийность. К примеру:

Я д ы г а р о в. Ох, ты лиса!

Г р и б к о в. Правда – лиса бежит, за собой следы хвостом замечает, не так ли?

Я д ы г а р о в. Теперь уже не помню, как вчера домой пришел. Не наговорил ли чего лишнего? Ведь когда выпьешь, язык длинным становится, тормоза перестают работать.

Г р и б к о в. Ничего такого не было, я сам до дому провожал.

Я д ы г а р о в. А вот Степану, я покажу Степану сладкую жизнь... Я ему «плевательницу» закрою.

Г р и б к о в. Тихон Тихонович, завтра я домой, к жене собрался.

Я д ы г а р о в. К которой?

Г р и б к о в. Ко второй [232, с. 57].

В пьесе «На крутом берегу» очковтирательству Ядыгарова противостоит колхозный электрик, секретарь комсомольской организации Степан. Начинаящего специалиста поддерживают бригадир полеводческой бригады Груня и молодежь с «массовых» сцен. Известный театральный критик В. Фролов верно отмечает, что в практике советской комедии часто действуют противостоящие друг другу персонажи: «Комедия, где в комической борьбе участвуют противостоящие друг другу отрицательные и положительные герои, получила наибольшее распространение в нашей драматургии. В этом факте надо отметить и объективные причины, породившие такой тип комедийной структуры. Появление подобных комедий – известная закономерность, продиктованная своеобразием нашей жизни» [193, с. 251].

Содержание пьесы Садовникова, как писали выше, тесно связано с народным миром и народными представлениями. Потому и традиционный конфликт противоборства двух персонажей не доминирует над текстом пьесы, но как бы самопроизвольно, совершенно не приметно возникает из гущи народной жизни. Драматург стремится показать, что стяжатели или дельцы нового типа с их холодной расчетливостью разрушают общность народной жизни, ломают общепринятые представления сельчан о нормах и правилах человеческих взаимоотношений. Такого плана зло выставлено у В. Садовникова на всеобщее неприятие, осмеяние. Драматургу удалось придать емкость и обобщенность отрицательному явлению.

Для содержания этой пьесы существенным значением обладает образ Светланы, дочери председателя. В этом образе много жизненно верного, реального. Заканчивая сельскохозяйственный институт, героиня не имеет ни малейшего представления о крестьянском труде. Ситуация «протаскивания

своих» отражает серьезную проблему, присущую нашему обществу уже в те годы. Светлана покоряет зрителя жизнелюбием юности, непосредственной мечтой о благополучии в будущем. Но драматург неожиданным поворотом сюжета заставляет зрителя насторожиться, задуматься над тем, что эти невинные юношеские мечты могут превратиться в устойчивую жизненную позицию. Пока Светочка еще не «потеряла себя», подобно своему отцу, но пример ее семьи, давно уже оторвавшейся от односельчан и народа, живущей по принципу «как бы побольше урвать», может стать для девушки единственным примером, достойным подражания.

В построении образа Светланы – авторская ирония и сатирическая насмешка, грустные и светлые интонации. Драматург сумел нащупать болевые точки в повседневной жизни народа тех лет, когда эрозия потребительской психологии начала разъедать естественные отношения между сельчанами, заставляя забывать их о честности в дружеских и родственных связях. Вырвать Светлану из потребительского мира может сильная, большая любовь. Драматург ненавязчиво подводит к мысли, что влюбленному в Светлану Степану мало безоглядной любви, в их взаимоотношениях от него потребуется ответственность за судьбу молодой женщины.

Однако следует заметить, что введение в пьесу положительного лица, образа Степана, не обладающего глубокой комедийностью, снизило ее сатирический эффект. Некоторые сцены комедии похожи на обычный юмористический эпизод, поэтому П. Домокош писал, что «образы отрицательных персонажей... удачны, но стоящие против них положительные герои – бледные, бумажные фигуры» [72, с. 325].

В целом же, несмотря на рыхлость образа Степана, пьеса В. Садовникова «На крутом берегу» обладает убедительной комедийностью, в связи с чем можно говорить о том, что драматург заново утверждал и закреплял в удмуртской литературе сатирическое направление, почти полностью сошедшее на нет в годы «культы личности» и «теории бесконфликтности».

Итак, комедия В. Садовникова «На крутом берегу», критикуя и осмеивая

отрицательные начала, давала зрителю положительный урок, проникнутый народным жизнеутверждением. Ее отличительной особенностью является то, что она тяготеет к слиянию с публицистикой. Это с одной стороны. С другой – в соответствии со своим замыслом и жанровой природой комедии драматург ориентируется на язык простого народа, устное повествование. Отсюда легкость повествования и непринужденность действия.

В советской литературе 1960–1980-х годов большое место занимали произведения, обличающие стяжательскую психологию и формы ее проявления в различных прослойках общества. В последние годы эти произведения нередко подвергаются огульной критике. Между тем стремление литературы осмыслить такую проблему, как всевозрастающее нравственное неблагополучие в обществе из-за погони людей за материальными ценностями, совершенно не потеряло своей актуальности и сегодня. Известный советский критик Ф. Кузнецов предупреждал: «Если мы своевременно и точно не акцентируем в общественном сознании ценностную иерархию человеческих потребностей, если мы не будем целенаправленно формировать в людях духовные потребности как первоочередные, всевозрастающее удовлетворение бытовых потребностей в условиях увеличивающегося изобилия материальных благ может обернуться... психологическим обуржуазиванием, омещаниванием какой-то части людей» [114, с. 60].

Успехи удмуртской литературы в осмыслении негативных тенденций времени более всего были связаны с творчеством драматургов. Одной из первых на этом пути и была пьеса В. Садовникова «На крутом берегу». Драматурга отличало умение увидеть в современной жизни типичные коллизии, создавать реалистические образы узнаваемых героев, выстраивать динамичный комедийный сюжет. Хотя одновременно с этим пьесам Садовникова свойственна и некоторая односторонность и однотипность героев.

Примечательно обращение драматурга к условно-фантастическому приему. Название пьесы «На крутом берегу» употребляется в произведении трижды. Очевидно стремление драматурга придать ему обобщающий смысл и

символическое значение. К сожалению, добиться этого автору далеко не во всем удалось, но имеется удачная трактовка сна Ядыгарова, увидевшего себя на краю глубокого омута. Автор оставляет герою шанс на выбор: оказаться в бездне стяжательской пучины или постараться выйти из под влияния пронырливого бухгалтера Грибкова. В диалогах героев сквозит мысль, что Ядыгарову дан шанс выбраться из пут лжи и преодолеть отчуждение односельчан. В сцене сна идея автора крайне обнажена, но, не нужно забывать, что такой прием является одним из действенных средств комедии, художественно-изобразительных особенностей этого жанра. Открытый финал пьесы указывает на незавершенность процессов в самой жизни.

Пьеса «На крутом берегу» неоднократно ставилась в национальном театре, имела шумный сценический успех, получила положительные отклики со стороны профессиональных литераторов. Так, известный удмуртский писатель М. Петров писал: «В удмуртском театре давно уже не было такого задушевного смеха. Над чем же смеются зрители? А смеются они над людьми, которые мутят нашу жизнь, над пороками капиталистического индивидуализма» [147]. Тепло отзывались о спектакле и рядовые зрители. Можно привести цитату из отклика ижевского рабочего А. Пономарева: «Пьеса верно показывает комсомольцев и молодых колхозников, их заботы и старания в области совершенствования сельского хозяйства» [151]. И далее: «Народ смотрит пьесу с большим удовольствием, воспринимает ее с легким смехом» [151].

К сожалению, многие пьесы удмуртских авторов тех лет остаются вне внимания историков театра, литературоведов и критиков. Оставшиеся в забвении пьесы, представляют собой большой интерес и ценность, поскольку их тексты отражают реальную историю народа. К примеру, в те годы были широко распространены разного рода массовые действия: народные гуляния, спектакли под открытым небом, общие собрания на сценах деревенских клубов и т. д. Пьесы «шестидесятников» также нередко ставились под «открытым небом», по-своему возрождали «коллективную» (карнавальную) смехотворную традицию народной культуры, приглушенную годами сталинского

тоталитаризма. Известно, что комедия является наиболее свободной жанровой формой в плане возможности представить зрителю множество «свободных» лиц. Таким образом, комедия, как доминантный жанр национального литературного процесса 1960–1980-х годов, представляет собой, с одной стороны, наиболее художественно-самобытную модель народной жизни, с другой – оказывается способной укоренять новую этику.

Именно жанр комедии стал первопроходцем в разработке удмуртской литературой темы, обращенной к высмеиванию, как уже отмечали, все более обостряющейся проблемы времени – потребительской философии жизни. Драматурги пытались изучить конкретные причины и следствия, порождающие лицемерие и поддельность в жизни народа. Основу поведения простого человека и его характера они искали в общественной среде, социальной действительности. Осмысление роли общественной среды в жизнедеятельности человека давало нашим авторам возможность показать в комическом виде социальные пороки и производственные неурядицы современности.

Напомним, что в удмуртской литературе довоенных и первых послевоенных лет большинство произведений было написано на тему классовой борьбы. В. Садовников творил в общем русле национальной литературы, говоря образным языком – «с позиции хорошего обличал плохое». Однако традиционный конфликт противопоставления положительного и отрицательного этот драматург сумел значительно углубить, трансформировать, «провести» через жанрообразовательные механизмы драматургии, привлечь внимание общественности к отрицательным тенденциям, выйти к обобщениям социально-нравственного характера. Выдвижение роли среды и общественных условий, определяющих поведение человека, было большим завоеванием «поздних» комедий В. Садовникова, направляющих свое критическое острие не только против отдельных носителей пороков, но и против основ их существования.

Наглядным подтверждением сказанного является пьеса «На мосту». Доминантой комизма в пьесе становится смех иного, более мягкого порядка.

Комическая форма пьесы выделяется особой тональностью, здесь юмор жизнерадостный и озорной, она с куплетами, песнями, танцами. Пьеса «На мосту» обозначена автором как лирическая комедия, но, пожалуй, можно говорить о том, что она близка к водевилю. Эта пьеса отразила поиски В. Садовниковым адекватных новому времени средств и приемов эстетического отражения действительности, также явилась этапной на пути создания им лучших удмуртских комедий 1970-х годов, напр. пьесы «Гондыр куш» («Медвежий угол»).

Центральным элементом, организующим поэтику пьесы «На мосту», становится молодой герой, манифестирующий новые трудовые и межличностные ценности. Преодоление человеком легкомысленного отношения к жизни, самостоятельность поступков и серьезность мыслей, поиски настоящего счастья и собственного предназначения – таковы основные опорные точки сюжета пьесы «На мосту». Ведущие герои пьесы – свинарка Наташа, тракторист Аркаша, ветеринар Леня Пермяков, рядовые работницы колхозной фермы Дыды и Даша. Молодые герои, видимо, еще школьниками были влюблены друг в друга, но стесняются своих чувств. И лишь легкомысленный заведующий клуба Коля Кобылкин смело и на виду всей деревни заигрывает со всеми девушками подряд, вмешивается в отношения других влюбленных, совершенно не задумываясь о последствиях своих любовных объяснений. В конце концов девушки решаются проучить ловеласа. Переодевшись в совершенно одинаковые платья, они выходят на завалинку, где обычно вечерами собирается сельская молодежь. Тут-то Кобылкин и попадает в собственные «сети». Со спины парень воспринимает Дашу за Дыды, на которой обещал жениться и которая, кстати, его слепо любит. Думая, что это Дыды, он предлагает ей руку и сердце. Даша, конечно же, соглашается, а Коле, поднятому всем миром на смех, остается только сдержать свое слово. К финалу пьесы в деревне планируются четыре осенние свадьбы.

Всем влюбленным парам в пьесе предстоит пройти через ряд испытаний и искушений, движущих развитие сюжета. При воспроизведении тех или иных

путаниц, Садовников избегает нарочитости и излишних преувеличений, обрисовывает характеры и ситуации естественно и правдиво, создает непринужденную атмосферу деревенской жизни.

Так, Яко влюблен в Дыды и, чтоб признаться ей в любви, он подбирает подходящие строки из стихов и песен. За этим занятием застаёт его девушка, обоим героям ситуация становится ясной и понятной. Аркаша, в свою очередь, с появлением в деревне Лёни, думает, что тот ухаживает за Наташей. Однако Лёня всего лишь помогал девушке как специалист на ферме. Наташа также сомневается в чувствах Аркаши, поскольку поверила сплетням Кобылкина о якобы другой невесте своего возлюбленного.

Герои и героини пьесы – простодушные, чарующие своей бесхитростностью молодые люди. Их лирические переживания, признания происходят словно бы в атмосфере народного праздника, отсюда большая роль отводится пьесе. Шутливые настроения героев выражаются в озорных куплетах. Все песни и куплеты интонационно очень близки к таким жанрам национального фольклора, как народная песня и частушка. Некоторые куплеты являются авторскими обработками других фольклорных текстов. Композиция пьесы несет в себе поэтику и образ народного праздника. Но пьеса не замкнута на мире веселья и праздничного каламбура, автор стремится показать профессиональную востребованность молодых людей, несущих в себе народное начало, в современном мире. В контексте рассматриваемой пьесы можно привести цитату В. Белинского, видевшего в жанре водевиля способ охватить и описать новый жизненный материал, вывести представителей разных сословий, сблизить литературу с действительностью. Критик писал: «Наша русская жизнь может доставить истинному таланту неистощимый рудник материалов для народного водевиля» [24, с. 137–138].

Сочный и выразительный язык комедии «На мосту» насыщен пословицами и поговорками, сравнениями и метафорами. Потому и многие диалоги героев представляют собой своеобразную концентрацию народной мудрости. Здесь и народный образ мыслей, и народные выражения.

Я к о. Когда много говоришь – болтуном называют, а если молчать будешь, опять же на базаре как барана продадут.

А р к а ш а. Ох и натура у тебя: чтобы разговорить тебя – копейку дашь, остановить же – рубль выложишь [232, с. 102].

Пьесы В. Садовникова отличны одна от другой по темам, жанрам, героям. При всей их несхожести, однако, легко обнаруживается и некая общность, раскрывающаяся в том, как автор каждый раз обращается к важным, актуальным проблемам современности.

О новых качествах, характеризующих развитие жанра комедии в удмуртской драматургии рассматриваемого периода, свидетельствует пьеса В. Садовникова «Гондыр куш» («Медвежий угол», 1972). Среди драматических произведений удмуртской литературы 1950–1970-х гг. садовниковский «Медвежий угол» обладает, пожалуй, наибольшей жанровой целостностью и завершенностью, является высшей точкой идейных и художественных завоеваний этого драматурга.

«Медвежий угол» во многом развивает тему предыдущих пьес Садовникова, направленных против потребительского отношения к жизни. Но здесь отчетливо проявлено сатирическое начало, ставшее ведущим жанровым камертоном, обретшее социально-обобщающий смысл. Некоторые критики и литературоведы характерным признаком сатиры считают гиперболическое преувеличение или гротесковое заострение образов действующих лиц, в которых оттеняется какая-нибудь отрицательная черта характера, доводимая до обобщающих масштабов. «Но верно ли будет сводить всю природу сатирического произведения только к гиперболизации, забывая о том, что в пьесе, в том числе и в самой сатирической, действуют живые характеры» [190, с. 228], – справедливо задается вопросом В. Фролов. Главным достоинством пьесы «Медвежий угол» стала психологическая мотивированность действий и поступков героев, индивидуализация их речевых характеристик. Эта пьеса оказалась едва ли не самой репертуарной среди пьес В. Садовникова, она позволяет говорить о его подлинном творческом взлете.

Авторы академической «Истории удмуртской советской литературы» верно пишут о том, что в 1960-е и последующие годы «все явственнее чувствовалась необходимость обновления "гавриловского" театра, внесение в него большей аналитичности, психологической глубины» [111, с. 171]. Ответом на эти запросы и явилась пьеса В. Садовникова «Медвежий угол».

Основное действие в пьесе разворачивается в «провинциальной глуши» на даче начальника снаббытпромтреста Корчалова, расположенной в нескольких километрах от большого промышленного города. Для жителей корчаловской дачи материальные блага из необходимого условия человеческого существования превратились в цель и смысл существования. Жена Корчалова Варвара и многие из ее окружения давно уже стали рабами вещей, которые выросли в своеобразное понимание ими смысла жизни. Здесь главенствуют беспринципность, цинизм, карьеризм, двойная мораль. В. Садовников, как и русские драматурги «шестидесятники» (М. Роцин, А. Арбузов, Л. Зорин и др.), считает, что мещанская психология, двойная мораль представляют собой страшную общественную опасность.

Сегодня многие ученые справедливо говорят о том, что философия мещанина ловко рядится в самые разнообразные формы, порождает многочисленные социальные и нравственные пороки. Удмуртский драматург показал то, как позиция – «Не пойман – не вор» хитро и умело проявляет себя не в бывших, свергнутых историей сословиях, а в новом поколении советских людей, искусно меняющих свое лицо. Пьеса «Медвежий угол» направлена против расточителей общенародного социалистического имущества, но многое в ней не потеряло своей актуальности и остроты звучания и по сей день. Пафос и современность пьесы В. Садовникова в разоблачении потребительской психологии стяжателя. «И в пьесе, и в спектакле об этом говорится достаточно убедительно» [128, с. 115], – писал В. Ложкин, анализируя первую постановку пьесы «Медвежий угол», осуществленную в 1972 году.

Стремясь ответить на вопрос, каков внутренний мир современного человека, чем живет его душа, В. Садовников чутко уловил девальвацию

народных моральных ценностей. Важно отметить, что в пьесе «Медвежий угол» происходит движение удмуртской драматургии от приема прямого словесного или публицистического обличения отрицательного к эмоционально-образному развитию сатирической темы. Жанр пьесы «Медвежий угол» не вмещается в привычное представление об удмуртской комедии, в ней одновременно с юмором и сатирой «живут» мотивы и приемы драмы и публицистики. Именно эти разножанровые элементы помогают автору намного полнее развернуть сценическую жизнь героев, подать крупным планом те или иные черты их характеров.

С открытием занавеса спектакль вводит зрителя в один из живописных уголков окрестностей Ижевска, в сосновом бору на берегу водоема стоит богатый дом с ажурной верандой. Роскошная, но безвкусная обстановка интерьера дачи контрастирует с девственным фоном пейзажа. Действие пьесы ограничено стенами дачи. Сюда, на день рождения Лидочки Корчаловой, дочери начальника снабсытпромтреста, собираются родные, близкие, сослуживцы. Семейные проблемы и коллизии обусловлены конфликтом производственным, частная сфера жизни героев пьесы переплетена с их трудовой деятельностью.

Сюжетная ситуация, использованная Садовниковым в пьесе «Медвежий угол», широко варьировалась во многих пьесах советских драматургов. И это естественно. Удмуртский писатель испытывал влияние их творчества и одновременно ориентировался на удмуртского зрителя. Отсюда своеобразная система приемов раскрытия сатирического образа, свойственная национальному фольклору, в частности – использование различных форм косвенной насмешки.

В основе содержания пьесы «Медвежий угол» – столкновение между двумя героями, олицетворяющими собой творческое, подлинно нравственное отношение к труду и государственной собственности, с одной стороны, и отношением к этому исключительно лишь как к источнику материальных благ, с другой. Вновь приходится говорить о традиционности и узнаваемости

конфликта. Вместе с тем, при всей узнаваемости конфликта, эта пьеса В. Садовникова весьма отлична от других произведений удмуртских драматургов. Автор концентрирует свое внимание, прежде всего, на волнующей его проблеме мещанства, нежели подробно выписывает сшибку характеров. Освещая проблему мещанства, В. Садовников в значительно большей степени рассуждает об ответственности человека за свои поступки и дела, говорит о сегодняшнем и завтрашнем дне современных людей. Для пьесы характерно соблюдение жизненной достоверности изображаемого, хорошо выписана психологическая мотивированность поведения героев.

Итак, начальнику треста Корчалову Игнату Игнатьевичу противостоит инженер-строитель Николай Вихров, работающий в его же коллективе. Вихров обрисован драматургом как натура совестливая и творческая от природы, его характер сформирован на народной почве. В фигуре Вихрова, в отличие от образа Степана из пьесы «На крутом берегу», о чем писалось выше, драматург стремится отразить новый тип удмурта, представителя технической интеллигенции, обладающего высокими профессиональными, культурными и нравственными качествами. На это указывает и его фамилия, нареченная, как нам представляется, под влиянием героя романа Л. Леонова «Русский лес».

В. Садовников, выводя положительного героя, противостоящего отрицательному, не стремится к тому, чтобы каким-то образом уравнивать негативное и позитивное начала пьесы, как того требовали некоторые критики тех лет. Прежде всего, вводя противостояние Корнилова и Вихрова в сквозное действие пьесы, автор стремится раскрыть разнообразие человеческих чувств и качеств других персонажей, и в особенности членов семьи Корчаловых. В традиционном конфликте противоборства двух «разнонаправленных» героев для Садовникова главным становится иное – обнажить противоречие между материальным благоденствием человека, и недостаточной развитостью его сознания. Хорошо раскрывает эту идею пьесы художественно убедительный образ Варвары Львовны, жены Корчалова. Анализируя постановку этой пьесы, В. Ложкин писал: «Оправдано стремление Н. П. Бакишевой полностью

развенчать... сущность героини, ее бездуховность, нравственную уродливость. Наблюдая за игрой Бакишевой, зритель понимал, насколько гибелен тот путь, на который она встала, путь, который вытравляет в людях все человеческое» [128, с. 115].

Действительно, это ее хлопотами и заботами накоплено все богатство в семье Корчаловых. Приобретение и накопление вещей – для нее форма выделения себя из «простого народа». Варвара – полностью выродилась в мещанку. Зачастую ей совершенно не известна предназначенная суть и ценность вещи, но у нее свое понятие самоутверждения и свой аппетит к бессмысленному накопительству. Мысль эта проходит через всю пьесу, все более и более оттеняя ее основную идею. Вот и престижный автомобиль «Волга» нужен Варваре только для того, чтобы выделиться из народной «массы».

В. Садовников, в соответствии с жанром сатирической комедии, зло и по-народному язвительно смеется над сознанием собственной ценности героини. Поднявшись над своим прежним положением и желая возвысить свое личное достоинство, такой тип стремится приобщиться к «образованным интеллигентам», но происходит это механически, заимствуются лишь внешний лоск и глянец. Подобный типаж составляет богатый источник комического. Кроме лживости и лицемерия садовниковская героиня питает ненависть к трудолюбивым и честным людям. Варвара Львовна – представительница воинствующего мещанства. В ряде эпизодов пьесы этот персонаж «подается» в гротесковом плане. Образ Варвары Львовны, пожалуй, один из наиболее полновесных комических типов, выведенных удмуртской драматургией за всю ее историю. Шаг за шагом развенчивается она в комедии. Как прямое саморазоблачение звучит речь героини, при передаче ее монологов и диалогов автор широко употребляет просторечия и идиомы.

В а р в а р а: Ну что же ты, прикидываешься, будто ничего не понимаешь? Мне «Волга», понимаешь ли, машина «Волга» нужна. В автобусе у меня все внутри уже перетрясло, скоро заболею раком... Так ты соглашаешься? [231,

с. 33].

Разоблачают Варвару также монологи ее мужа:

К о р ч а л о в (про себя): Что же это такое происходит? Вначале все мне шло, что дачу купить надо. Желание ее исполнил – завел дачу с хорошим садом. Затем со стильной мебелью все приставала – достал при помощи Сыроедова. Почему-то ей пианино стало нужно – не противился. А теперь ей «Волгу» подавай!.. [231, с. 33].

Драматург также умело строит сжатые фразы-афоризмы, которые близки к пословицам и поговоркам и их невозможно отличить от народных выражений. Пословицы и народные выражения, употребленные к месту, начинают у Садовникова играть многообразными красками, приобретают новые оттенки, оживают. В комедии, где необходимо динамичное развитие действия, пословица помогает автору быстро раскрыть ситуацию, отношение героев друг к другу. Садовников также использует народную символику пословицы, которая вызывает у зрителя ряд ассоциаций (напр., «Вороне соловьем не быть», «Что посеешь, то пожнешь», «Спешащий таракан в кипящий бульон падает», «Клин клином вышибают», «Цыплят по осени считают» и др.).

В. Садовников стремится не только разоблачить отрицательных героев, но и показать пути борьбы с потребительской философией жизни. Напомним, потребительская психология и нравственность выступают в пьесе как главные формы проявления мещанского сознания. Борьба за духовного человека составляет суть комедийного конфликта пьесы. Путь нравственного возрождения проходит через Лиду. На «дне» пьесы – горькая драма человеческой жизни. В плен благополучия попала дочь Корчаловых Лида. Она архитектор, много училась и многое знает, но в подходе к делу лишена увлеченности и самое главное – чувства ответственности. Так, ей совершенно безразлична судьба своего проекта. Молодая девушка абсолютно не ценит себя как специалиста, в ней какой-то бездумный взгляд на собственные профессиональные качества. По иному взглянуть на себя и окружающий мир

помогает Лидочке любовь Вихрова. Благородство и самоотверженность Вихрова спасают ее от падения в пропасть «медвежьего угла». «Не трогайте Колю. Он ни в чем не виновен. Это вы сами во всем виноваты. Жадность в себе не смогли побороть, вот и прибрал вас к своему ногтю Сыроедов» [231, с. 43], – скажет она родителям.

Таким образом, линия «отца и дочери» оттеняет и переплетает в пьесе комическое с драматическим. Сатирическая линия обличения, как писали выше, неотделима от положительного начала, в пьесе сквозь призму народного смеха осуждаются человеческие пороки, и одновременно, посредством юмора же воспеваются положительные человеческие качества. Так, образ Корчалова написан средствами комедии, герой осмеивается автором, но он жалок и одинок. При всем материальном благополучии вокруг Корчалова пустое, абсолютно бессодержательное пространство. Отцовская любовь к ребенку не имеет взаимности, а у жены в любовниках его подчиненный – снабженец Сыроедов.

Замысел пьесы связан с задачей обличения, но, как уже отмечалось, сатирическая линия, сопряженная с изображением Корчалова, неотделима от драматизма пьесы, от ее положительного начала. Речь идет о месте человека в жизни, о его назначении и призвании, о его роли в развитии страны и общества. Корчалов и Вихров – противники в идеологии, морали, этике, но более страшен и опасен Сыроедов, умеющий во что бы то не стало подчинять своей эгоистической воле всех окружающих. Вихров не просто традиционно противостоит Корчалову, ему нужно вырвать главу семьи и любимую им Лиду из рук хищника Сыроедова. В основе борьбы героя любовь, и эта особенность конфликта составляет одно из примечательных свойств пьесы.

В и х р о в. Правда, Лида, такие как Сыроедов, это – пигментные пятна, которые безобразят чистые, красивые лица людей, поэтому их нужно искоренять и уничтожать без жалости. А Вам, Игнат Игнатьевич, и в жизни, и на работе нужно быть тверже, с вашим слабым как кисель характером вы много плохого наделяете.

К о р ч а л о в. Спасибо за доброе слово.

В а р в а р а. Игнаша, как теперь наша «Волга»?

К о р ч а л о в (сердито). Вот тебе «Волга», видишь масляный кукиш! [231, с. 42].

Разоблачение мошенничества и спекуляций Сыроедова идет в пьесе по линии раскрытия его поступков, страстей, действий: подкладывает начальству на подпись фиктивные документы, незаконно торгует лесом, отправляет на Кубань ворованные бревна, тайно сожительствует с женой Корчалова, поддерживает круговую поруку, расхищает деньги треста и др. Часто автор изобличает Сыроедова, ставя его в комические положения. При этом у автора на первом плане выявление внутренней пустоты и ничтожности корыстолюбивого человека. Сатирические приемы гротеска и преувеличения позволяют драматургу раскрыть в герое характерные черты стяжателя. Способ сознательного преувеличения применен драматургом с ориентацией на приемы фольклора, отсюда обобщающая сила образа Сыроедова. Н. Федь писал, что «сила типизации комического характера, пафос его разоблачения, авторская позиция определяют эстетическую и идейно-воспитательную ценность комедии» [189, с. 146].

Драматург умело создает речевую характеристику холуя коррупции, потому и многие эпизоды пьесы, приобретая сатирическую остроту и особую выразительность, имеют большую силу эмоционального воздействия на зрителя. К примеру:

К о р ч а л о в. Слышал ли, излишне строптивая лошадь в упряжке долго не выдерживает. За подобные дела в рай, наверно, не отправят.

С ы р о е д о в. Рай попы делают, но сами, однако, в ад попадают [230, с. 34].

Или еще пример:

С ы р о е д о в. С такими как ты киселями так и нужно поступать. А если говорить обо мне, так я птица вольная. Пока ты в своем Медвежьем углу подгоревшую кашу выскребаешь, я уже за семью реками буду. Понял? [231,

с. 41].

Общеизвестно, что язык действующих лиц пьесы является основным строительным материалом, раскрывающим их внутренние миры. Сыроедов говорит отрывисто и запутанно, скользкими и плутоватыми фразами, иногда заискивающе, «личными афоризмами». Нередко он и мысли свои не договаривает. Все это вызывает у зрителя язвительный смех.

Сатирическое обличение благополучия, достигнутого воровством и кражей, происходит в пьесе также с помощью афористических реплик «второстепенных» персонажей. Особенно сильно это проявляется в высказываниях, проникнутых фольклорной образностью и насыщенным особым сарказмом. Такого плана высказывания убеждают зрителя в том, что Сыроедов, вовлеченный в оборот преступного мира, долго не продержится, ибо глупо уповать на «связи с нужными людьми».

К о р ч а л о в. Смотри, лиса хоть и плутоватая, все равно в капкан попадается [230, с. 34];

К о р ч а л о в. <...> А ведь все из-за тебя, Назар. Да, да, это ты меня ввел во всё это. Змею за пазухой пригрел, а теперь она меня сама и ужалила [231, с. 41].

В комедии «Медвежий угол» в изображении положительного начала есть свои особенности. Так, в светлых, комедийных красках написаны образы второстепенных персонажей – Маргариты, Канарейкина, сторожа Егорыча и его жены Федоровны. Они веселы, жизнерадостны, немного наивны по своему духу, по своей народной натуре. Речь этих персонажей обогащена крылатыми репликами, образными выражениями, афоризмами, в которых выражаются народный смех и ирония: «Откуда эти огородные чучела?», «Они хоть и не имеют заслуженных званий, но перед сидящими за столом покривляться сумеют», «Повращались, покрутились... За решетку угодили...» и др. Приведенные примеры показывают тесную связь творчества В. Садовникова с живой разговорной речью, говорят о продолжении в национальной литературе критической линии устного художественного слова. Если

утверждение положительного начала на этапе формирования удмуртского театра было связано с откровенно обличительным, агитационным пафосом, то в пьесе В. Садовникова положительный пафос идет от амбивалентности смеховой культуры и от более многогранных образов героев.

Отличие стиля Садовникова от языка удмуртских писателей тех лет заключается в том, что он не только вводит народные выражения в текст литературного произведения, но и верно передает самую структуру народной речи, способ мышления, отражающий народный склад ума и народные ценности жизни.

Самобытную основу творчества В. Садовникова очень точно отметил П. Домокош. Ученый верно пишет, что его «познания в мировой литературе, начитанность, знакомство с драматургической литературой ничтожно мало, поэтому он скорее инстинктивный, а не сознательный художник» [72, с. 322–323]. Действительно, драматическому мышлению В. Садовникова была присуща целая система художественных и нравственных координат, включающая в себя комедийно-игровое начало, идущее от традиций народных гуляний. Его пьесам свойственна зрелищная юмористическая интерпретация. И это совершенно не случайно, о себе он скромно говорил: «Я старался запомнить услышанное. Всегда с интересом слушал сказки, легенды, предания старых людей» [166]. Яркое подтверждение слов драматурга – его творчество.

Народная «инстинктивность» художника была одной из сильнейших средств воздействия его пьес на зрителя. Об этом говорят отзывы зрителей на садовниковские спектакли тех лет. Приведем некоторые из них.

«В процессе просмотра некоторых комедий смеешься до боли в животе. Но чуть позже сказать что-либо затрудняешься: в голове никаких воспоминаний не осталось. В нашем театре были уже такие пьесы. А эта постановка мне понравилась. Я думаю, что это новый шаг в развитие нашего театра. Если вдуматься, и трагедия, и комедия один источник имеют, в основе и той и другой – жизненные конфликты, борьба противоречий» [156] – справедливо отмечает прозаик и публицист Ф. Пукроков.

Другой отзыв: «Распознать корчаловых в жизни, действительно, не просто. Обличающих этих людей образов в национальном театре давно не было. Именно поэтому хочется сказать спасибо и создателям пьесы, и артистам» [160], – пишет другой известный удмуртский ученый-социолог А. Разин.

Впечатления «массового» зрителя отражает статья Р. Дьяконовой, заметившей, что «зритель ушел из театра с приподнятым настроением, поскольку пьеса дает возможность задуматься об окружающих тебя людях, о себе самом. Очень интересны для зрителя взаимоотношения героев. Артисты играют, используя все свои умения, мастерство» [73].

Преподаватель вуза Р. Яшина обратила внимание на многозначное название пьесы: «Свой сорок второй сезон Удмуртский музыкально-драматический театр открыл сатирической комедией В. Садовникова и М. Тронина "Гондыр куш" ("Медвежий угол"). <...> Название спектакля символично. Зрителю очень скоро становится ясно, что в пьесе речь пойдет не о провинциальной глуши, которую порой называют "медвежьим углом", но более значительном» [215].

Комедии В. Садовникова «На крутом берегу», «На мосту», «Медвежий угол» и др. закрепили новые признаки удмуртской литературы 1960–1970-х годов. Сегодня они читаются как произведения, проникнутые неприятием бездуховности и вобравшие в себя реальные пласты народной жизни тех лет. Слова большого русского писателя Л. Леонова о том, что обывательская мораль страшна и опасна, применимы и к расстановке сил в пьесах В. Садовникова: «Считаю мещанство самой злой и непреодолимой покуда опасностью. <...> Ветхозаветный мещанин прошлого ничто в сравнении со своим пореволюционным потомком. Нынешняя отрасль его, прокаленная огнем революции, хитра, предприимчива и мстительна. Аппетиты его велики, сожрать он может много...» [122, с. 6]. В удмуртской прозе проблематика изобличения потребительской психологии «шестидесятых» художественно исследована Г. Красильниковым. Проблему собственничества он раскрыл в широко известной повести «Вуж юрт» («Старый дом», 1956), которая в последствии

выросла в роман-дилогию «Олексан Кабышев» (1964). Следует отметить, что к этой тематике в эти годы обращались многие отечественные писатели – В. Тендряков, Ф. Абрамов, В. Астафьев и др.

Развитие удмуртской драматургии 1960–1980-х гг. проходит в сложном поиске художественных форм и ответов на важные жизненные вопросы. Эволюция жанра комедии наглядно демонстрирует то, как шел в удмуртской драматургии процесс новых формообразований. В. Белинский писал: «Чтобы понять комическое, надо стоять на высокой ступени образованности» [25, с. 90]. Показать рост комедийного мастерства удмуртских драматургов можно на пьесах С. Широбокова, пришедшего в драматургию из поэзии. Поэт и драматург сливаются в художественной индивидуальности С. Широбокова воедино, его комедии «Яратон ке овол» («Если нет любви», 1961) и «Ой, чебер нылъёс» («Девушки-красавицы», 1969) пронизаны поэтическим восприятием мира. В основе его пьес обыденные житейские эпизоды, они лишены сюжетной остроты и элемента исключительности, их счастливые финалы мотивированы и обоснованы особенностями характеров главных действующих лиц. Краевед П. В. Роготнев, характеризуя ведущую черту творчества С. Широбокова говорил: «Произведения писателя 1965–1967-х годов написаны с приподнятым настроением. Ведь после войны экономика сельского хозяйства начала вставать на ноги, колхозники впервые начали получать свою заработную плату в деньгах» [Цит. по: 171].

Важно отметить, что драматургия С. Широбокова «массово» обращается к молодому герою. Если В. Садовников и более ранняя удмуртская драматургия сосредоточивала свое внимание на борьбе с собственничеством, то широкобовскую комедию больше интересуют ростки новых социальных, трудовых, нравственных отношений. Не случаен, таким образом, и выбор драматургом молодого героя.

Следует отметить, что драматургия «шестидесятых» проявляет общий повышенный интерес к молодому герою-современнику, пытающемуся найти собственное жизненное предназначение. В такого плана произведениях

драматурги стремятся раскрыть основы трудовой психологии молодого крестьянина-удмурта, сформированные новым временем. Конфликты в этих пьесах сконцентрированы вокруг проблемы соотношения выполняемой героем работы и этичности средств, т. е. речь идет о гуманности и долге, прагматической пользе и чувстве совести и др.

Пьесы С. Широбокова подтверждают наблюдения ученых о том, что из всех драматических жанров комедия способна наиболее чутко и динамично улавливать и передавать дух эпохи. Названные комедии С. Широбокова как раз и отражают проблемы, актуальные для жизни удмуртской молодежи того исторического этапа. Ведущие герои комедии «Если нет любви» – выпускники школы, оставшиеся работать в родном колхозе. В этой пьесе С. Широбокова жанр удмуртской комедии обнаруживает себя одновременно как эстетическая и социальная трактовка и темы, и проблемы. В ее жанровой структуре обнаруживает себя жизнерадостное мироощущение автора, обусловившее мягкий и светлый юмор в принципах построения образов героев и художественного конфликта. Автора здесь волнуют, прежде всего, коллизии, связанные с проблемой востребованности сельской молодежи. В центре внимания драматурга – формирование личности современника.

Следует заметить, что поиски С. Широбокова созвучны исканиям отечественной литературы тех лет, решавшей проблему жизненного предназначения молодого человека. Позиции драматурга в художественном решении данного вопроса очень тесно связаны с творчеством других удмуртских писателей. В этом контексте вновь назовем прозаика Г. Красильникова, который, надо заметить, оказывал сильное влияние на своих собратьев по перу, многие наши авторы находились в поле его творческого притяжения. Так, сюжетным лейтмотивом его особо популярной в те годы повести «Тонэн кылисько» («Остаюсь с тобой», 1960) являлась судьба молодого сельчанина, утверждающего себя в современной жизни. Писатель сумел показать победу светлых, добрых начал в молодых людях, строящих новую жизнь в удмуртской деревне послевоенных десятилетий. С. Широбоков,

обращаясь к той же проблеме становления молодого героя, ставит вопрос несколько с иной стороны: может ли состояться человек в профессии, к которой у него нет любви? На первый взгляд сосредоточенность драматурга на этой проблеме выглядит надуманной и недостаточно убедительной, но С. Ширококов умело вводит зрителя в мир чувств, мыслей, переживаний юных героев, которые отражают социальную и нравственную атмосферу времени. Важную роль при этом играет расширение функции диалога, индивидуализация речи действующих лиц. Более подробно художественные особенности комедий «светлого юмора» С. Широкова рассмотрим на примере его пьесы «Если нет любви».

Пьеса «Если нет любви» закрепила в удмуртской литературе новые жанрообразующие функции комического конфликта. Традиционный тип конфликта, раскрывающий столкновение двух героев, у Широкова абсолютно приглушен, а на первый план выставлено высмеивание человеческих недостатков и пороков. Но одновременно с этим в пьесе сильно утверждение новых позитивных начал в жизни народа. Смех в комедии С. Широкова не карает, а поучает.

С. Широков, обращаясь к образу молодого современника, как и многие другие драматурги-«шестидесятники», искал пути художественного слияния общественного и личного, производственного и индивидуального, трудового и бытового. Основные события пьесы «Если нет любви» сконцентрированы вокруг Маланьи Митрофановны Кнопкиной, жены бухгалтера колхоза, и их дочери Фенечки. Девушка окончила школу, пора определяться с профессией, но за выбор ее будущей работы берется мать. Для матери учеба дочери в институте – это, с одной стороны, способ «вывести дочь в люди», с другой – наиболее удобный путь к обеспеченной жизни. Напомним, что в те годы в институты принимали в первую очередь тех, кто имел хорошие трудовые характеристики с места работы (например, с колхоза, фабрики, завода и т. д.). Вот и Маланья путем всевозможных уловок и комических ухищрений достает у конторских чиновников справку о том, что ее дочь трудится на ферме. Теперь

ее смело можно отправить поступать в вуз.

Автор высмеивает людей, любящих наслаждаться красивой, легкой жизнью. Ядреная, пышущая здоровьем Маланья Митрофановна, постоянно придумывает себе разные болезни и недуги. Комизм положений, в которых она оказывается, вызывает живую реакцию зрителя, читателя. Критика тех лет писала: «По своему образу и подобию воспитывает Маланья (ее роль интересно, со многими актерскими находками исполняет заслуженная артистка УАССР А. Саттарова) свою дочь. Поначалу Фенечка устраивается на ферму. Но работа доярки ей не по вкусу. Разве легко доить коров? У Фенечки так устают руки, сходит лак с ногтей, рвутся капроновые чулки... И вообще, лучше она согласна жить без молока» [146].

Тема борьбы молодого героя с мещанством духа особо волновала русского драматурга В. Розова. «Всем памятни "розовские мальчики" 50-х годов. Максималисты, борцы за справедливость (пусть на узком, бытовом фронте), они преподносили взрослому окружению уроки независимости в мыслях, доброты и человеколюбия и противостояли тому, что подавляло их личность» [67, с. 26] – пишет М. Громова. На удмуртской почве тема борьбы молодого героя с мещанством получила своеобразные национальные черты и решения. Фенечка – не бунтующий герой, ее исправление происходит как под воздействием здоровых нравов деревни, так и через влияние передового молодежного коллектива. В пьесе весьма самобытно скрещиваются фольклорные, натуралистические и реалистические тенденции. С. Ширококов с крестьянских позиций высмеивает людей нерадивых, ленивых.

Ведущим формообразующим жанровым принципом в пьесе «Если нет любви» выступает народный юмор, а главной силой развития конфликта является положительное начало. Пьеса вобрала в себя оптимистический дух, характерный для народного мировосприятия в 1960-е годы. Исследуя проблемы развития отечественной комедии, Н. Киселев пишет: «Радость бытия, дух коллективизма, пафос преодоления трудностей, утверждение новой нравственности определяли атмосферу этих комедий, их обращенность

в будущее» [109, с. 160].

Победа людей дела над бездельниками и тунеядцами – широко распространенный мотив в удмуртской литературе на всех этапах ее развития. Самобытность подхода к этой теме С. Широбокова в том, что он воспроизводит анекдотические мотивы, которые возникают в пьесе из смешных и противоречивых историй, подмеченных автором в повседневной народной жизни. Вместе с тем в комическую ситуацию он вводит драматические мотивы, оттеняющие коллизии времени. К примеру, Феня желает учиться в художественном техникуме, и способности у девушки не малые, но матери важнее «засунуть» ее в престижный институт «через колхозную ферму». Раскрытие образа героини сквозь призму проблемы не востребовавшей или нереализованной личности придает комедии глубину и актуальность, делает ее грустной и лирической комедией одновременно. Запутавшаяся девушка вызывает к себе осуждение, но вместе с тем жалость и сочувствие. К разнообразным раздумьям подводит зрителя и отец Фени, безвольный Ипполит Иванович, всю жизнь свою проживший под пятой жены. Контраст расчетливости и чувствительности – источник оригинальности и образа Маланьи Митрофановны.

Если утверждение положительного начала на этапе формирования национального театра было связано с откровенным обличительным, агитационным пафосом, то в пьесе С. Широбокова положительный пафос идет от амбивалентности смеховой культуры и от более многогранных образов героев. Деревенский обыватель С. Широбокова совершенно другой, не похожий на прежнего удмурта. Вот и Маланья нахватала идей нового времени, она хорошо проинформирована, читает газеты и прекрасно знает, что с «колхозной» характеристикой любимое дитя можно отправить куда угодно, поскольку «низовых» на руках носят. Таким образом, жанр комедии, не теряя народной основы смеха, все более отходит от поверхностного решения жизненных проблем, становится психологически убедительным.

В персонажах С. Широбокова как и у других наших драматургов

подчеркнуты сословные, профессиональные черты и качества. Как правило, это деревенские жители, труженики колхоза. Взяв эту канву, наши писатели стремятся дать социальную и психологическую характеристику герою, проследить в его поведении социальное и психологическое. Достоинство С. Широбокова в том, что не только центральные персонажи, но и лица второстепенные и эпизодические наделены у него собственной психологией, жизненным опытом. Некоторые из героев пьесы «Если нет любви» говорят всего несколько фраз, но перед зрителем предстает полноценный образ. Происходит это еще и во многом потому, что речь героев индивидуализирована. Язык персонажей Широбокова уходит своими корнями в народную стихию, он вбирает в себя множество устных острот и афоризмов. Автор умело использует яркие устойчивые выражения, пословицы, поговорки, сравнения, метафоры: «не дрожжи как хвост трясогузки», «если не можешь войти через парадную дверь, тогда другую дыру ищи», «я всю жизнь работаю как лошадь», «как промокшая курица», «механизатор большого масштаба», «он у нас не племенной жеребец», «Сидор и Маланья тянут в разные стороны, Маланья – на печку, Сидор в поле», «умный председатель к зиме летом готовится», «умный счетовод за столом сидит, под окном не свистит», «я пятое колесо» и др.

Своеобразную песенность и мягкость придают пьесе «пейзажные» монологи героев. Можно говорить о том, что лирическое начало пьесы находит продолжение в пейзажных картинах. Вот небольшой монолог Анюты после разлуки, вновь оказавшейся в родной деревне: «Течет, обмывает камушки вода речная, перешептывается с зеленым камышом. О чем – никто не знает. Бежит-спешит чистая, прозрачная река, рябит ее гладь. Также быстро проходит цветущая молодость» [233, с. 44].

В ходе развития жанра удмуртской комедии 1960–1980-х годов все более пристальным становится внимание наших авторов к изображению внутреннего мира человека, воспроизведению образа его мыслей и сферы чувств. Установка на внутренний мир героя постепенно обуславливает замкнутость композиции

комедии, сосредоточенность на личных отношениях героев. Особо интересна в этом плане пьеса С. Широбокова «Девушки-красавицы», занимающая важное место в системе жанровых форм удмуртской комедии «шестидесятых – восьмидесятых». Это пьеса насквозь пронизана юмором и мягкой широбоковской иронией, вместе с тем, здесь сильны моменты критической сатиры, поскольку она высмеивает предрассудки в частно-семейных отношениях. И еще, это первая на удмуртском языке комедия, написанная в стихах. Драматург вновь стремится к поэтизации лучших черт советской молодежи «шестидесятых», раскрывая при этом комическую несостоятельность героев, мешающих историческому прогрессу.

Основной конфликт пьесы «Девушки-красавицы» определяет противоречие между трудовым и личным сознанием человека. Автор считает, что утверждение новых нравственно-психологических, морально-этических, трудовых взаимоотношений на селе, – это далеко не простой процесс отмирания старых привычек и обычаев.

Главный герой пьесы – агроном Гирой Матвеич. Драматург вывел на театральную сцену человека, наделенного психологией мужского собственности, которого отличают, кстати, хорошие профессиональные качества. В работе уже отмечалось, что одной из важнейших задач для наших драматургов являлась проблема изображения человека труда в нерасторжимой слитности с его трудовой и частной жизнью, т.е. решался вопрос о соотношении трудового начала с бытовым. Широбоков делает особый акцент на проблеме построения новых, демократичных отношений между мужчиной и женщиной в современной удмуртской деревне. Село обновляется, сюда поступает новая техника, приезжают специалисты:

Кто только сюда не приезжает!

И электрик, и механик,

Математик, физик, химик... [234, с. 19].

Между тем, в деревне до сих пор многие взаимоотношения между людьми выстраиваются по старым законам, бытуют пережитки потребительской

психологии, костные семейные порядки. Не случайно авторы школьных учебников А. Ермолаев и П. Поздеев, приступая к анализу содержания этой комедии, ссылаются на древнюю удмуртскую поговорку: «На каждой речке у них мельница, и в каждой деревне – сожительница, полюбовница» [83, с. 225]. Такого старинного обычая, характерного для богатых людей, во многом придерживается Гирой. Он полагает, что имеет право вступать в любовные отношения со многими девушками и женщинами, не неся при этом ни моральной, ни материальной ответственности. Данную коллизию оттеняет образ Епифановны, матери Гироя. Героиня наделена и народной мудростью, и привычкой по-простому «резать правду-матку», и даже старомодным, архаическим именем-отчеством. Но все эти ее качества утратились, приняли характер мелочного деспотизма. Пожилая женщина как в давние времена «благословляет» брак по расчету, ей не понятен смысл истинного семейного счастья. Если раньше людей особо интересовал вопрос о том, из какого рода жених и невеста, то теперь она «поддерживает» супружество по чину:

Е п и ф а н о в н а.

А куда ты денешь Соню?

Г и р о й.

Брыкается она много

Словно цену себе набивает.

Е п и ф а н о в н а.

Ишь какая,

Себе цену набивает?

Ну тогда уж коль будет моя невестка инженером,

Я утру ей нос [234, с. 50].

С. Ширококов утверждает идеалы новых семейных отношений. При всех положительных трудовых качествах, Гирой внутренне не причастен к движению новой жизни. Это подтверждает характеристика Гироя, которую ему дает председатель колхоза:

Заблудился в этом деле он,

На стезе любви то есть.
Парень он не плохой, хорошо работает,
Уважает свое дело...
Но вместе с тем он с девушками
Кутил бы со всеми подряд,
Как петух с курицами. [234, с. 20].

Воспроизведенный в пьесе любовно-бытовой конфликт переплетен с конфликтом трудовым. Удача С. Широбокова в том, что лирическое начало пьесы проявляет себя в повышенной эмоциональности действия. На взгляд автора современный квалифицированный работник должен органически сочетать в себе высокий культурный уровень и нравственную, духовную зрелость. Передовой тип рядового колхозника показан через образы молодых механизаторов Клина Ивановича Дорогого и Тимока. К примеру, Клима говорит о себе:

Весной я тракторист,
Ну а летом – комбайнер!
Не женат я – холостой,
Клим Иваныч Дорогой! [234, с. 27].

Пьеса С. Широбокова «Девушки-красавицы» отразила пафос перестройки психологии людей, включенных в эпоху научно-технического прогресса и новых общественных отношений. Художественному решению показа быстрого изменения человека помогают жанровые возможности комедии. В этом плане показателен финал пьесы, раскрывающий то, как проучили Гирю его эмансипированные возлюбленные. В конце пьесы за колхозным свадебным столом Гирой узнает, что его девушки выбрали себе других мужчин: Тоня выходит замуж за Дорогого, Соня – за Тимока.

Г и р о й горячится:

Митрей! Что это?!

М и т р е й:

Это свадебное пиво!

По губам течет, на язык не попадает! [234, с. 71].

С. Ширококов обладал глубокой самобытностью творческого дарования, как драматург он имел собственный голос, пронизанный волнениями за судьбу трудового народа.

Интересно то, что герои пьесы – председатель колхоза, агроном, инженер, механизаторы и рядовые колхозники – в целом ряде эпизодов раскрывают себя как носители народной речи, что придает языку комедии особый колорит. Выше писали, что язык представляет собой важную поэтическую категорию в создании художественного мира комедий С. Широкова. Связь с народным языком проявляется, к примеру, в том, что монологи героев построены в духе национальной песни. Драматург не просто черпает из богатств живой разговорной речи, он выступает как сознательный стилист. Взяв обычную простонародную деревенскую речь, он обобщает и типизирует ее особенности и мастерски индивидуализирует. Так, с юмором и озорством передает драматург «петушиное» хвостовство Гироя, язык Епифановны представляет собой переплетение наивности и «образованности», любовью к прибауткам и рифмам отличается речь Дорогого. З. Богомолова писала: «В его (С. Широкова – М. И.) стихотворной музыкальной комедии "Девушки-красавицы" (1972) проявились лучшие черты народной поэзии – жизнерадостность, остроумие, выразительность языка» [30, с. 229]. Опираясь на устные народные традиции, драматург выстроил жизнерадостный образ коллективного мира деревни. Все это до сих пор делает пьесу С. Широкова «Девушки-красавицы» понятной и близкой к зрительской аудитории.

На некоторые формы удмуртской комедии рассматриваемого периода, ее художественные особенности и язык обратил внимание А. Уваров: «Удмуртская драматургия обогатилась в последнее время новыми комедиями, и смешное в них, хотя и проистекает чаще всего из самого действия и смысла сатирической пьесы, более всего держится на отточенном и грациозном острословии. В комедиях В. Садовникова, И. Гаврилова, Л. Перевощикова, С. Широкова остроумие проявляется в двусмысленности реплик,

неожиданных умозаключениях, каламбурах, в пословицах-перевертышах, иносказаниях, иронии и в других приемах комического, которые порою трудно перевести на другой язык и которые понятны только в контексте» [184, с. 42].

Видное место в развитии жанра удмуртской комедии 1960–1980-х гг. занимает творчество Е. Загребина. Расширение эстетических возможностей национальной комедийной драматургии отчетливо проявилось в его пьесе «Насьток но Исьток» («Анастасия и Степан»). Следует особо отметить, что эта пьеса имела небывалый успех у удмуртского зрителя. Старшее поколение интеллигенции вспоминает, что спектакль выдержал десятки-сотни постановок, а при входе в театр, "штурмуемый" зрителями, стояла милиция.

На удмуртской сцене появился жанр комедии, отвечающий требованиям нового времени. Пьеса «Анастасия и Степан» выделяется тем, что в ней комическое «согрето» сильным лиризмом, это юмористическая, озорная, особо веселая комедия. Для нее характерен добрый, ироничный взгляд на окружающую действительность, поэтизация мелочей быта, различных жизненных неурядиц. Е. Загребин обозначает жанр пьесы «Анастасия и Степан» как водевиль, но в критике эту пьесу чаще называют лирической комедией. Хотя в последние годы в зрительской среде за этой пьесой утвердилось определение водевиля, поскольку доминирующим жанрообразующим фактором, как сказали выше, является легкий, искрометный юмор. Пьесе также присущи некоторые черты фарса, подвижность композиционной структуры. Н. П. Ямаева пишет, что «комическое в данном произведении имеет характер "чистого" ("простого)". Это легко объяснимо даже на уровне жанра, поскольку "Насьток но Исьток" – водевиль – "царство шутки" [Ю. Боров] (шутка же – это юмористическая, безобидная насмешка), а ведь "элементарный" комизм тем и отличается от "сложного", что, в отличие от второго, пробуждающего в человеке и гнев, и негодование, презрение, печаль, горечь, сочувствие и т. п., вызывает радостные и светлые чувства» [214, с. 105].

Зритель тех лет, «загруженный» производственной литературой, ждал от

театра комедию с музыкой, танцами, т. е. те спектакли, которые в удмуртской драматургии были еще слабо разработаны. Действительно, успех и популярность пьесы «Анастасия и Степан» превзошли все ожидания. Спектакль с триумфом прошел более 300 раз, а сельские зрители во время гастролей театра по районам республики обязательно просили актеров показать веселую загребинскую пьесу, о борьбе за любовь самой обыкновенной женщины.

Поднятые в пьесе «Анастасия и Степан» проблемы одиночества, обманутых ожиданий, супружеской неверности и др., по своему социально-философскому характеру могли бы стать предметом драмы, однако Загребин, подает все это в жанре лирической комедии. События разворачиваются в одном из санаторий Удмуртии, где совершенно случайно оказываются рядом «двойники»: деревенский пастух Степан Иванович Мальков и профессор сельскохозяйственного института Иван Иванович Мальков. Из-за целого ряда недоразумений Исьтока принимают за академика, а Ивана Ивановича – за пастуха. Возникшая погрешность «выстраивает» множество абсолютно курьезных обстоятельств, проясняемых в процессе действия.

В центре пьесы – житейский случай, связанный с нарушением привычек, обыденных представлений рядового человека. Но Загребина интересует не социально-бытовая точность в изображении характеров и обстоятельств, главное для него – предоставить возможность зрителю отдохнуть, поверх житейских подробностей уйти в театральную условность.

Начиная с завязки, сюжет пьесы строится на чередовании комедийных ситуаций и смешных сценических положений, велико значение интриги, запутанной и основанной на неожиданностях. В водевиле нет необходимости в скрупулезной мотивировке действий и поступков героев, как, скажем, в психологической драме. Отсюда большая роль случайностей в развитии фабулы, множество неожиданных и контрастных чередований сценических ситуаций. Динамичное чередование событий обостряет в пьесе комические противоречия, поэтому в развитии ее сюжета отсутствуют промежуточные,

мотивирующие звенья, которые бы раскрывали постепенные переходы героев из одного состояния в другое, от одного действия к другому.

Мир пьесы Е. Загребина «Анастасия и Степан» – это забавный мир людей, попавших в остроумно придуманную автором смешную путаницу. Но при этом пьеса отличается правдоподобием реальных характеров. Рядом с мужем, «бедным» пастухом, в трудную минуту оказывается его жена Анастасия, являющаяся носителем лучших народных качеств. Главным действующим лицом среди именитых отдыхающих становится обыкновенная простосердечная крестьянка. По законам комедии, основанной на фольклорном юморе, центральное место в пьесе «Анастасия и Степан» занимает положительный герой из народа, одновременно устраняющий абсурдные жизненные обстоятельства и дающий возможность автору развлечь и позабавить зрителя. Любовь простой женщины оказывается способной на многое, но главное в том, что Анастасия возвращает мужа домой, т. е. в семью и в колхоз. В. Шибанов справедливо пишет, что успех этой пьесы связан «не только с высокой музыкальностью пьесы и удачным решением комических ситуаций, но и со «снижением» соцреалистического, нравственно-назидательного пафоса...» [204, с. 290].

Примечательно то, что смех в пьесе Е. Загребина не заглушает драматические ситуации, вызывающие у зрителя раздумья о современной жизни. Таков, например, сюжет, рассказывающий о том, что часть отдыхающих приехала сюда не только для того, чтобы поправить здоровье, любоваться красотой природы, но и по другим причинам. Так, секретарь-машинистка Симочка надеется встретить тут богатого жениха: «Надоело работать секретаршей. Надоело все время экономить деньги. Я хочу веселья и свободы» [224, с. 9]. Симочку привлекают личности «выдающиеся», но их знаменитость важна для Симочки лишь как следствие материального благополучия. Тетя же Симочки, Матильда Куприяновна, томимая скукой и тоской от «семейного счастья», пытается завести безответственный курортный роман. Желание позабавиться и весело провести время легкомысленная Матильда Куприяновна

оправдывает следующим образом: «Какой толк от моего замужества. Двое первых были алкоголиками. А сейчас живу со старым человеком. Скучно мне с ним. <...> О, боже, неужели я еще смогу променять своего развалюху-мужа на другого?» [224, с. 11].

В такое вот «местечко» отправляет Насьток своего мужа, передового колхозника Исьтока, искренне желая ему передохнуть от тяжелой деревенской работы, поправить здоровье и заняться культурным досугом. На курорте Исьток, о чем писалось выше, оказался однофамильцем известного ученого Ивана Ивановича Малькова, одинокого академика, мечтающего создать семью. Деревенский Исьток в сетях циничной и хитроумной Матильды не раз будет вспоминать свою жесткую по характеру, но мягкую сердцем жену. Одна из работниц курорта Дарья отзывается на несчастье Насьток, изменяет ее внешность и «выводит» к мужу. Встреча в санатории Насьтока и Исьтока, когда муж не узнает свою жену, пожалуй, самая интересная сцена в спектакле, напоминающая нам старинную удмуртскую свадебную ситуацию со смешными путаницами. И дело не только в совпадениях и случайностях. Любовная интрига – борьба рядовой труженицы Насьток за свое семейное счастье – оттеняет конфликт пьесы, раскрывает противопоставление естественных представлений народа о жизни и примитивные понятия людей, которые приобщаются к новому образу жизни, но принимают все это поверхностно, нелепо, внешне.

Е. Загребин нашел очень нужную, необходимую меру в развитии сюжета пьесы, каждая отличается подчеркнутой эмоциональностью и естественной искренностью переживаний героев-сельчан, здесь нет ни излишней веселости, ни безмерной назидательности. Б. Саушкин, долгие годы руководивший удмуртским драматическим театром, считал, что популярность пьесы «Анастасия и Степан» в удмуртской зрительской среде была обусловлена тем, что этот вымышленный рассказ оказался в то же время жизненной, полной любви историей простой деревенской пары. «Комедийные пьесы всегда поднимают нравственные проблемы. В одних случаях эти проблемы

раскрываются через непонимания, возникающие между героями. В других – через оценку поведения героев. В пьесе «Анастасия и Степан» не говорится напрямую о нравственности. Но все содержание пьесы об этом. В центре этой пьесы – любовь и внутрисемейные отношения мужчины и женщины», – писал Б. Саушкин [170, с. 133–134].

Безусловно, не все в этой пьесе совершенно. Имеются тут некоторые нагромождения мелодраматических случайностей и эффектных совпадений, быстрые и прямолинейные решения частных ситуаций. Но эта пьеса давала хорошую возможность оттачивать мастерство удмуртским режиссерам и актерам. Используемые драматургом в водевиле такие приемы, как музыкальная ритмика, чередование слов с куплетами, танцевальные номера и др., требовали от актеров многих умений и навыков.

Пьеса Е. Загребина «Анастасия и Степан» открыла новые возможности удмуртской комедиографии и, прежде всего, побудила обратить внимание наших драматургов на необходимость выработки динамических принципов сюжетостроения и приемов сцепления фабульных событий. В пьесе особое место занимает голос автора, говорящего живым народным языком, потому и ее текст отличается лексическим, интонационным, юмористическим, синтаксическим богатством устной речи. Драматург буквально одной-двумя репликами из живой разговорной речи создает яркий, пластический и самобытный характер героя, передающий приметы времени. Художественный стиль, определяющий особенности творчества Е. Загребина, можно назвать лирико-романтическим. То, что Е. Загребин является в развитии удмуртской драматургии выразителем данного направления, подтверждают пьесы, написанные им в 1990-е годы. Это пьесы «Эш-Тэрек» и «Кикы нош силе но силе...» («А кукушка все кукует и кукует...»).

Таким образом, удмуртская драматургия изучаемого периода, решая задачу постижения национального характера, особое внимание обратила на проблему разработки концепции личности в связи с национальными традициями и народными ценностями. Многие пьесы социально-

производственной тематики отражают стремление драматургов к сочетанию общественно-значимого содержания с художественной формой, адекватной требованиям нового времени.

Значительно усложняется структура художественного конфликта, который начинает определять развития сюжета, особенности композиции, формировать систему образов, художественный мир в целом.

Традиционно разрабатываемая в удмуртской литературе тема труда находит все большее воплощение в конкретной производственной проблематике, связанной воздействием НТР на современную жизнь. В столкновении «передового с рутинным» в удмуртской драматургии 1960–1980-х гг. ведущая роль принадлежит конфликту, нацеленному на выявление противоречий современности на раскрытие нравственных качеств человека, испытывающего влияние процессов НТР.

Примечательно то, что конфликт противоборства двух героев находит свое выражение не только в их прямых диалогах, но и в их монологах, жестах, интонации, авторской иронии, усиление психологизма конфликта, направленного на раскрытие различных мировоззренческих позиций действующих лиц. Человек труда стал более живым, проявляет себя в работе, в семье, в любви. Прибегают даже к условным формам, например сон, многозначное название пьесы.

Повышенное внимание удмуртской драматургии 1960–1980-х годов к жанровым разновидностям комедии – знамение времени. Комедия соответствовала интересам зрителя, с одной стороны – своей близостью к фольклору, с другой – обличительными мотивами недостатков современного общества. По мере своего развития удмуртская комедия расширяла свои эстетические возможности, изменила проблемный и тематический диапазон. С усилением обличительных моментов в дальнейшем развитии удмуртской драматургии наметилась тенденция «перерастания» традиционной лирической комедии в комедию сатирической направленности. «Юмор служит оценочной формой комического, а сатира – безобразного» [136, с. 190]. Удмуртская

комедия «шестидесятых» смеялась над философией и психологией собственника, выступала против буздуховности обывателя, во многом этот жанр добился и воспроизведения обобщающей критики над чиновнично-бюрократической системой, характерной для того времени. Именно благодаря жанру комедии удмуртская драматургия анализируемого периода смогла выйти из круга разработанных тем и однообразных структур, авторы-комедиографы стремились найти такие средства художественной изобразительности, которые полнее реализовали бы возможности народной смеховой культуры. Многие комедии удмуртских «шестидесятников» сохранили свое значение и ценность для читателей и зрителей наших дней.

Таким образом, рассмотрев жанровую специфику удмуртской драматургии 1960-1980-х годов, можно сделать следующие выводы:

1. Удмуртская драматургия 1960–1980-х гг. осваивает проблематику, связанную с жизнью народа после эпохи «оттепели». В картине мира важную роль играет идея национального возрождения. Внимание драматургов переключается на судьбу отдельного простого человека, что явилось свидетельством переосмысления литературой общественно-политических реалий в жизни республики и страны в целом.

2. Социально-бытовая драма обращается к новым формам драматургического конфликта и к иным принципам построения характера. Источником и первоосновой конфликта становится сложный и противоречивый характер главного героя. Специфическими чертами этого жанра являются композиционный контраст, публицистичность, сплав драматизма, эпичности и лирики, погруженность в устно-поэтическую стихию.

3. Драматургия «шестидесятых» начинает проявлять повышенный интерес к проблеме самобытности национального характера. В таком подходе к решению образа героя просматриваются, с одной стороны, традиции русской и советской классической литературы, с другой, отражается взгляд на человека, выработанный в традиционной удмуртской культуре.

Глава II. Художественно-эстетическое своеобразие удмуртской драматургии 1990–2010-х годов

§1. Фольклорные истоки современной удмуртской драматургии

Удмуртская драматургия 1960–1970-х годов отразила процессы, характерные для эстетики национальной литературы тех лет в целом. Однако, достижения драматургии «шестидесятых» перестали удовлетворять «девяностые», поскольку литература «оттепели» была порождена иными общественными условиями, выражала характер и особенности мышления людей ушедшей эпохи. Не случайно к началу 1980-х годов, получивших название «застойных лет», в республике все чаще стал подниматься разговор о необходимости обновления национальной драматической системы. Критики и читатели говорили о том, что писателями выработана привычка творить на избитые темы и готовые формы. При этом многие критики верно замечали, что злободневность темы, актуальность материала не находят в пьесах удмуртских авторов адекватного художественного воплощения. Так, на страницах журнала «Молот» в течение нескольких лет шла полемика по поводу состояния современной удмуртской драматургии [См.: 66, 112, 71, 124, 88]. В этой дискуссии принял участие известный удмуртский драматург Е. Загребин, который писал: «Театр жив. У него немалый потенциал и большие возможности. Но что же нас сегодня особо заботит и беспокоит? Репертуар. Слишком мало новых пьес национальных авторов приходит на сцену театра» [88, с. 50–51].

С началом в стране перестройки удмуртские драматурги оказались в очень не простых обстоятельствах, национальный театр во многом лишился государственной поддержки, а часть молодых актеров, закончивших московские театральные вузы, была вынуждена покинуть свою профессию. Прекратили работу творческие семинары драматургов, перестал практиковаться опыт обсуждения спектаклей совместно с критиками и литературоведами,

постановки удмуртских артистов не стали записываться на национальном радио и телевидении. Все это очень скоро привело к тому, что основной репертуар национального театра перестроечных лет стал состоять из переводных произведений, сильно ослабили связи театра с удмуртскими авторами.

О сложной обстановке, сложившейся в драматургии перестроечных и постперестроечных лет, свидетельствуют республиканские газеты и журналы – «Удмуртская правда», «Удмурт дунне» («Удмуртский мир»), «Кенеш» («Совет»), «Инвожо» («Солнцеворот»). Для большей наглядности можно обратиться к полемике, состоявшейся между драматургом А. Григорьевым и публицистом В. Кузьминым на страницах газеты «Удмурт дунне». В центре этого разговора оказался семинар, в работе которого принимал участие известный московский драматург В. П. Гуркин. Заметим, что этот семинар был задуман как помощь удмуртскому театру.

В. Кузьмин в статье «Зарни куно» («Золотой гость») очень критично отзывается об этом мероприятии. В частности, он пишет: «Ни одну из переведенных нами на русский язык и отправленных в Москву пьес наш гость не прочитал. Мы подумали: что, возможно, прочитаем и обсудим их здесь, собравшись вместе. Но и этого не случилось. Поговорив с нами «с глазу на глаз» минут 5–10, «дорогой» московский гость свою работу закончил... Ни подробного обсуждения, ни оценки, ни анализа пьес не было. Оказывается, «золотой» гость приехал к нам со своей пьесой. Он привез дописанную вторую часть пьесы «Любовь и голуби» и предложил ее поставить на сценах национального и русского театров республики. А в Москву для ознакомления были отправлены пьесы Г. Романовой, В. Бекмановой, Е. Загребина и моя» [115].

С открытым письмом-ответом на статью В. Кузьмина выступил А. Григорьев. Заглавие статьи – «Пыдэстэм бекчез вуэн уд тырмыты» («Бездонную бочку водой не наполнишь») дает определенное представление о ее содержании. А. Григорьев считает, что основной причиной недостатков удмуртской драматургии и театра является их отставание от быстро

меняющегося времени, он дал резко негативную оценку новым пьесам Г. Романовой, В. Бекмановой и др.

Вскоре вновь появилась статья В. Кузьмина – «Пыдэстэм бекче. Сое вуэн тырмытон понна нырысь ворсано пасьсэ» («Бездонная бочка. Для того, чтобы ее наполнить водой, сначала нужно закрыть дыру»), в которой он обыгрывал название предыдущей григорьевской публикации. К сожалению, диалог между коллегами превратился в скандальную перепалку. И все же, при всех эмоциональных перехлестах дискутирующих, В. Кузьминым был верно поставлен вопрос о необходимости сохранения положительного опыта работы прошлых лет. Он писал, что известный драматург Егор Загребин родился вместе с пьесой «Весенний дождь», которую еще в процессе написания «обсуждали вместе и актеры, и режиссер Удмуртского театра... В его становлении как драматурга помогли и руководитель группы, когда он еще учился в театральном институте, и администрация театра, и актеры, и опытные режиссеры, и литературные работники. В настоящее время авторы, пишущие на удмуртском языке пьесы, вместо поддержки имеют в свой адрес лишь насмешки и ухмылки» [116].

Сложные и противоречивые искания удмуртской драматургии постперестроечных лет отражает цитата из острокритической статьи А. Ермолаева «Йыромон вакыт» («Время заблуждений»): «Драматургия и театр словно превратились в развлекательный балаган. Что ни спектакль – на сцене суета, беготня, ругань, развлечения. Забыты человеческие заботы, переживания. Давно не видел настоящую удмуртскую драму, трагедию. Для себя я эту ситуацию объясняю тем, что у нас нет настоящего, думающего режиссера. Даже, видимо, когда режиссеры говорят с драматургами о новых пьесах, они предлагают им писать развлекательные водевили... Если такие режиссеры и возьмутся за постановку удмуртской классической драмы или трагедии – боюсь, они с этим не справятся, все сведется к так называемому развлекательному шоу» [81, с. 70–73].

Все так. Но одновременно с этим обстановка гласности и демократии давала драматургам возможность по-новому освещать ранее «закрытые»

стороны современности и исторического прошлого, возвращать в литературу запрещенные или забытые имена, обращаться к смелым экспериментам в области художественных приемов. К примеру, в период перестройки на сцене удмуртского театра были поставлены пьесы, посвященные репрессированным классикам удмуртской литературы – Кузебаю Герду и Ашальчи Оки (анализ этих пьес представлен во втором параграфе главы). Между тем, театральные постановки начала «девяностых», справедливо критикуемые А. Ермолаевым и некоторыми другими литераторами, в большинстве своем, и по форме, и по содержанию представляли собой необходимую ступень в развитии драматургии на ее путях к обновлению. Именно в девяностые годы в полный голос заявили о себе новыми пьесами драматурги, профессиональное становление которых пришлось на предшествующие годы. Это – Е. Загребин (1937), П. Захаров (1961), Г. Романова (1950), А. Григорьев (1952), В. Бекманова (1960), В. Ар-Серги (1962) и др.

Говоря об изменениях в удмуртской драматургии 1990–2010-х годов, не следует забывать, что художественные устремления удмуртской драматургии «рубежа веков» являются продолжением и развитием, а в известном смысле даже доведением до логического конца поисков и эстетических принципов всей истории движения национальной драмы. На сцене театра 1990-х годов доминирующее положение заняли такие жанры, как трагедия и комедия. «Художественные вкусы постперестроечной эпохи весьма своеобразно воплотились в столь несхожих по своей природе и характеру жанрах. Трагедия как норма нравственной борьбы человека в процессе самоутверждения личностного начала и комедия как отступление от нормы, нелепая и потому несуразная сторона жизни – два полюса художественного освоения мира и человека в театре того времени» [94, с. 84–85]. Новые формы отражения национальной действительности в драме явил зрителю, прежде всего, жанр трагедии.

Чтобы понять то новое, что внесли в национальную драматургию «девяностые», попытаемся рассмотреть художественно-структурные черты и

особенности трагедий П. Захарова «Эбга» (1992) и Е. Загребина «Эш-Тэрек» (1997), выдвинувших этих авторов в первый ряд современных удмуртских драматургов. Привлекает внимание сама природа жанра трагедии «девяностых» в творчестве старейшего удмуртского драматурга Е. Загребина (1937) и современного автора П. Захарова (1961), проложившего путь из поэзии в драматургию.

Эстетические принципы удмуртской литературы перестроечных и постперестроечных лет во многом были связаны с процессом возрождения национально-этнического самосознания [См.: 93, с. 75–344]. Не случайно в рецензии на спектакль по пьесе Е. Загребина «Эш-Тэрек» популярный удмуртский писатель В. Ар-Серги писал: «Находясь на перепутье, в раздумьях о дальнейшей судьбе своего народа, деятели национальной культуры ищут ответ на свои вопросы в событиях истории, в фольклоре – словом, в истоках народной культуры» [9]. Можно привести аналогичные наблюдения из статьи Л. Айтугановой, также посвященной пьесе «Эш-Тэрек» Е. Загребина: «В последние годы удмуртская литература обогатилась произведениями, обращенными к нашим корням и истокам. Вспомним стихи Михаила Федотова, поэму "Иднакар" Василия Ванюшева, повесть "Дорога открывается идущему" и легенду "Цветок счастья" Коньы Толя (Анатолия Леонтьева), трагедию Петра Захарова "Эбга"» [2]. Следует еще отметить, что трагедия и комедия «девяностых» пронизаны яркой идеей отстаивания достижений и самобытности удмуртского литературного языка.

Итак, событием в театральной жизни республики «девяностых» стали пьесы «Эбга» П. Захарова, «Эш-Тэрек» Е. Загребина. В сюжетной основе обеих пьес – фольклорный материал. В первом случае автор обращается к преданиям и легендам северных удмуртов, отражающих идею объединения двух крупных средневековых племен – Ватка и Калмез. Во втором – драматург избирает почти ту же историческую эпоху и по мотивам легенды южных удмуртов о богатыре Эш-Тэреке воссоздает образ древнего батыра, возглавившего

борьбу народа против болгарских нашествий и решившего положить конец многолетним внутренним распрям.

Действие пьесы П. Захарова «Эбга» происходит в древнем городище Иднакар. Батыр Донды, предводитель рода Ватка, женит своего сына Зуя на красавице-калмезке Эбге. Спектакль воспроизводит жизнь народа в XI – XIV веках. Тогда удмурты жили двумя большими родами – Ватка и Калмез. Род Ватка обосновался в верховьях реки Вятка, в бассейне рек, впадающих в нее справа, также они проживали вдоль реки Чепцы. Род Калмез занимал места в низовьях реки Вятки и в низовьях реки Кильмезь, вдоль впадающих в нее рек – Вало, Нылга, Ува, Иж, Кама.

События в пьесе обращены к тому периоду, когда удмурты воюют с марийцами за земли вдоль правого берега реки Вятки. Донды понимает, что в столь сложное время народу необходимо объединиться ради его будущего. Сердце вождя не на месте, он глубоко переживает и сокрушается, что его род Ватка и род Калмез часто ссорятся и из-за брани и бытовых раздоров не могут объединиться. Потому и желает он иметь внука от Эбги и Зуя, который станет великим вождем объединенного удмуртского рода Ватка и Калмез.

Однако соединения двух родов не происходит, развязка пьесы трагична: отравлен Зуй, гибнет Донды, оговорена и сброшена с крутого берега Эбга, растоптано достоинство ее сына, оставшегося сиротой. К власти приходит Орзи – мелкий, завистливый вояка.

«Эбга» – яркий признак поисков новых форм в жанре трагедии в современной удмуртской драматургии. Литературовед В. Шибанов справедливо замечает: «Потребовалась половина столетия, чтобы этот драматический жанр был снова так остро востребован» [204, с. 294]. Здесь же ученый разъясняет, что жанр трагедии на сцене национального театра «вещь крайне редкая». И далее пишет: «В дореволюционный период Кедре Митреем была написана трагедия "Эш-Тэрэк" (1915), перед Великой Отечественной войной на сцене появилась трагедия И. Гаврилова "Камит Усманов"» [204, с. 294].

«В эстетике трагедийного жанра укоренилась идея необходимости гибели героев» [186, с. 90]. Гибель героев в пьесе «Эбга» логически выдержана и обусловлена. Последовательность авторской позиции во многом определена тем, что народ для П. Захарова не однородная масса, но социально дифференцирован. При этом напомним, что пьеса написана по мотивам древних легенд и преданий, а смерть героев в пьесе дана в социальном «разрезе», имеет социально-психологическое обоснование. В этом источник обобщающего смысла трагических ситуаций захаровской пьесы.

В экспозиции трагедии обозначены контуры будущего действия, определена динамика ритма. За «стенами» пьесы уже есть жертвы, это жена Пужея и их сын Орзи (хотя, по ходу пьесы выясняется, что сын жив). Такого плана выход «за пределы» придает движению трагедии размах и особую объёмность. В некоторых откликах на пьесу были высказаны сожаления о том, что П. Захаров «убивает» слишком многих героев. Действительно, в «Эбге» много смертей. Орзи убивает Пужея, который перед смертью узнает, что погибает от рук собственного сына. Уже писали о том, что отравлен Зуй, наговорена и сброшена с крутого берега Эбга. После тяжелых потрясений умирает и Донды. Поверив в то, что Эбга родила сына от Гульзавара, он впадает в ярость, отрекается от собственного ребенка, называет его Чибинь (Комар). Продолжателя рода не будет.

Гибель персонажей «Эбги» проецирована в современность, поскольку предопределяет целый круг актуальных вопросов и придает трагедии философский смысл. Именно картина гибели лучших удмуртов усиливает философское звучание конфликта пьесы, предостерегая нас о том, что для будущего народа нужны мир и согласие. Жизнь и смерть сливаются в трагедии в единый поток, вызывая боль и возмущение, тревожные раздумья о ненадежности уклада, основанного на вражде, раздорах и распрях.

Удмуртские литературоведы высказывали мнение о том, что одной из центральных идей трагедии является показ расширения «возможностей человека, разрыв тех границ, которые исторически создавались, но стали

тесными и узкими для наиболее смелых и активных...» [186, с. 90]. «Разрыв границ» совершается у П. Захарова в отношениях между Донды и его невесткой Эбгой. У Эбги, принужденной к сожителству ради преемника власти, рождается сын. Поступок Донды, его связь с женой сына – это воплощение замысла объединения народа, обусловленного желанием иметь наследника, несущего в себе кровь двух родов. Поведение Донды, его отречение от сына имеет следствием народное бедствие. Но из-за различных наговоров и сплетен ребенок не признается отцом. «Отцовские чувства были привнесены в угоду политическим убеждениям героя» [186, с. 89], – пишет Л. Федорова. Герой перечеркивает границы дозволенного, рушит семью сына. Действия героя превращаются в трагическую вину. Эта трактовка поведения героя и вызвала не однозначные мнения в зрительской среде.

Личное и социальное находятся в пьесе в трагическом конфликте. По ходу просмотра пьесы постоянно возникают сомнения и надежды, связанные с раздумьями об исторической судьбе народа. Авторскую идею «народной судьбы» хорошо оттеняет финальная сцена спектакля, верно «прочитанная», кстати, зрителями удмуртского театра. «Под ярким освещением рампы идет (Эбга – М. И.) вдоль зрительского ряда, она шагает из прошлых веков в наш сегодняшний день. Идет, словно обращаясь к зрителю и спрашивая у него: "Нас не чужие народы ослабили, нас ругань своя, межсемейная погубила. Не подымете ли Вы прежнее достоинство удмуртского народа? Позабыв мелочные ссоры, соперничество, Вы, может быть, придете к счастливой жизни? Ведь наш дом полностью еще не разрушен – Вам нужно его отстроить, жить сообща под одной крышей, поклоняясь одному Богу, вместе с рожденным мной сыном – Вашим Вождем. И пусть всегда в этом доме будут вера и любовь!» [16].

Особую актуальность придает «Эбге» угол освещения в ней религиозной тематики – «одиг инмарен улоно» («нужен один Бог»). Драматург говорит о том, что существенной причиной разъединения народа являлось то, что люди рода Калмез и Ватка поклонялись разным языческим богам. Род Калмеза чтит Мустора, Ватка – Кылдысина. Таким образом, трагедия вбирает в себя и

религиозный конфликт. Старик Ожмег, великий жрец рода Ватка, никак не может понять идею Донды. Как возможно такое, чтобы род Ватка и род Калмез поклонялись одному Богу. Этот обычай завещан предками, традиции народа незыблемы. Поэтому и гневается он на Эбгу: живешь у рода Ватка – поклоняйся нашему Богу, ему молись! Но и Эбга не может в одночасье отказаться от своего Бога, на своей груди она носит знак Бога рода Калмез.

Динамично развернуть автору трагический конфликт пьесы, воспроизводящий разделение народа, во многом удается благодаря сложности, внутренней противоречивости характеров ведущих героев. И в этом большая заслуга П. Захарова. К примеру, Зуй – натура романтическая, он смел и силен, но «незлобен», ему чужды жесткость и жестокость, даже вызванные политической необходимостью. Качества героя проявляются не только прямо – в его поступках и монологах, но и косвенно – через отношение к Зую действующих лиц пьесы, носителей положительного и отрицательного начал: отца Донды, жены Эбги, жреца Ожмега и др. Сложен и образ Эбги. Она, дочь великого вождя, единственная наследница удмуртов рода Калмез, хорошо понимает историческое значение идеи объединения народа в единое государство, но оказывается не способной противостоять интригам, сплетаемым вокруг нее. И вопреки своей воле, так или иначе, оказывается игрушкой в руках политических сил рода Ватка. Эбга оскорбила народные нравы, привычки и даже предрассудки рода Ватка. В решении политических задач она во многом оказалась женщиной слабодушной.

Образ Эбги задуман как личности, колеблющейся между сочувствием и любовью к мужу и соображениями исторической необходимости. Эбга, замышленная как царица удмуртов рода Калмез, выступает в спектакле носительницей непосредственного, естественно-народного начала. Но в построении конфликта пьесы, его социального звучания, драматург не во всем последователен, имеются элементы случайностей. П. Захаров оказался уязвим в художественном исследовании моральной правомерности народных вождей посредством воспроизведения сложных человеческих

взаимоотношений, а также в вопросах социальной обусловленности этики. Справедливые упреки в этом плане высказаны Т. Владыкиной: «Пьеса написана прекрасными стихами – аллитерирующей рифмой. Это по сути ритмизованная проза. К сожалению, автору не удалось избежать схематизма в изображении героев, и потому актерам нелегко создать цельные, понятные характеры. В отдельных случаях поведение персонажей немотивированно, либо объяснено неубедительно... Кроме основного, намечено несколько конфликтов и сюжетных линий, но они не стянуты в общий узел» [51].

Трагедия П. Захарова стала значительным явлением в удмуртской драматургии конца прошлого века, была хорошо воспринята национальной интеллигенцией. Приведем отзывы о спектакле известных в республике людей – социолога А. Разина и художника С. Виноградова. «Посмотрев "Эбгу", настроение у меня не испортилось, напротив – окрепло. Я обрадовался, увидев на сцене бесстрашных, деятельных, умных прародителей. И еще обрадовался тому, что у нас в театре работают такие профессиональные люди, как, например, режиссер Василий Ушаков» [161], – пишет А. Разин.

Цитата из статьи С. Виноградова: «Эта премьера стала большим праздником. Я и не думал, что в настоящее время у нас есть драматурги, способные поднять историческую тему. Кто думаю, написал эту трагедию? Петр Захаров, говорят. Никогда и не слышал о нем, и не видел его. Удивленный прошел в зал. <...> В зале свободных мест не было. Все зрители хорошо понимают: хотя автор и обращается к прошлой жизни удмуртского народа, он создал свою работу для того, чтобы указать нам дорогу в будущее. Спасибо ему за это» [47].

В центре творческих исканий драматурга П. Захарова – стремление осмыслить сложнейшую проблему диалектического взаимодействия личности лидера малого народа с ходом истории. «Эбга» не рассказывает об историческом движении вообще, но сосредотачивается на судьбе конкретных племен нации на фоне определенного этапа ее истории народа. Основываясь на фольклорном материале, драматург сумел найти такую форму трагедии,

в которой условная фольклорность сочетается с анализом реального человеческого характера. Драматургу удалось приблизить условность формы к реальному течению жизни, сделать глубокие обобщения. Об особенностях дарования этого художника А. Арзамазов справедливо пишет: «П. М. Захаров в большей степени, чем другие современные удмуртские поэты, в своем творческом опыте обращается к широкому кругу вечных проблем... он – один из немногих писателей, осмысливающих подлинные основы творчества и искусства» [8, с. 203].

Использование театральной условности, приближенной к показу естественного движения народной жизни, характерно и для трагедии Е. Загребина «Эш-Тэрек». Особенности жанрового решения заключаются в умении драматурга сочетать реальное и «бытовое» с высоким и трагическим, исходя из внутренних свойств фольклора. Выше мы писали о том, что в сюжетной основе трагедии Загребина, как и в трагедии Захарова – фольклорный материал. Однако художественные принципы трагедии Е. Загребина «Эш-Тэрек» создавались «в своеобразном споре с захаровской "Эбгой"» [204, с. 296]. Это с одной стороны. С другой – большое влияние на поиски Е. Загребина оказали обсуждения, которые велись на страницах республиканской печати о спектакле «Эбга» в связи с использованием современной литературой народно-поэтических традиций. Если собирательный образ народа в пьесе П. Захарова в определенной мере несет в себе некую таинственность, отмеченную к близостью к фольклору, то для Е. Загребина более существенна задача психологического раскрытия образа народного героя.

Пьеса «Эш-Тэрек» о том, как молодой удмуртский богатырь ради победы над врагами заключает с Пери (Лешим) демонический договор и получает от него неодолимого коня. Взамен коня Эш-Тэрек обещает Пери подарить плененную болгарскую девушку. Но удмуртский богатырь, очарованный красотой пленной девушки Айлсу, влюбляется и решает на ней жениться. Казалось бы, взаимная любовь ведущих героев должна прекратить войну, но надежды на примирение народов ломаются «об лед непреодолимых

противоречий, возникающих между лидерами племен» [9], и молодые люди погибают.

Общеизвестно, что в трагедии всегда имеются объективные, особо важные причины гибели героя. Эти причины, т. е. источники тяжелейших противоречий национальной реальности и стремится исследовать автор трагедии. Эш-Тэрэк совершенно ясно понимает нехватку собственных сил и возможностей, чтобы объединить разрозненные удмуртские племена и заключить выгодное согласие с внешним врагом. Писатель ненавязчиво оттеняет мысль о том, что в трагической развязке пьесы «виновен» не сам герой, а обстоятельства реальной жизни. С одной стороны, – это историческая «незрелость» концепции создания удмуртской государственности и идеи консолидации двух народов (удмуртов и болгар), в единое содружество, с другой – противостоящие процессу единения жестокие силы зла внутри каждого из народов.

Трагедия Е. Загребина тесно связана с глубинами народной жизни, на передний план здесь выдвигается проблема моральной правомочности исторических лиц. Эш-Тэрэк размышляет о больших вопросах истории, «для него теперь не важно, поклоняться ли своему Кылдысину или Аллаху, ибо идея справедливости, гуманистического отношения к человеку и народам не должна ставить перед правителем таковой дилеммы и непреодолимого барьера» [204, с. 296].

Э ш - Т э р э к. Тебе не нравится Аллах, потому как имя этого Бога другое? [227, с. 415].

Понимания и согласия не находит Эш-Тэрэк среди своих соплеменников: ни в ближайшем окружении, ни в кругу недоброжелателей. Большим авторитетом среди представителей рода Панзар пользуется сын шамана Нуркан. Призванный нести в народ благоразумное начало, он в своих действиях и поступках руководствуется лишь мотивами личной выгоды. Корыстолюбивым, беспокоящимся только о собственных доходах человеком оказался и сам шаман. Не приемлют позицию Эш-Тэрека и его близкие друзья.

М а д э й. Что же ты натворил, Эш-Тэрек?! Что натворил, опора и надежда народа?!

В е ж е й. Э-эх! Победа была уже в наших руках, друг мой!

И в о р ч и. На нашу землю Паньзар враг теперь долго не смел бы ногой ступить.

В е ж е й. Да! Враг бы как лен был затрепан!

Н у р к а н. А он (Эш-Тэрек – М. И.), бросив своих воинов на поле боя, за юбкой подался! Весь народ обесчестил! Позором оклеймил! Слов не нахожу, как это прозвать [227, с. 407–408].

Исследователи, характеризуя принципы создания жанра трагедии [См.: 110, 174], говорят о том, что борьба в этом жанре разворачивается в чрезвычайных или в исключительно кризисных конфликтах и обстоятельствах. Так и герой трагедии Е. Загребина «Эш-Тэрек», движимый благородными чувствами, оказывается в плену заблуждений и непоправимых ошибок, обусловленных как самой историей, так и его личностными качествами. Герой совершает поступки, ведущие его к гибели. Взаимоотношения удмуртов и их соседей до конца исторически далеко еще не определились, на поведение героя, как руководителя народа, время еще не наложило необходимые каноны и ограничения. Потому и в его действиях большое место занимают провидение, случайность, чувство.

Следует еще раз отметить, что наиболее оспариваемой в теории драматургии, посвященной жанру трагедии, является концепция «трагической ошибки». Интересную версию «фольклорной» гибели удмуртского батыра «предлагает» В. Ванюшев. Ученый пишет, что «этот сюжет, по-видимому, принадлежит к наиболее позднему типу легенд о батырах: время создания его относят к тому периоду, когда в мифологическом сознании удмуртов зрело уже желание не только приноравливаться к злым силам потустороннего мира, задабривать их, например, с помощью жертвоприношений, но и противостоять им. Однако общий смысл легенды все же сводится к тому, чтобы сдерживать решительные действия в этом направлении. Вумурт хотя и говорит, что

Эштерек – сильный и смелый батыр, с ним необходимо ладить, но, когда получает отказ выполнить условия договора, легко уничтожает его» [40, с. 165].

В удмуртской драматургии опыт в сфере разработки проблемы «трагической ошибки» или «трагической вины» героя весьма незначителен. Можно назвать лишь пьесы Кедр Митрея «Эш-Тэрек» (1912) и И. Гаврилова «Камит Усманов» (1939). Поэтому для нашей литературы важны любые находки и поиски, которые ведутся национальными драматургами в этом направлении.

Примечательна в контексте сказанного разработка «трагической ошибки» Е. Загребиним. Эш-Тэрек, избранный на общем сходе вождем племени, возглавляет поход против болгар. Но, как писали выше, герой влюбляется в дочь хана Салимхана Айлсу и покидает поле битвы. Эш-Тэрек, согласно обычаям удмуртского народа, был обручен с Инзы. Герой отвернулся и от невесты, и от народа. Предательство ли это? – один из острейших вопросов, задаваемых трагедией. Народный писатель Удмуртии Вячеслав Ар-Серги в своей рецензии, вышедшей почти сразу после просмотра спектакля, категорически отвечал, что это не измена: «Любовь, а не вражда помирят народы. Чтобы понять это, главный герой проходит сложный и мучительный путь исканий. Не войны, а примирение с соседями дадут возможность сохранить удмуртский народ, развить его коллективное сознание. Такова главная мысль спектакля» [9].

Известная в республике поэтесса Л. Айтуганова также писала, что в основе пьесы гуманистическая мысль о любви и дружбе между разными народами. И драматург, и режиссер, считает Л. Айтуганова, «стремились зажечь в сердцах зрителей человеколюбивую идею, что каждый народ внутренне красив, достоин и смел. Потому и не нужно делить нашу землю под небом, исходя из того, что ваш бог такой, а наш – другой: нужно жить уважая друг друга, в миру и согласии. Даже само имя ведущего героя Эш-Тэрек говорит об этом, оно образовано от слова "эш" ("друг")» [2].

Смерть и переживания героя вызывают у зрителя скорбь, печаль и ведут к философским размышлениям о роли воина-вождя в истории народа и современного правителя в его будущей судьбе. Во многом углубляет философское звучание пьесы ее декорация. В емком образе двуствольного макета дерева художник В. Анисимов воплотил авторскую идею дружбы народов, лежащую в основе спектакля.

Характеры и ситуации, воспроизведенные в пьесах П. Захарова «Эбга» и Е. Загребина «Эш-Тэрэк», воспринимаются как исторически достоверные. Такое понимание зрительской аудиторией анализируемых трагедий отразилось в отзывах, появившихся непосредственно после первых постановок. К примеру, Т. Владыкина, писала, что спектакль «Эбга» отвечает «исторической правде во внешних постановочных компонентах. <...>... и декорации, и костюмы, и утварь, и украшения соответствуют эпохе, т. к. при их создании использовались все новые сведения, полученные этнографами и археологами. Весь материальный мир сцены сделан чисто и точно по стилю» [51]. Л. Федорова особо отметила, что «если зрители античных трагедий хорошо знали сюжеты древних мифов, на основе которых по преимуществу создавались трагедии, то предание, ставшее отправным началом для написания пьесы "Эбга", было известно лишь небольшому кругу лиц» [186, с. 88].

Открытия трагедий П. Захарова и Е. Загребина касаются и более глубоких сфер театральной эстетики. Прежде всего, авторы стремились показать историческую обусловленность стимулов, движущих мышлением и поведением удмуртских вождей-батыров. Потому и на переднем плане пьес оказались не сиюминутные или частные мотивы человеческих поступков, как страсть, честолюбие, ревность, семейная драма и т. д., но интересы вневечные, родовые. Это объединение народа, создание государственности и т. д. Таким образом, в иерархии ценностей личные мотивы занимают подчиненное место, центр тяжести в пьесах перенесен на объективно-исторический смысл деятельности действующих лиц. В концепции трагической обреченности героя «античный рок» сдвинут, объяснен более содержательной обреченностью. Это

трагедийная антиномия общей ситуации, внутренняя борьба героя, происки недругов героя, действующих по причине мести или личной ненависти.

В основе содержания пьес – фольклорный источник, но трагическое начало этих произведений связано с образами ведущих героев, утверждающих историко-социальные ценности. Подспудно зритель постоянно сравнивает воспроизводимое прошлое с настоящим и находит прямую связь того, что происходило в давно минувшей истории с идеями и обстоятельствами настоящего. Авторы обращаются к прошлому, чтобы поднять на большую высоту свои положительные идеалы и одновременно стремятся решить важные злободневные вопросы современности. «Актуализированное предание входит в переключку с сегодняшним днем – ведь процесс создания удмуртской государственности продолжается» [51], – пишет Т. Владыкина.

Говоря о типологическом сходстве, пьес П. Захарова «Эбга» и Е. Загребина «Эш-Тэрек», необходимо конкретизировать их отличия, заявленные в начале анализа. Для пьесы П. Захарова «Эбга» характерна определенная камерность, углубленность в индивидуально-этическую проблематику, очевидно желание автора актуализировать вопрос о нравственном самосовершенствовании личности. К примеру, наследник трона Зуй во многом предстает как герой элегический, с его монологами связаны лирические сцены трагедии. Е. Загребин больше решает проблематику «народной трагедии», в пьесе «Эш-Тэрек» есть сильные массовые сцены, во многих героях типовые черты преобладают над индивидуальными. «Режиссер выстраивает... массовые эпизоды статичными фронтальными мизансценами. Все – как один! Это ли не страшно? И тут является бунтарь Эш-Тэрек. Он пытается внести в сознание племени разумные начала, способствующие выживанию всех и каждого. Но встречает непонимание. И в этом его трагедия и трагедия народа» [9], – считает В. Ар-Серги.

В заключение разговора о трагедии Е. Загребина «Эш-Тэрек» имеет значение привести цитату из указанной выше статьи Л. Айтугановой, в которой наряду с успехами пьесы верно отмечены ее эстетические просчеты, связанные

с тем, что автор, актуализировав целый ряд важных для современной жизни народа проблем, в их художественной разработке оказался уязвим. «Подсознательно пробуждаются злободневные для сегодняшнего дня вопросы. Какие мы – удмурты?.. Кто мы? Почему человек встает на путь гибели? Сам виноват или обстоятельства заставляют его совершить ошибку? Имеет ли право вождь, избранный народом, хоть на минуту забыть об этом, оставить народ без предводителя? В связи с этим особое звучание приобретает другой вопрос: под чьим началом мы находимся, кто упорядочивает нашу жизнь – небесный Бог или злой дух Пери, хищный шайтан, ниспосылающий нам волю рока? Много вопросов. И многие из них до зрителя не доходят, гаснут, не зазвучав, не раскрывшись полностью» [2] – пишет Л. Айтуганова. На эти вопросы, думается, предстоит ответить следующей плеяде удмуртских драматургов.

Смысл обращения драматургов к сюжетам легенд о национальном прошлом, о чем писали выше, кроется в общем подъеме самосознания народа в перестроечные и постперестроечные годы. Авторы рассмотренных трагедий, утверждая идею непреходящей ценности культурного и исторического опыта древности, вместе с тем, особо тщательно стремились воспроизвели борьбу страстей, раздиравших души героев, вождей народа, как воплощение вечной и вневременной мятущейся природы человека. Гуманистический характер проблематики трагедий П. Захарова «Эбга» и Е. Загребина «Эш-Тэрек», установка национальных авторов на художественное постижение человека и истории, судьбы народа в истории способствуют приобщению удмуртской драматургии к ценнейшим традициям отечественной и зарубежной классики.

Можно говорить о том, что одновременно с процессом трансформации и пересмотра прежних тем и эстетических принципов, на первый план в пьесах «девяностых» выдвигается идея сохранения национальных традиций, в критике и литературоведении актуализируется концепция национального своеобразия драматического искусства. Ученые справедливо пишут о том, что обращение писателей к фольклорным мотивам и мифологическим образам становится

своеобразной формой проявления национального образного мышления [См.: 1, 135, 131, 69, 194, 70, 153, 165 и др.].

Рассматривая художественные тенденции современной русской драматургии, Б. Бугров обращает внимание на целый ряд ее особенностей. Это и обилие сценических площадок, дающих «простор для продуктивного художественного поиска во всех направлениях» [35, с. 20], и наличие целой плеяды молодых талантливых авторов и новая жизнь различных художественных традиций и др. Приметной чертой русской драматургии «девяностых» Б. Бугров считает то, что автор, как бы «выключаясь из повседневного потока общественных и частных дел и событий... создает иную систему координат, понятий, ценностей, принадлежащих только ему, выражающих его идеалы, его представления о должном, необходимом для индивида» [35, с. 21]. В результате этого, пишет исследователь, «возникает особая, ни на что не похожая реальность, особый личностный мир, особое пространство для бытования героев, которое трудно воссоздать сценическими средствами» [35, с. 21].

Современная удмуртская драматургия не отличается той повышенной тягой к экспериментам, которая свойственна пьесам русских авторов. Наиболее значимые тенденции, характеризующие сегодняшнее развитие удмуртской драматургии, более всего связаны с фольклоризмом текста пьесы и художественной системы произведения в целом. Интерес к национальному фольклору, мифологии становится отличительной чертой и прозы, и поэзии. В прозе – это произведения Никвлада Самсонова (1946–2002) и О. Четкарева (1953), в поэзии – лирика М. Федотова. Говоря о фольклоре как художественно-структурном факторе развития современной удмуртской драматургии, необходимо обратиться к творчеству популярного в семидесятые-восьмидесятые годы поэта Г. Романовой (1950), выступившей в «девяностые» с пьесами «Сьод ты но Улэп турын» («Черное озеро и Живая трава», 1982), «Учы чирдэм зэм меда но...» («Правда ли, что пел соловей...», 2003), «Шунды-Мумы» («Мать-Солнце», 2003), «Ватос» («Клад», 2004), «Яратон сыче вылэм»

(«То, оказывается, любовь была», 2005) и др. Особое место в ряду ее произведений, построенных на фольклорно-мифологической образности, занимает пьеса «Мать-Солнце», которая обращена к осмыслению жизни удмуртского народа в XIII веке во времена монголо-татарских нашествий.

На сцене национального театра были уже поставлены трагедии – Е. Загребина «Эш-Тэрек», П. Захарова «Эбга», Т. Черновой «Айна», написанные по фольклорным мотивам. Пьеса Г. Романовой «Мать-Солнце» выделяется особой самобытностью, определяемой творческим опытом автора, «соприкасаемостью» ее поэтического мира с миром народной поэзии. Своеобразно «украшает» она каждую картину «Мать-Солнце», включая в пьесу различные фольклорно-песенные жанры: колыбельную, обрядовую, шуточную и др. В спектакле также присутствует своеобразный фон: пение птиц, шум ветра и другие явления природы, создающие неповторимую жизненную среду, полную фольклорных представлений народа. Много точных наблюдений над формой пьесы Г. Романовой «Мать-Солнце», ее новых эстетических началах сделала журналист А. Вардугина. В рецензии на спектакль она справедливо пишет о том, что по «легендам нельзя изучать историю, но можно многое узнать о традициях народа. И конечно, легенда – это память поколений, пережившая века» [43]. В поэтике пьесы «Мать-Солнце» А. Вардугина увидела то, как «стилизация под народное предание переплелась с современными мотивами» [43].

То новое, что внесла пьеса Г. Романовой «Мать-Солнце» в удмуртскую драматургию, во многом связано с ролью ремарок, выступающих здесь в качестве смыслового связующего звена. В пьесе «Мать-Солнце» ремарка приобретает самостоятельное значение и в той или иной картине даже выступает в роли полноценного действующего лица. Ремарка может создать бытовую среду: «Древняя домашняя обстановка. В берестяных люльках спят двое новорожденных. Чабья их качает» [229, с. 9]; вмешаться в диалог: «Балбек хлопает руками и указывает воину на дверь. Тот уходит. Вдруг Балбек меняется в лице и начинает разговаривать, мягко переступая, мурлыкая словно кошка»

[229, с. 15]; варьировать действие: «Горей и Айдуан смотрят друг на друга, а потом вопрошающими глазами на Байбека» [229, с. 21] и др.

«Мать-Солнце» и начинается с ремарки, выразительно описывающей место проживания удмуртов: «Край леса. Небольшой овражек, оттуда бежит родник. Вдоль простирается луг. С корзинами выходят Старик, Девочка и Мальчик» [229, с. 8]. В ремарке очерчен обобщенный образ родины удмуртского народа, который издревле жил в глухих лесах, ибо он был его кормильцем, поильцем, спасал от врагов и чужаков.

Сюжетное действие пьесы завязывается с момента, когда древний старик, собирая грибы со своими внуками, заводит речь о матушке Солнце. Родник Вожой, гора Айдуан, лес Чачабей и луговина Чабья, оказывается, хранят в себе отзвуки трагических и одновременно героических событий прошлых веков. Эти топонимы названы именами героев, являющихся действующими лицами истории, повествуемой в пьесе. «Враги уничтожили удмуртское святилище, забрали все ценное, людей увели в рабство, но не смогли отобрать вечное светило народа – Шунды-Мумы, которое давало ему жизненные силы, оберегало от несчастий. Рассерженный хан Балбек забрал у удмуртов двух новорожденных детей и надумал вырастить из них тех, кто добудет ему небесную силу и хранительницу народа – Шунды-Мумы. Байбек сам воспитывает детей, желая превратить их в инструмент борьбы против удмуртского народа, чтобы их руками добыть Мать-Солнце» [56].

Кульминационный момент пьесы – столкновение Айдуана, приемного "сына" Балбека, и самого Балбека. Говоря о традиционности сюжета легенды, положенной в основу пьесы «Мать-Солнце», А. Вардугина пишет, что «...у любого народа есть подобные предания, в которых каждая сцена символична, каждый персонаж типичен, а развязка поучительна и назидательна. Детей отрывают от матери... и увозят на чужбину. Возмужав, они узнают правду, но один готов все преодолеть ради возвращения на родину предков, а другой ищет выгоду в своем новом положении. Зарождаются

братская ненависть, и брат убивает брата» [43]. Интерпретация этой вечной темы в пьесе Г. Романовой «Мать-Солнце» оригинальна и самостоятельна.

Понять правду о своем происхождении Айдуану помогает песня матери, которая все время у него на слуху, а также встреча со своей матерью перед ее смертью. Зов предков, зов крови отрезвляет Айдуана. Он вступает в борьбу с Балбеком. В последнем эпизоде Айдуан побеждает, но Балбек успевает кинуть в него нож. Прикрывает грудью Айдуана дочь Балбека Чачабей, нож попадает в самое сердце девушки. Айдуан склоняется над умирающей Чачабей и тогда близнец Горей вонзает ему в спину меч. Посредством мотива двух «полярных» братьев-соперников Г. Романова пытается оттенить мысль о единении народа. Своеобразным комментарием авторской концепции, призывающей народ к сплочению, являются рассуждения Г. Романовой, приведенные непосредственно под одним из откликов на этот спектакль: «Может быть мы оттого страдаем, что не можем объединиться в единый кулак, как пальцы на одной руке» [164].

Пьеса Г. Романовой «Мать-Солнце» при всей ее «тяжести», мрачности и горести оптимистична, поскольку повествуется в ней не только о трагедии народа, но и дается своеобразная проекция мира реального на мир народных фантазий, мечтаний, вымысла. «Для актеров Национального театра "фольклорные" роли – подарок. <...>. Песни и танцы – их стихия, а в "Матери Солнца" они поют вживую, чем немало украшают спектакль. Несомненное достоинство спектакля – пластические этюды, изображающие сцены боя... В них наряду с актерами заняты ученики школы у-шу, благодаря чему схватки выглядят очень эффектно. Актеры играют легко, без излишнего пафоса» [43].

Г. Романова в своих эстетических поисках во многом придерживается поэтики условного, что сообщает пьесе «Мать-Солнце» неповторимую живописность. Символ у Г. Романовой – не стремление уйти от реальности, но ее желание увидеть действительность в необычном ракурсе, посмотреть на жизнь новым взглядом, раскрыть древние пласты многозначности того или иного явления, вещи, слова. Мать-Солнце – олицетворяет, по авторской

концепции, некую извечную субстанцию, ее мощное языческое начало, дающее народу жизненную энергию, силу. У зрителя появляются «ассоциации с Душой мира, и всерождающим Женским началом, и с духом самого Солнца, языческого подателя жизни, – с чем-то сколь могущественным и вечным, столь и неовеществленным, незримым» [43].

О том, что символика, условность вычленяют субъективированную картину мира из привычных представлений о жизни и заставляют пристальнее в нее взглядеться, писал великий американский драматург Т. Уильямс: «Когда драматург использует условную технику, он отнюдь не пытается – во всяком случае, не должен этого делать, – снять с себя обязанность иметь дело с реальностью, объяснять человеческий опыт; напротив, он стремится или должен стремиться найти способ как можно правдивее, проникновеннее и ярче выразить жизнь, как она есть» [Цит. по: 142, с. 32].

Спектакль по пьесе Г. Романовой заставил удмуртского зрителя задуматься о прошлом, настоящем и будущем своего народа. Интересен отзыв об этом спектакле одного из зрителей национального театра: «На сцене оживают разные характеры, перед глазами раскрываются сцены боя и любви, картины, одновременно воспроизводящие уважение и предательство своего народа.

– Это о нашей деревне – скажут многие зрители.

– Это о деревне с нашего района – скажут другие зрители.

– Это история деревни с соседнего нами района, – найдутся и такие зрители. История древней удмуртской деревни. Пусть, даже, если это выглядит и как легенда. Но такая пьеса нам давно уже была нужна» [117].

В пьесе Г. Романовой «Мать-Солнце» действительность жестока, людей убивают, погибают главные герои, многие запуганы, обречены на страдания. «Мать-Солнце» – это быль и легенда о сложности национальной истории и трудностях человеческого прозрения, для нее характерен поиск формы, раскрывающей особенности народного мироощущения, преломленной через фольклорную традицию. По оценке М. Гавриловой-Решитько, в пьесе «Мать-Солнце» зрителя привлекает слияний житейских реалий с символикой,

сочетание вымысла и почти документальной достоверности «В спектакле много массовых сцен. Лучшая из этих сцен, можно сказать, поставленная по удмуртским преданиям "детская свадьба", когда осуществляется выбор имени новорожденным. Красочно одетый Шаман (Народная артистка Российской Федерации и Удмуртской республики В. Садаева) с помощью огнива нарекает детей именами» [56].

Достоинства пьесы – романтичность образов, выразительность языка, мягкий и сказовый ритм повествования. Таким образом, фольклоризм современных пьес, являясь одним из способов проявления авторского видения мира, обнаруживает плодотворную попытку национальной драматургии эстетически осветить философские вопросы, извечно волнующие человека.

Повышение интереса к прошлому народа, к многообразным формам и жанрам фольклора является свидетельством подъема национального самосознания, углубления процесса постижения национальных истоков. Это с одной стороны. С другой, – мирочувствование современного человека пронизано ощущением приближающейся вселенской катастрофы, он постоянно видит то, как нарушаются в окружающем его мире ясность и гармония. В научном докладе одного из участников международной конференции «Национальные картины мира: язык, литература, культура, образование» особо отмечалось, что современный человек «ощущает себя заброшенным, у него отсутствует "почва" под ногами. Он не помнит истоков своей культуры, национальных традиций. А вслед за утратой духовных ценностей неизбежна потеря цели и смысла жизни» [3, с. 173], – пишет С. Н. Алехина. В этой ситуации обращение писателей к традиционным ценностям, исследование литературой проблемы национальной ментальности, постижение ею содержательных структурообразующих начал фольклорных жанров становится явлением, необходимым для выживания и развития как самого народа, так и его культуры. На этот запрос общества активно откликается «книжная форма» народного эпоса. «В удмуртском литературоведении все увереннее проявляет себя осознание того, что в кон. XX – нач. XXI вв. наступила новая, третья по

счету, "эра эпоса". Одно за другим из печати вышли произведения, на книжном уровне возвращающие читателям художественно переосмысленные сюжеты древних народных историко-культурных и богатырских сказаний удмуртов: "Дорвыжы" ..., "Донды батыр, солэн пиосыз но Уйпери сярись кузьмадёскырзан" ..., "Тангыра" ..., "Век Кылдысина = Кылдысинлэн даурез" К числу авторских, литературных форм удмуртского эпоса относят и поэму "Удмурт Выжы книга" автора данных строк ...» [41, с. 60], – пишет В. Ванюшев.

Попытки осмысления книжных версий национального эпоса в финно-угорских литературах уже предприняты рядом ученых. Так, исследователь мордовской литературы Т. Бектяшкина пишет: «Такого рода эпосы не есть возрождение в современных условиях древних фольклорных форм, они – их литературные версии, изложенные на языке поэта-"реставратора". Как невозможно выдумать историческую эпоху, так и невозможно сочинить эпос о прошлом, который всегда есть порождение конкретных событий и идей. Книжные эпосы типа "Калевалы", "Калевипоэга", "Масторавы" – плод глубочайших научных разысканий и талантливейшей поэтической идентификации, но не результат только поэтической обработки эпических песен и сказаний. Они – авторские литературные произведения, заключающие в себе особенности подлинной народной истории, народного сознания, народной поэзии, эпической поэтики» [23, с. 4]. Особо примечательным в процессе трансформации эпоса является «вступление» этого жанра на театральные подмостки, поиск в области театральной поэтики.

В контексте размышлений о путях освоения современной удмуртской драматургией форм и особенностей народного эпоса целесообразно обратиться к анализу пьесы В. Ванюшева «Дорвыжы» («Родные корни», 2011), жанр которой в афише театра определен как «фэнтези по народному эпосу». Разговор о пьесе можно начать с небольшого пояснения, взятого из статьи Н. Пузановой «Путешествие в древний мир». Журналист пишет: «Эта инсценировка создана Василием Ванюшевым по его же переводу на удмуртский язык осколков древнего героического эпоса, объединенных в поэму, вроде финской

"Калевалы", русским этнографом Михаилом Худяковым, для которого в свое время текст с языка оригинала перевели на русский. Таким образом, эпос сделал двойной оборот, вернувшись из русского языка снова в родной» [155]. Можно сослаться и на анонс программы к этому спектаклю, где написано следующее: «"Дорвыжы" – так называется героическая драма народного писателя Удмуртии Василия Ванюшева. "Дор", как подчеркивает автор пьесы, – это Родина, вбирающая в свое содержание не только территорию места рождения и проживания человека, но и все духовное начало, связывающее с нею, а "выжы" – это родство поколений людей, корни, уходящие в глубь веков» [5].

«Родные корни» отличает свободное использование приемов фольклора, музыки, драматургического искусства и средств «картинного изображения», т. е. техники кинематографа. Осмысляя закономерности театрального процесса наших дней, нельзя не заметить, что результативные искания современной удмуртской драматургии более связаны с созданием «синтетических» форм. Драматургам сегодня свойственна устремленность не только к освоению принципов «соседних» жанров или разных театральных систем, но и смежных видов искусства. Успеха добиваются авторы, которые стремятся освоить синтез жанров и стилей разных видов искусства, сопряженных в рамках отдельного произведения. Это подтверждает пьеса В. Ванюшева «Родные корни», для которой характерно, как писали выше, наличие элементов литературы, музыки, хореографии, живописи, кинематографа.

Уникальность формы пьесы «Родные корни» во многом определяет ее ярко выраженное символическое начало, в котором активно задействованы функции света, цвета, музыки, экрана. Условность в данном случае работает как на раскрытие содержательного плана произведения, так и на установку непосредственного контакта актеров со зрительской аудиторией. Режиссер спектакля В. Байков и автор пьесы В. Ванюшев «пересматривают» традиционную структуру игровой площадки, чтобы добиться на сцене показа непрерывности действия, свойственной кинематографу. Миссия искусства кино

как сильного средства воздействия на сознание и чувства людей общеизвестна. Так и в постановке пьесы «Родные корни» художественная выразительность кино помогает, с одной стороны, придать событиям панорамность изображения, с другой – подчеркнуть философско-историческое понимание авторами-создателями спектакля проблемы личности, поскольку герои пьесы оказываются включенными не просто в жизненно-бытовые обстоятельства, но показаны как участники глобальных процессов народной истории.

О том, что спектакль «Родные корни» поставлен очень своеобразно, одной из первых в республике написала Н. Пузанова: «На сцене – экран, на него проецируется зал. Зрители видят себя, машут руками, улыбаются. Технический трюк? Забава? Но это подготовка, собравшимся предлагают – давайте вначале поиграем – и этим вводят в театральную условность» [155]. Законы драмы требуют соответствующей обработки литературного материала. Автор «Родных корней» найдено удачное решение, огромный эпический материал «стянут» в две линии сюжетного действия, ставшие в пьесе главенствующими. В основе первой линии – ряд событий, обращенных к мифологической истории удмуртского народа и связанных с образами национальных божеств – Инмара, Кылдысина, Куазя, а также могучих батыров – Идна, Донды, Тутой, Бигра, Сьолта, Чомо и др. Вторая сюжетная линия пьесы раскрывает раздумья «героев-повествователей» – Дедушки, Мужчины, Юноши и Мальчика над историей народа. Они могут переходить из одного века в другой, видеть разные историко-мифологические события, давать оценки своим наблюдениям. События, разворачивающиеся на глазах зрителей, предстают поистине драматическими, вызывают глубокие сопереживания, треволения.

Условность, предложенная в самом начале спектакля, становится основой сценического оформления, определяет динамичную подвижность декораций. Так, сцена может превратиться в густой непроходимый лес или в высокий берег реки, с плавающими льдинами; воочию предстают перед зрителем и другие пейзажи – поляны и чащи вдоль рек Вятки, Кильмези, Чепцы. Видеопейзажи воспроизводят картину жизни древних удмуртов: калмезов и ватка с их

богатырями, родами, семьями. Приемы кино придают особую яркость и значимость финальной сцене спектакля, когда жрец сжигает священную книгу, дабы она не досталась врагам. Видеопламя охватывает все пространство сцены, накалив трагизм ситуации до высшей точки. Зритель непосредственно ощущает, как погибает святыня народа.

Н. Пузанова пишет, что ей «интересно понять менталитет – а в театре и прочувствовать – древнего человека. Что им двигало, какие ценности он исповедовал, каково представление о мироздании?» [155]. «Родные корни» и вводит современника в мир древних удмуртов. Дед, Мужчина, Юноша и Мальчик, переговариваясь и перешептываясь, плавно плывут на лодке по реке Чепце. Трое взрослых героев, символизирующих собой просветителей, собравших удмуртский эпос, рассказывают Мальчику легенды и предания о том, как жили удмурты в давно прошедшие времена. Параллельно этому выстраивается напев, имитирующий звучание варгана и старинного ударного инструмента тангыры. Так, соединяются в пьесе разные мифы. «Четверо в лодке» выстраивают в единый ряд разные мифы.

Первый миф посвящен самым главным удмуртским богам – Инмару, Кылдысину и Куазю. Этим богам удмурты молились на протяжении многих и многих столетий, совершали жертвоприношения, с их расположением связывали достаток и благосостояние народа. Золотой век удмуртов – это век бога Кылдысина. Бог дал людям все необходимое для благополучной жизни: нет войн и межличностных раздоров, в изобилии всякая еда. Спокойные голоса героев в белых одеждах, их неторопливые движения, общий размеренный ритм сцены создают ощущение полной жизненной гармонии.

Другой миф рассказывает о неких громадных существах – зэрпалах. С приходом людей на эти земли великаны бесследно исчезают. «Прообразом каких племен стали зэрпалы, мы сегодня не сможем сказать, но европейская история оставила тексты, например, древних римлян о первых встречах с германскими племенами, воины которых воспринимались низкорослыми италийцами как великаны. Очевидно, не обошлось без реальных "великанов" и

в Прикамье, через территорию которого проходили в течение многих веков разные народы и племена» [155].

Следующие мифы говорят об упадке нравов, поскольку появившиеся золото, серебро и другие драгоценности вселяют в человеческие души злость, зависть и ненависть. Желание людей нажиться приводит к войнам. Кылдысин оставляет свой народ, и небо теперь поднимается так высоко, что простому человеку до него не дотянуться.

Очень своеобразно подан эпизод ловли Кылдысина. Удмурты обманом хотели спустить его с неба на землю, поймать и заточить у себя, т. е. на земле. Кинематографический прием (экран) помогает показать сказочные превращения Кылдысина в белку, затем в рябчика, в тетерева и, в конечном итоге, в рыбу. Благодаря видео, фантастический сюжет «вращается» в реальность и одновременно, как бы вживляет и самого зрителя в театральную условность, словно напоминая ему, что все здесь является продолжением яви. Очень естественно оборачивается то в ястреба, то в медведя и князь Сьолта. Условно-символические приемы особо удачно раскрывают то, как возник у удмуртов воршуд. Это святилище рода в виде ящичка, внутри которого перо птицы, рыбья кость, засохшая шкурка белки. Этот ящик непременно должен был храниться в каждой куале на полке. В ящике «спрятан» золотой век Кылдысина, как символ удмуртского благоденствия.

В следующих картинах-мифах говорится уже о появлении удмуртских батыров, умеющих кидать тяжелые бревна соседям через полноводные реки. Здесь вновь используются возможности экрана – со свистом летит большое поваленное дерево. Рассуждая об особенностях техники повествования кино, Бернард Шоу писал: «Фильм сам по себе превосходно развертывает последовательную вереницу событий, подобно повествованию и эпосу, что на сцене физически не выполнимо» [Цит. по: 17, с. 277]. Эпическая «вереница событий» в пьесе «Родные корни» вскоре начинает восприниматься как трагедия. Эбга, жена богатыря Зуя, убивает своего мужа, затем свекра Донды батыра, но вскоре и сама оказывается утопленной в реке Чепце.

Большие беды на землях между Вяткой и Камой начинаются с появлением здесь чужеземцев. Действительно, средние века – это время непрерывных войн за чужие владения. Победы оказываются то на стороне удмуртов, то на стороне врагов. О страшных жестокостях, павших на долю народа, рассказывает голос ведущего. И снова условность – рогатые шлемы, черные плащи и др.

Заявленная в самом начале пьесы тема пусов, т. е. первой удмуртской грамоты, подаренной Кылдысином, впрочем, как и крезя, струнного музыкального инструмента с небесным волшебным голосом, оригинально «оживает» в финале спектакля. Прежде чем сжечь книгу, старый восясь собирает двенадцать молодых удмуртов и читает ее им, не прерываясь несколько дней и ночей. Молитвы к богам, заветы предков, история племен, все знания народа непременно должны быть переданы потомкам... Взаимопроникновение театральной условности и изобразительной силы кино дало возможность пьесе «Родные корни» передать дыхание древности, воспроизвести первозданный удмуртский мир, пронизанный национальными мифами.

Объединяющим началом двух планов пьесы явилась мысль о предположительно-возможном восстановлении в национальном мироустройстве истинного порядка, гармонии. Через пеструю мозаику различных драматических и трагических эпизодов народной истории, как их объединяющий лейтмотив, проходит интонация глубокой тоски по нормальной жизни. «Родные корни» словно бы объединяет в некую целостность настроения, свойственные современным произведениям, отмеченным тенденцией представления о национальном мире – как мире сломанном и потрясенном. То есть мире, потерявшем былую гармонию, согласие. Эпос же заключает в себе концепцию дальнего, как уже сказали, предположительно-возможного возрождения разрушенного, возврата к утерянной целостности. Пьеса «Родные корни», рассказывая об утрате подлинных нравственных и социальных ценностей и показывая как это произошло, ставит вопрос о прозрении народа, обретении им своего места в новой истории.

Выразительные возможности современной удмуртской литературы обогащаются благодаря обращению писателей к фольклору, их стремлению сблизить различные художественные тенденции. Национальной драматургии свойственна тенденция образования синтетических форм, уже обозначившаяся как жанровая традиция и выражающая закономерность историко-литературного процесса в целом. Анализ пьес показывает, что нашим драматургам присуще представление о драме как разнообразном, богатом в эстетическом отношении роде литературы.

Итак,

1. Главная причина обращения удмуртских драматургов к сюжетам легенд о национальном прошлом кроется в общем подъеме самосознания народа в перестроечные и постперестроечные годы. Авторы рассмотренных пьес, утверждая идею непреходящей ценности культурного и исторического опыта древности, стремятся к воспроизведению борьбы страстей, раздиравших души героев, вождей народа, как воплощение вечной и вневременной мятущейся природы человека.

2. Гуманистический характер проблематики трагедий П. Захарова «Эбга» и Е. Загребина «Эш-Тэрек», установка национальных авторов на художественное постижение человека и истории, судьбы народа в истории способствуют приобщению удмуртской драматургии к ценнейшим традициям отечественной и зарубежной классики – У. Шекспира, А.С. Пушкина и др.

3. Если для трагедии П. Захарова характерны камерность и углубленность в индивидуально-этическую проблематику, то в пьесе Е. Загребина типовые черты преобладают над индивидуальными, автор решает проблематику народной трагедии

4. Рассмотренные пьесы отражают две стороны современного литературного процесса, это тяга к классическим формам и устремленность к фольклору, к новым формам условности. Творческие удачи удмуртской драматургии рубежа веков более всего связаны с пьесами, в которых сочетаются структурная неоднородность и цельность, жизненная достоверность

и открытая условность. Именно открытость форм пьес Г. Романовой «Мать-Солнце» и В. Ванюшева «Родные корни» позволяет говорить о том, что удмуртская драматургия последних лет сделала заметный шаг вперед в развитии современных форм и жанров в национальной литературе.

§ 2. Особенности изображения исторической личности в пьесах современных удмуртских драматургов

Освоение новых жанровых форм и изобразительных приемов в удмуртской литературе «перестроечных» и «постперестроечных» лет во многом определялось идейно-художественными «запросами» изменившейся эпохи. Общая картина литературной жизни тех лет – как уже писали выше, явление достаточно неоднородное. С одной стороны, эти годы отмечены замедлением, а зачастую затуханием творческой активности драматургов старшего поколения, что во многом связано с ломкой устоявшихся традиций и переоценкой традиционных ценностей. С другой – появляются пьесы и ставятся спектакли, представляющие собой поистине новые жанровые образования и не поддающиеся однозначной трактовке. Достижения удмуртской драматургии «девяностых» связаны, прежде всего, откровениями, обращенными к истории формирования национальной интеллигенции.

Удмуртские критики отмечают, что 1980–2000-е годы стали в национальной литературе временем активизации жанров, тяготеющих к открытой публицистичности. Расцвет документальных и публицистических жанров, характерный для национальной прозы, захватил и драматургию. Речь идет о пьесах, обращенных к судьбам исторических личностей, в основе которых, как правило, документальный или фактический материал. Мордовский исследователь Ю. Антонов пишет, что драматургия «оказалась в силу образной специфической природы наиболее восприимчивой к воссозданию жизненной правды» [202, с. 5]. При этом удмуртские авторы активно используют условную символику, что отражает стремление

национальной драматургии использовать более емкие выразительные средства, преодолеть «бытовую тяжесть» традиционной драматической формы. Таковы пьесы Е. Загребина «Кикы нош силе но силе...» («А кукушка все кукует и кукует...», 1998) и «Ашальчи Оки» (1998), Никвлада Самсонова «Султэ!» («Встаньте!», 1998), В. Агбаева «Жильырты, ошмес» («Журчи, родник», 2000), К. Куликова «Мы – весенние птицы» (2004).

Прежде чем приступить к анализу перечисленных пьес, следует отметить, что Министерством культуры Удмуртской Республики был объявлен конкурс на лучшую пьесу, посвященную 100-летию известного классика удмуртской литературы Кузебая Герда (1898–1937). На этот конкурс и откликнулись названные выше авторы. Эти пьесы были напечатаны на страницах республиканских изданий – газеты «Удмурт дунне» и журналов «Инвожо» и «Луч».

Итак, для названных пьес характерна не только опора на исторический факт, но и активное желание выйти за границы реального события, обращение к интуиции, вымыслу. Они облечены в форму исторической драмы, а обращение драматургов к условным приемам открыло национальной драматургии возможность выхода за пределы «типовой» структуры жанра, что во многом связано с поиском новых эстетических критериев, направленных на обновление публицистических приемов. Эти пьесы являют собой пример модификации драмы, не укладывающейся в бытующие в удмуртской драматургии прошлых лет формы жанров.

Нельзя не заметить того, что нетрадиционность произведений специально подчеркивается самими драматургами, когда они дают жанровое определение своим пьесам. К примеру, романтическая трагедия (Е. Загребин), драма-воспоминание (В. Агбаев), драматическая исповедь (К. Куликов).

Если литература «шестидесятых» проявляла больший интерес к рядовому человеку, стремилась постичь его духовный мир, то современная драматургия изъявила желание рассказать о яркой человеческой личности, о его сложных жизненных обстоятельствах, долгие годы скрывааемых от народа. При этом

авторы, обращаясь к малоизвестным страницам из жизни известного в республике человека, ставят себе задачу показать героические и трагические моменты его судьбы в единстве и слитности .

Интересно то, что все пьесы, посвященные «настоящему удмурту» Кузебаю Герду, обнаруживают внутреннее сходство. Их объединяет то, что они несут в себе черты своеобразно выраженной романтической формы, отражающей время. Прежде всего, романтическим пафосом овеян сам образ главного героя этих пьес – Кузебая Герда, а также некоторых других персонажей, являющихся историческими лицами. Желание драматургов раскрыть внутреннюю суть, изображаемой эпохи, во многом обусловило то, что историческая действительность воссоздана ими в сгущенной образной форме. Об этом говорят, к примеру, символические названия пьес К. Куликова «Мы – весенние птицы» и Е. Загребина «А кукушка все кукует и кукует...».

Чтобы понять, что нового внесли в современную удмуртскую драматургию пьесы, о которых идет речь, обратимся к их анализу. Пьесу Е. Загребина «А кукушка все кукует и кукует...» отличают волнующий лиризм, высокий слог, философские раздумья. Драматург создал оригинальную и во многом спорную версию судьбы репрессированного поэта. В основе пьесы своеобразный конфликт возвышенного, романтического героя со своей средой, которая его и не поняла, и не приняла. Образ главного героя раскрывается на фоне людских страданий, получается своеобразное противопоставление романтически окрыленной личности толпе нищенствующих, обездоленных людей, живущих в «норах». В ремарке Е. Загребин указывает: «Побирающиеся люди, одетые в старые зипуны, в изношенные домотканые сукманы, по одному – по двое они выходят из своих углубленных в землю жилищ, ям» [226, с. 226]

Отношение народной массы к поэту, ее восприятие неординарной личности вызваны нравами, царящими в глухой патриархальной деревне, затянутой «властью тьмы». Е. Загребин имеет в виду не только невежество безграмотных людей, но сами условия существования удмуртских крестьян в «тюрьме народов» (М. Горький).

Драматург активно прибегает к фантастическим допущениям, соединяет разные временные эпохи, географические пространства. Следует сразу же обратить внимание на то, что особое значение в пьесе имеет образ кукушки. Этот образ глубоко символичен. Голос птицы звучит в пьесе пять раз, являясь знаком-предупреждением о приближающейся беде. А. Шкляев пишет, что «Ниточка жизни Герда соизмеряется с кукованием кукушки» [209].

В «Русском мифологическом словаре» написано, что кукушка «считалась умершим оборотнем, который слетает на землю, чтобы поделиться печалью со своими родными. В кукушке видели вестницу печали, а в фольклоре она стала символом горюющей женщины. <...> Образ плачущей кукушки согласуется с ее монотонным криком, особенно когда учащенное «ку-ку» сливается в сплошной звук, кажущийся рыданием, надгробным причитанием. <...> За ней прочно закрепилось значение бездомной скитальцы» [211, с. 179]. В удмуртской народной культуре образ кукушки имеет разные значения, но широко распространено поверье, связывающее кукование птицы с плохим предвестием. К примеру, прилет кукушки в деревню или ее кукование на крыше дома знаменуют смерть, тяжелую болезнь, пожар. Плохой приметой считается то, если человек первым услышит кукование кукушки, но не пение перепелки или другой перелетной птицы. Кукушка также является вестницей с «того света». «К пению кукушки, услышанному в неурочный час или в неурочном месте, относились как к пророчеству» [140, с. 87], – пишет И. Нуриева. Удмуртское слово «силе» («кукует») имеет несколько значений: плакать, горевать, причитать, жаловаться. Возможно, имеется и положительное прочтение семантики этого образа, однако, в пьесе Е. Загребина «задействован» в целом негативный смысл данного символа.

Параллельно «кукованию» в пьесе обыгрывается «мотив птицы», который, словно бы, и предсказывает, и связывает в единое целое трагический итог жизни великого поэта. Обращение к удмуртской фольклорной традиции, введение мифологем и архетипов создает мистический фон пьесы. К примеру, о предстоящих трагических событиях, о горестной судьбе поэта зритель узнает

от Туно (букв.: знающий), который еще в самом начале пьесы гадает по его руке и говорит о том, что жить Герду на земле предстоит не долго, предадут его близкие друзья и товарищи. Предвещает Туно Кузебаю Герду также громкую славу, популярность, яркую насыщенную жизнь. О значимости символики в идейно-эстетическом замысле пьесы писал А. Шкляев: «Диск солнца – символ счастья и светлого будущего, который занимает почти всю сцену и к которому устремлен Герд (арт. Г. Бекманов), в конце спектакля превращается в колесницу для распятия. Мечта оказывается утопией, круг превращается в место казни» [207].

Фигура К. Герда воспроизведена Е. Загребиним в поэтическом ключе. Это отражается во всем поведении героя – в его отношении к окружающим людям, к своему творчеству, к природе, к политике, в его внутренних монологах, устремленных в будущее и проникнутых заботой о судьбе народа. Драматург очень умело воспроизводит черты характера мятущегося поэта.

Художественной удачей является построение места, времени и хода действия в пьесе. Время происходящего охватывает около десяти лет жизни поэта (1926–1937-е годы), география событий и действий в пьесе широкая – д. Эмезьгурт («малая» родина поэта); города – Ижевск, Москва, Нижний Новгород; Соловки. Художественное пространство пьесы вовлечено в крупные исторические события, связанные с разломом российской жизни. Сама обстановка, в которой показан поэт, проникнута трагической атмосферой. На фоне широкого исторического излома автор сумел показать индивидуальность поэта, наделенного идеей просветительства и подвижничества, придающей ему, с одной стороны, черты необыкновенности, с другой – подчеркнутой устремленности в будущее. В своем эссе о Кузебае Герде профессор В. Владыкин пишет: «На горизонте удмуртской культуры он явился неожиданным огненным метеором. Все заметили его, но поняли не все. Многие гадали: "К добру ли это?" Оказалось, к добру. Но не для него. Впрочем, и для него тоже. Только очень потом. А пока он горел. Ярko и вызывающе. Некоторые не приняли этого вызова. Не потому, что не хотели, а потому, что

еще не могли» [50, с. 36]. Пьеса Е. Загребина словно перекликается и следует принципам рассуждения В. Владыкина о предназначении и фатуме поэта.

Большое внимание в пьесе уделено роли ремарок. Драматург подробно и тщательно описывает внешность главного героя, его портрет, манеру одеваться, походку, движения, особенность речи и т. д. Все это обусловлено главной задачей автора – создание достоверного образа реального исторического лица. Вместе с тем, автор стремится к тому, чтобы внешние черты героя «играли» на раскрытие его духовного облика, его этических, нравственных, политических убеждений. В каждой картине пьесы акцент сделан на раскрытии какой-либо стороны личности поэта. В воссоздании образа Герда драматург ставит перед собой задачу – раскрыть внутреннюю связь и взаимообусловленность различных граней характера героя.

В пьесе «А кукушка все кукует и кукует...» Е. Загребин, как уже говорили, активно использует поэтику мистических жанров. Особо это происходит в сценах с матерью, когда она является к поэту с «того света». Здесь К. Герд показан сыном, который желает матери спокойствия, счастья. Он говорит, что в его жизни все складывается хорошо и удачно. Но в то же время, он желает материнской поддержки, хочет понимания, задает ей вопросы, которые не дают ему покоя. Речь идет об особости Герда, о том, что он оказывается не понятным ни в кругу близких друзей и соратников, ни среди национальной интеллигенции, тем более деревенского люда. Диалоги поэта с матерью овеяны ощущением трагического рока.

А н а й. Здравствуй, сын?

Г е р д. Мама?.. Здравствуй, мама! <...>. Где ты?

А н а й. Я всегда с тобой, сынок. Где бы ты ни был, где бы ты ни находился – я всегда буду с тобой. (Кукуя пролетает кукушка). Кого ты так испугался?

Г е р д. Да так... Кукушка... прямо над головой пролетела. [226, с. 226].

Или другой диалог:

А н а й. Почему же тебя твои друзья так сильно обижают, другом не считают? А может, они и вовсе не друзья?

Г е р д. Действительно почему? Разве у меня плохой характер? Кого-то избил, подставил, на кого донес? Мама... ты меня озадачила... Почему мои друзья меня за друга не принимают? Вот это вопрос, мама. Вопрос из вопросов. Но почему ты задала этот вопрос, мама? [226, с. 241].

Эпизоды, воспроизводящие отношения Кузубая Герда с простыми людьми, наводят на определенные аналогии. В частности, драматург пытается показать схожесть просветительства Герда с божественной самоотверженностью. Удмуртский поэт раскрывает людям глаза, дает понимание о смысле и предназначении человеческой жизни. Свою энергию, силу, молодость, знания, убеждения он готов принести в дар своему народу. Своеобразным «комментарием» к этому является образ слепого ребенка. Через всю пьесу проходит авторская мысль о том, что Кузубай Герд несет народу свет учения, веры, зовет в новую жизнь. Понятие «слепой» обыгрывается на разных уровнях пьесы: это и «слепой ребенок», и слова из песни «слепой удмуртский народ», слова из стихотворения поэта «глаза уж слабо видят» и т. д. Также в пьесе обнаруживаются библейские мотивы. Так, в ремарке, где автор называет список действующих лиц, о 1-ом писателе сказано, что он представляет из себя «безвинного белого ягненка. Но сам Иуда. Этот человек, поставлен следить за Гердом» [226, с. 225]. В заключающей пьесу ремарке написано: «Кузубай Герд в белой рубахе, словно Иисус Христос поднимается вверх...» [226, с. 263]. Один из персонажей пьесы, старый крестьянин, сравнивает поэта со святителем Николаем: «Ты – Николай Угодник, чудотворец!» [226, с. 245].

Новый поворот в удмуртской литературе в осмыслении темы «Кузубай Герд» связан с тем, что в пьесе противоборствующие в пьесе силы добра и зла, во многом увидены и воссозданы автором в свете веры, религии. Драматург стремится осмыслить духовный мир своего героя с христианской позиции. Пожалуй, это первая в удмуртской драматургии пьеса, в которой находит отражение духовная тематика: безвинно убиенный Герд поднимается в небеса,

слепой мальчик чудесным образом начинает видеть и др. В пьесе особо выделяется сцена, раскрывающая то, как на эволюцию взглядов Кузубая Герда, произошедших с ним перед гибелью, оказал большое влияние религиозный философ Павел Флоренский.

«А кукушка все кукует и кукует...» – пьеса, которая вызывает споры, требует обсуждения, у нее свой стиль, своя структура, свой пафос. Вполне закономерно, что критики и литературоведы далеко не во всем согласились с воспроизведенным в пьесе конфликтом и образом поэта. Так, А. Г. Шкляев пишет: «В спектакле есть эпизоды, когда хочется, чтобы Герд спорил со своими оппонентами, чтобы и оппоненты его так же, как это было в жизни, предъявили свои обвинения. Как-никак среди них были такие значительные деятели, как Кедр Митрей, М. Коновалов, М. Петров, И. Наговицын, которые теперь считаются классиками, и представлять их в виде мелкой бесовской массы неверно. Столкнулись мировоззрения и характеры. Надо отдать должное автору пьесы, который не пошел, как некоторые литературоведы и историки, на поводу слухов о том, кто кого подставил, кто кого выдал, кто у кого что украл. Он представил яркие типы писателей. Но, тем не менее, суть конфликта оказалась приглушенной, если не сказать – смазанной. Так и непонятно, в чем состояло противоречие, что случилось» [207]. Критик во многом прав, но объективное значение пьесы «А кукушка все кукует и кукует...» гораздо шире ее недочетов. Работа Е. Загребина наметила новые черты удмуртской драмы, отразила ее новые поиски и устремления.

Несмотря на большое место в поэтике пьесы художественного вымысла и фантастических мотивов, ее конфликт основан на историко-национальной проблематике. Отсюда внутренний трагизм образа поэта и напряжение конфликта. Значительная часть национальной интеллигенции и современников поэта изображены автором как агрессивная толпа, не терпящая особенности талантливого Герда. Эта толпа, придерживающаяся «безликого» мнения – «как все, так и я», и «распяла» поэта. Имеется в пьесе и некий безымянный «Сьод Адями» («Черный Человек») – «часовой, палач, дежурный, вообще человек,

выполняющий все указы и приказания» [226, с. 225]. Черный Человек показан очень завистливым, властолюбивым человеком, желающим всюду быть первым. Но встать на место Герда у него не получается. Черный Человек – воплощение «злого гения», ему нужно искоренить поэта, чтоб занять его место в национальном мире. Анониму удается настроить толпу против поэта. В многолюдной массе выделяется личность Ашальчи Оки, которая выступает в защиту Герда, не отрекается от него и не поддается сталинской «мясорубке». Автору удается посредством контекста пьесы донести до читателя и зрителя непростые взаимоотношения двух известных в республике и за ее пределами людей, в которых немалое место занимала любовь.

Важную роль в пьесе выполняют эпизоды, посвященные взаимоотношениям Герда с Трофимом Борисовым (Трокаем), основателем удмуртской автономии. Читатель становится свидетелем их встреч и бесед, раскрывающих теплоту взаимоотношений великих представителей удмуртского народа. Трокай поддерживает друга, вместе с ним смело ведет борьбу за независимость народа, но и предупреждает Герда, чтобы тот был осторожен с «пишущими друзьями». Сцена-встреча Герда с Трокаем по-своему подготавливает трагический финал пьесы.

Эпизод «Кузубай Герд – Павел Флоренский», показывает Герда в момент его уныния, упадка духа, страха... Отец Павел, как его называет Герд, поддерживает удмуртского поэта, подбадривает, вселяет в его сердце надежду и веру. Философ говорит, что поэт должен жить, ибо с ним Бог и его жизнеутверждающие слова нужны друзьям, народу. Герд «воскресает», исполняя удмуртскую народную песню.

Речи Герда характеризует особая метафоричность: «Я ветер, мама, свежий ветер! Я свой родной удмуртский народ освежающий ветер. Но если ветер «зацепится» где-нибудь, предположим в лесу, его сила угасает, пропадает. Так потухать мне не хочется, мама! Не бойся, мама, им так просто не побороть меня!» [226, с. 242]. Все это показывает импульсивную, динамичную натуру поэта.

Особое значение в пьесе «А кукушка все кукует и кукует...» отводится песне. Она звучит, помогая героям и в радости, и в горе. Отцу Павлу в тексте пьесы доверены такие слова: «Поющий народ, мой друг-удмурт, никогда не исчезнет, он будет жить веками» [226, с. 258].

Е. Загребин стремился придать конфликту художественно обобщенную форму, но сложность его построения обусловила известные недочеты пьесы. Уязвимость конфликта, отмеченная А. Шкляевым, приводилась выше. Драматург, используя символику как эффективный художественный прием обобщения действительности, не смог в полной мере сконцентрировать жизненные явления, при которых стал бы очевидным их скрытый смысл и на первый план вышло бы то общее и типичное, что содержится в единичном и особенном. Поэтому в художественном осмыслении понятия «поэт и народ» пьеса не достигла ясности звучания и масштабности обобщения. И все же, правдоподобно-психологическое повествование о судьбе репрессированного поэта, основанное на соединении документального с условным, позволило драматургу создать оригинальную пьесу, обладающую новыми жанровыми особенностями, отражающую новый этап в развитии удмуртской драматургии.

Удмуртские пьесы национально-исторической тематики – это неизбежный виток спирали, который должна пройти национальная драматургия как в своем познании истории собственного народа, так и в своем поступательном развитии в целом. Показательна в этом ряду и пьеса К. Куликова «Мы – весенние птицы», представленная на тот же конкурс. Автор называет свою пьесу драматической исповедью, здесь два действующих лица – Кузубай Герд и Ашальчи Оки, два широко известных удмуртских поэта, вступивших в литературу в начале двадцатого века. Таким образом, пьеса «Мы – весенние птицы» – пьеса-диалог, состоящая из двух персонажей, поэтов-борцов за свободу народа. В пьесе пять картин, названия которых говорят сами за себя: «Приди», «Мы строим новый мир», «Не остуди свое сердце», «Стихами устремлюсь я в вечность», «Разговор с современником».

В тексте пьесы широко использованы стихи Кузебая Герда и Ашальчи Оки в переводах на русский язык самого Кузебая Герда, а также А. Смольникова и В. Емельянова. Можно предположить, что идея создания пьесы о Кузебае Герде и Ашальчи Оки родилась у К. Куликова в процессе написания им документальной повести «Трокай». Напомним, что в финале повести «Трокай» к умирающему Трофиму Борисову «приходят» Герд и Оки в образах белых птиц. Главной в пьесе «Мы – весенние птицы» является идея возвышения возвеличивания одухотворенной личности.

К. Куликов раскрывает такую важнейшую сторону личности настоящего поэта, как его умение ставить интересы народа выше собственных. Он не просто воспроизводит правдивую, драматическую судьбу двух поэтов, основанную на научных данных, но пропускает их жизнь сквозь призму собственного переживания. В пьесе слились познавательное и эмоциональное начала. Прошлое словно оживает в восприятии автора, приобретает многослойную символику. В произведении взаимодействуют, дополняя друг друга, два идейно-композиционных плана: историко-реалистический и романтически-символический. Сочетание романтической обобщенности с реалистической правдивостью дает автору возможность раскрыть окрыленность и одухотворенность героев одновременно с достоверностью их характеров. Романтическое начало обретает яркое выражение в обобщенности и масштабности идей героев, опередивших свое время на многие десятилетия. Отсюда более рельефно, чем у Е. Загребина, воспроизведенный в пьесе К. Куликова трагизм человеческой судьбы. Главный конфликт пьесы заключен в столкновении гуманистических идеалов поэтов, берущих свое начало в традициях народа и мировой культуры, и их романтической мечты с тоталитарным обществом.

Не отрекается от Герда и вступает в поединок с темной стихией звериных инстинктов сталинского режима Ашальчи Оки. Удмуртская поэтесса предстает у К. Куликова исполненной обаятельной скромности, тепла, душевной мягкости, искренности. Именно она Романтический колорит пьесы возникает

не из героики событий или героичности характеров, но из внутренней сути персонажей. Они скромны и одновременно необыкновенно стойки и мужественны, преданы светлым жизненным началам, столь характерным для первых представителей народной интеллигенции. Писатель намеренно сгущает драматическую атмосферу пьесы. При этом весьма умело вводит в ткань произведения вещие сны, видения, различные предсказания и т. д. Разнообразный материал пьесы скрепляется мечтой героев о светлом будущем родного края, их самоотверженной борьбой за новое и радостное в народной жизни. Эта высокая устремленность героев, как сказали выше, вступает в противоречие с тоталитарным режимом.

Автор искусно вживается в образы исторических героев, «заражается» подлинной атмосферой изображаемого времени, что дает ему возможность выйти за границы факта. В пьесе «Мы – весенние птицы» К. Куликову во многом удалось выразить дух эпохи естественные чувства, мысли, помыслы и надежды народа.

Пьеса «Мы – весенние птицы» построена очень оригинально. В каждом акте К. Куликов оттеняет одно из качеств характеров героев, мастерски соотнося это с реалиями истории. В первой картине пьесы, имеющей название «Приди», рассказывается о том, как Герд призывает Ашальчи Оки к новой жизни. Герд полон жизни, энергии, решительности. Свою веру в счастливое будущее нации он излагает стихами. Отношение поэта к своему народу, его вера и любовь далеко не однозначны. Герд любит и ненавидит свой народ одновременно: «Люблю. И ненавижу его запечную мудрость. Люблю кроткий нрав и ненавижу тихий покорный голос. Ненавижу опущенный взгляд и это вечное – яралоз (сойдет)!» [228, с. 32]. Ашальчи Оки же является олицетворением глубинных основ традиционной народной жизни, она робка, боязлива, скромна и, вместе с тем, удивительно вынослива и непреклонна. Интуитивно Ашальчи страшится резких порывов Герда.

Во второй картине – «Мы строим новый мир» – ведущие герои одеты в костюмы «пролетарки» и «пролетария», они строят новую жизнь, и их сердца

переполнены радостью. Вдруг совершенно неожиданно для героев и зрителей появляются люди в военной форме и уводят вначале Герда, потом Ашальчи Оки.

В третьей картине, названной «Не остуди свое сердце», Ашальчи Оки и Герд находятся в разных географических пространствах. Тем не менее, между героями идет диалог, словно бы подымаясь над их реальным историческим бытием. Это очень своеобразный разговор-диалог, совмещающий в себе монологи и исповеди Герда и Ашальчи Оки. Большой частью монологи Герда отражают его самоощущение в последние дни жизни. Они раскрывают отношение поэта к таким понятиям, как добро и зло, цель и смысл жизни, красота и нравственное совершенство, предательство и зависть друзей и недругов, внутренний мир поэта и др. Особое место в этих диалогах-размышлениях занимают раздумья Герда о народе и личности, толпе и поэте. Эта мысль и становится в пьесе силой, динамично движущей сюжет к финалу.

В четвертой картине – «Стихами устремлюсь я в вечность» – одной из пружин, напряженно развивающегося сценического действия, становится символическое изображение северного сияния. Герд говорит, что это торжествует природа, Ашальчи Оки считает: «Это Ишан беду ниспосылает» [228, с. 39]. В финале картины – Герд убит. Четвертый акт представляет собой смену и концентрацию разных планов: реально-исторического, бытового, фантастического.

А ш а л ь ч и. Ужель во всем подлунном мире отвлечь беду никто не в силах? Ужель всемогущий Куазь-Природа из своего небесного свода не может внять: не Герда ж здесь убивают, а заглушают глас народа? Зачем узрела я солнца свет и родилась на этот свет? <...>...

Г е р д. Тяжелый труд палачей. Стреляют все, не спят ночей. Ну, вот и все... Настал мой час... С химерами бороться – труд напрасный. Я знаю, трудно, но все превозмоги... Стихами устремлюсь я в Вечность. Их час настанет, хотя не скоро [228, с. 40].

В таком подходе к жизненному материалу, когда одно и то же событие подвергается различному художественному осмыслению, совершенно не кажутся неправдоподобными сцены, «перекладывающие» бытовые детали в обобщающий план. Автор актуализирует мысль о том, что от прихотей чиновников и всякого рода случайностей может зависеть судьба многих сотен простых людей и даже целого народа. Авторская концепция, переданная устами Герда с того исторического времени, созвучна современности.

Пятая картина – «Разговор с современником» – обращена к потомкам поэтов, т. е. к нам: «И вот к тебе, наш друг далекий, мы обращаемся через Время и Пространство, в рассветный час, сквозь толщу мглы, безмолвия ночного» [228, с. 40]. Обращение к будущему воспроизведено в пьесе как составная часть непрерывно продолжающейся жизни. Герд верит в возрождение народа. Пьеса «Мы – весенние птицы» заканчивается с обращением поэта к будущим поколениям, чтобы они никогда не сдавались.

Г е р д.

Если стемнеет всюду, как ночью осенней, друг,

Если все звезды в небе примутся гаснуть, друг,

Если серебряный месяц прячется в тучи, друг,

Если туман застелет землю родную, друг, –

Не беспокойся, друг мой:

Это перед рассветом стало немного темней! [228, с. 41].

Название пьесы «реализуется» в ее финале. В небесную высь устремляются два лебедя. Это символы вечности, преданности, нескончаемости жизни.

На том же историческом материале обращается к прошлому В. Агбаев с пьесой «Жильырты, ошмес» («Звени, родник»). Жанр пьесы автор обозначает как драма-воспоминание. В названии пьесы – «Звени, родник» – сконцентрирован весь ее смысл, она состоит из двух действий: в первой части показаны 1930-е годы, во второй – Великая Отечественная война и послевоенные годы.

Понятие родника у В. Агбаева сохраняет оба значения слова – прямое, и иносказательное. Предназначение символического образа родника – стянуть в единую нить все действие, все элементы и эпизоды пьесы. Каждый из героев в сложные минуты своей жизни обращается к роднику, издревле питающему людей «энергией вечности». Родник ждет героев, выслушивает их монологи, успокаивает... Находясь рядом с родником, герои обращаются к Инмару (Богу), Земле, Солнцу, душам односельчан, не вернувшимся с войны.

Когда-то в юные годы Олэш встречался с Гердом, получил от него наставления: учись, выйди из тьмы, просвети свой народ, люби его. Пьеса написана как воспоминание героя, через судьбу которого раскрыты страницы национальной истории. Олэш (в молодости) или Очей (в старости) вспоминает свою жизнь: юность, лихие военные годы, тяжелое послевоенное время. В экспозиции пьесы Очей сидит рядом с родником, в его руках книга со стихами Кузубая Герда. В его воспоминаниях всплывают картины гуляния деревенской молодежи, куда приходит Герд вместе с Михаилом Тимашевым и призывает их идти учиться, рассказывает о новшествах техники, читает свои стихи. Одну из своих книг Герд дарит Олешу. Вскоре все узнают страшную весть о том, что Герд – враг народа. В то же время в тюрьме оказывается и отец Олеша, как поклонник Герда.

По замыслу автора, пьеса должна была поднять большой исторический пласт. В поле действия произведения находятся множество героев и множество событий: Великая Отечественная война, места сражений, в которых участвовал Олэш, тюрьма, лесозаготовка, заключенные, деревенские жители, родственники главного героя и репрессированных удмуртов, известные сталинские чекисты, например, следователь Антоновский и др. Книга, подаренная герою Гердом, должна была также стать своеобразным символом, связующим духовные нити разных поколений. Пьеса В. Агбаева тяготеет к эпичности, потому и требовалось, прежде всего, эпическое построение композиции, членившее произведение на эпизоды, каждый из которых раскрыл бы ведущих героев на определенных этапах их развития.

К сожалению, этой пьесе не хватило сквозной идеи, позволяющей показать новые психологические черты героев, которые появляются в них в каждой последующей сцене, акте. В результате текст пьесы оказался «разбит» на ряд отдельных картин и эпизодов, хотя в отдельности они достаточно яркие и живописны. Таким образом, причиной недостатка пьесы оказалось неумение автора синтезировать разные жанровые требования в единое целое. В своих художественных принципах драматург исходит из традиционных требований. Он стремится мотивировать и объяснять характеры персонажей общественными условиями, социальной средой, приблизить развитие действия к естественному течению жизни, обнажить и обострить актуальные коллизии времени. В смысле продолжения традиций драматургическое творчество В. Агбаева вносит существенный вклад в развитие современной удмуртской драматургии. Но, повторим, своеобразие нового материала требовало от драматурга обновления его эстетических воззрений.

Проанализированные выше пьесы показывают, что при всей неравноценности использования нашими авторами новых художественных форм и приемов, их пьесы знаменуют собой плодотворные жанровые поиски современной удмуртской драматургии. Марийский литературовед Г. Бояринова справедливо считает, что «раскрывая страницы "давно минувших дней", драматурги как бы перебрасывают незримый мост между прошлым и настоящим. Писатели, обращаясь к исторической теме, побуждают читателя (зрителя) размышлять, чувствовать, волноваться, не позволяют уходить от всего того, чем современный человек живет» [33, с. 46].

Итак,

1. Решая проблему исторической личности, современные удмуртские драматурги активно используют условную символику, что способствует преодолению «бытовой тяжести» традиционной формы.

2. В центре внимания удмуртских драматургов – преимущественно фигуры исторических личностей Кузубая Герда и Ашальчи Оки, репрессированных

в 1930-е годы; очевидно, что авторы ищут в той эпохе ответы на жгучие вопросы современности.

3. Стремление истолковать наиболее судьбоносные моменты жизни требует от современных драматургов знаний историка-ученого, философа и художника, что и демонстрируют проанализированные произведения.

§3. Поэтика драматургии А. Григорьева

Самой серьезной утратой для удмуртской драматургии перестроечных и постперестроечных лет стал обрыв связи авторских поколений. «Давно ушли из жизни классики-драматурги И. Г. Гаврилов, М. П. Петров, В. Е. Садовников, С. П. Ширококов» [74, с. 87], – с горечью и тревогой пишет старейший театровед республики А. Я. Евсеева. Тревожную картину состояния удмуртской драматургии наших дней представила литературовед В. Г. Пантелеева в статье «Удмурт драматургилэн вуж но выль висёнъёсыз» («Старые и новые болезни удмуртской драматургии»), опубликованной в одном из специально посвященных современной удмуртской литературе номеров газеты «Удмурт дунне». Литературовед сожалеет, что удмуртская драматургия утратила былые позиции и пьесы «несут» сегодня в театр далеко не молодые люди. «Удивляет то, что больше половины пьес, представленных на конкурс, написано пенсионерами. Среди остальных – самому молодому автору около 40 лет. Все это, к сожалению, как в зеркале отражает лицо современной удмуртской литературы (и культуры) в целом. Я знаю, что у нас есть пишущая молодежь, но они почему-то специально противопоставляют себя старшему поколению, осуждают и порицают предыдущее, и таким образом, как бы преднамеренно раскручивают массовую культуру. В литературе (и в драматургии) преемственность абсолютно предана забвению, либо выкинута подальше, словно ненужная вещь. Не плюем ли мы в родник, откуда сами пьем воду?», – пишет В. Пантелеева [144].

О больших трудностях испытываемых национальным театром Д. Стрелкова пишет: «... у труппы нет достойного художественного руководителя-режиссера. Театру давно пора задуматься над этим. Как и над тем, что нет у него оригинальной современной национальной драматургии.

Драматург – сложная литературная профессия. У нас их – единицы, и работают они не слишком продуктивно. Где их готовить? Наверно, мог бы уделить внимание этому вопросу Удмуртский государственный университет с его факультетами русской и удмуртской филологии, журналистики и культурологии, наконец, факультетом искусств с театральным отделением. В Удмуртии есть и свои отделения творческих союзов – Союз театральных деятелей и Союз писателей. Но пьес нет как нет. В несколько последних сезонов Удмуртский театр не поставил ни одной местной пьесы» [176].

Однако из всего этого вовсе не следует, что удмуртская драматургия абсолютно безмолвствует, и ситуация с пьесами наших авторов столь однозначна. А. Я. Евсеева пишет: «Сегодня репертуар национального театра строится на сочинениях местных авторов: ставятся спектакли по пьесам классиков национальной драматургии и современных писателей. Так, с успехом идет спектакль "Свадьба" по пьесе В. Е. Садовникова – удмуртского классика, "Девушки-красавицы" С. П. Широкова, "Я буду ждать только тебя" И. Г. Гаврилова, "Опаленные инеем", "Молодой муж Матрены" А. Л. Григорьева и других» [74, с. 88]. И далее: «Театр неоднократно принимал участие в международных фестивалях театров финно-угорских народов: в Финляндии (город Нурмес), Марий Эл (город Йошкар-Ола). Высокую оценку жюри получили спектакли "Эбга" по пьесе П. Захарова, "Эш-Тэрек" по пьесе Е. Загребина, "Айна" по пьесе Т. Черновой и В. Ушакова» [74, с. 88]. Или можно сослаться на интервью А. Григорьева, напечатанное на страницах журнала «Инвожо», где он не соглашается с утверждением, что современная удмуртская драматургия не пополняется новыми пьесами. «Не стоит излишне драматизировать ситуацию. Вот состоится премьера по пьесе Сергея Салтыкова "Туман"... Предлагаю к постановке свою пьесу, которую очень

долго вынашивал. Называется она «Любовь, опаленная инеем». Мы не можем утверждать, что в портфеле театра нет пьес... Если получится, представим новый спектакль по пьесе Вячеслава Ар-Серги "Качели", имеются работы у Егора Загребина и других авторов» [65, с. 51].

Среди современных удмуртских драматургов обращает на себя особое внимание творчество А. Л. Григорьева (1952). В центре художественных интересов А. Григорьева уже более двадцати лет находится национальный театр, что определило его необычайно высокий авторитет в зрительской среде. Широкий общественный резонанс вызывали его пьесы: «Лысву сямен уг толзы синкыли» («Слеза не высыхает, как роса», 1985), «Атас Гири» («Григорий Петухов», 1986), «Эмезь кисьмаку» («В малиновую пору», 1994), «Парсьпи но эмеспи» («Поросенок и жених», 2002), «Пужмерен чуштаськем яратон» («Любовь, опаленная инеем», 2007), «Матронлэн егит картэз, яке «Атас Гири-2» («Молодой муж Матрены, или «Григорий Петухов-2», 2010), ставшие своеобразным связующим звеном между литературой доперестроечных и постперестроечных лет.

Пьесы А. Григорьева отражают ведущие тенденции развития удмуртской драматургии последних десятилетий и характеризуют такие ее распространенные жанры как драма и комедия. Необходимо подчеркнуть, что поэтику творчества А. Григорьева определяет современность, практически все произведения этого драматурга построены на современном материале. Его отличает не только пристальное внимание к современной действительности, но и стремление прояснить для своего зрителя наметившиеся черты нового времени. Потому и зритель испытывает ощущение внутреннего родства с его литературными героями, узнает свойственные времени ценности и проблемы.

А. Григорьев много работает и в качестве переводчика. На удмуртский язык им переведены пьесы зарубежной классики, русской и многонациональной драматургии. К примеру, Ж.-Б. Мольер «Лекарь по неволе», К. Гольдони «Слуга двух господ», В. Виниченко «Незавершенный человек», Д. И. Фонвизин «Недоросль», А. Дударев «Вечер», М. Варфоломеев

«Деревенская комедия» и др.

Острые конфликты, рельефность образов, сочный народный юмор, выразительность языка, драматическое изображение жизни – характерные черты пьес А. Григорьева. При осмыслении поэтики жанра григорьевских пьес возникает проблема определения «жанровых границ», поскольку их очень сложно отнести или к комедиям в «чистой» дефиниции жанра, или к драмам. О чем бы ни говорили пьесы А. Григорьева, его драматургия всегда имеет социальный смысл. Часто драматург наделяет свои пьесы политической злободневностью, рисуемой комедийными красками. При этом он хорошо понимает необходимость поиска новых форм построения современной пьесы. Наиболее ярко талант автора проявился в жанре комедии. В комедийных жанрах А. Григорьев проявляет себя как мастер остроумного парадокса, динамичных и неожиданных эффектов, тонких авторских комментариев и ассоциаций.

А. Григорьев особо внимателен к людям, выбитым из привычной колеи жизни в перестроечные и постперестроечные годы. Он строит свои пьесы не на действии и столкновении главных героев как ведущего художественного приема предшествующей литературы, а на конфликте внутренних человеческих устремлений и окружающей действительности. Григорьев ввел в удмуртскую драматургию пьесы, где конфликт завязан до начала произведения и остается незавершенным после ее конца. Разрешением конфликта пьесы может быть изменение самой жизни, т. е. окружающей человека среды или действительности. Наиболее примечательны в этом плане комедии «В малиновую пору», «Григорий Петухов», «Молодой муж Матрены, или «Григорий Петухов-2». Главное, что волнует А. Григорьева – как привести в порядок внутренний мир удмурта, живущего в абсолютно изменившейся действительности.

Первая крупная работа А. Григорьева – драма «Слезы не высыхают как роса», которая показана уже более 230 раз. В основе идейно-художественной структуры пьесы «Слеза не высыхает как роса» – реалии удмуртской деревни

середины 1980-х годов. Сюжет пьесы связан с семейной драмой Макеевых: умирает долго болевшая мать; Олександр, отец семейства, заливает свое горе самогоном; младший сын Валера, выпускник школы, впадает в жуткую депрессию и совершенно отбивается от семьи. Беременная дочь Нина также воспринимает смерть матери как совершенно безысходную ситуацию. Она не может уехать к жениху в город, поскольку родительский дом находится на грани разрушения. Все заботы домочадцев ложатся на плечи старенькой бабушки Педоры, которая до сих пор ждет не вернувшегося со Второй мировой войны мужа. В завязке пьесы автор собирает в один родственный круг три поколения семейства Макеевых, представляющих особой определенный срез современного общества.

Сюжет пьесы начинает разворачиваться с эпизода, когда в дом с армии возвращается старший сын Аркадий. Он – участник военных действий в Афганистане, лейтенант. Аркадий был ранен, прооперирован, но ему еще необходима другая серьезная операция. С первых же сцен спектакля А. Григорьев решает проблему нравственного созревания личности. Посредством каждого героя пьесы автор выверяет соответствие человека новым жизненным обстоятельствам – семейным и общественным.

Образ Аркадия в пьесе центральный, герою предстоит втянуться в клубок непростых семейных отношений. Так, его ожидает тяжелый мужской разговор с отцом, который практически уже спился и ничего полезного не в состоянии сделать ни для семьи, ни для общества. Драматург сосредоточивает внимание зрителя на решении вопроса о том, наступит ли прозрение Олександра? Воспроизведен образ человека, забывшего о личных обязательствах перед детьми, семьей.

В образе Валеры заключена мысль драматурга о том, что хрупкую душу подростка могут легко исковеркать жизненные потрясения и жестокосердие окружающих. Взаимоотношения Аркадия с младшим братом раскрывают то, как зачерствевшая душа остается по-детски распахнутой для добра и благородства. Сюжетная линия, воспроизводящая отношения братьев, оттеняет

беспокойные мысли автора о том, какие ценности в качестве жизненных ориентиров выбирает сегодня молодой человек. А. Григорьеву далеко не во всем удалось воспроизвести психологию юного человека нового времени, но в спектакле убедительно раскрыт эмоциональный мир растерявшегося подростка. «Как щемяще-пронзительна его исповедь, обращенная к памяти матери. Как трогательны первые шаги, связанные с заботой о взрослых! Детская непосредственность и взрослая серьезность, нежная преданность брату, перерастающая в глубоко осознанную цель быть защитником страны, Отечества, продолжателем семейных традиций, – весь этот сложный сплав мыслей, чувств, еще не устоявшихся черт характера своего героя артист (А. Баймурзин – М. И.) передает искренне и убедительно» [103], – писала в рецензии на спектакль А. Измайлова. Дерзкий и слишком скоропалительный в своих решениях Валера, в конце концов начинает тянуться к старшему брату, симпатизировать его непримиримой стойкости.

При поддержке брата налаживаются запутанные отношения Нины с будущим мужем Леней. Разрабатывая тему современности и внося в ее изображение во многом непривычный для удмуртской литературы «теневой» материал, А. Григорьев придерживается «положительной программы» решения жизненных коллизий. В финале пьесы Аркадий узнает, что у него есть сын, и это помогает ему выдержать сложную операцию, залечить «афганские раны».

Первая пьеса А. Григорьева во многом была еще не свободной от сценических штампов и шаблонных решений, слабо мотивированных действий и поступков героев. Особо уязвима пьеса в тех эпизодах, когда автор легко снимает драматизм ситуаций, не учитывая при этом требований жанра. К примеру, телеграмма, полученная героем в финале пьесы, снимает противоречия, возникшие в семейных взаимоотношениях: «Спасибо тебе, Лида. Ты мне дала удивительную силу. С уважением, Аркадий» [220, с. 21]. Но важно то, что А. Григорьев одним из первых в удмуртской драматургии середины 1980-х годов заговорил о негативных сторонах современной российской жизни (пьянство, афганская война, «отбившиеся» подростки, безбрачные дети и т. д.)

и показал своему зрителю, что без высоких устремлений и нравственных устоев человек лишается смысла жизни. А. Григорьев словно предупреждал своих современников, чтобы они не ломались, не теряли оптимистической веры в силы добра и справедливости в начавшейся быстро меняться стране. Успех пьесы был во многом обусловлен живостью обличительных монологов, раскрывающих то, как люди пытаются обрести свое «я» в гуще бытовой повседневности нового времени.

Название пьесы «Слеза не высыхает как роса» к финалу спектакля приобретает символический смысл. А. Измайлова по этому поводу писала, что человек «плачет не только с горя, но и от большой радости». Этой репликой, принадлежащей старой Педоре, завершается спектакль. Мотив не высыхающей слезы «пронизывает все тематические, композиционные ходы пьесы, придавая ей внутреннюю цельность, логическую завершенность, пафос жизнеутверждения» [220, с. 21]

Новаторство тематики и проблематики пьесы «Слеза не высыхает как роса» одним из первых уловил прозаик Ф. Пукроков: «Чем же так располагает к себе сердца зрителей этот спектакль? А тем, что там подняты актуальные проблемы современной жизни: семейные отношения, противостояние пьянству, боль войны и борьба за сохранение мира. <...> Сцены, рисующие падение молодого человека, ярко раскрывают талант режиссера Василия Ушакова. Это эпизод в спектакле, словно хирургическим скальпелем проходит по нашей жизни и разом вскрывает множество ее ран» [157, с. 56].

В перестроечные годы А. Григорьев все настойчивее обращается к изображению дисгармонии социума как следствия начавшихся в стране резких и во многом необдуманных перемен. О новых поворотах в разработке национальной литературой современной тематики свидетельствовала его пьеса «Атас Гири» («Григорий Петухов»), обозначенная в репертуаре театра как сатирическая комедия. Нельзя не заметить, что на эстетику этой пьесы определенное влияние оказала новая волна русской драмы, к примеру, Л. Разумовская, А. Галин, В. Славкин и др.). Для пьесы «Григорий Петухов»

характерно обращение к ранее табуированным сферам изображения бытовых и социальных сторон жизни народа, большая нагрузка на слово, свободные переходы от возвышенно-романтического к уродливо-низменному, обращение к условно-гротесковым приемам. Б. Е. Саушкин (1928–2003), работавший в те годы директором театра, писал что «...комедию "Григорий Петухов" цензура уже не читала. Вряд ли бы ее разрешили ставить на сцене. Обвинили бы в очернительстве нашей жизни» [170, с. 181].

Следует пояснить, что через двадцать четыре года драматург вновь «вернется» к этой пьесе и напишет ее продолжение – «Матронлэн егит картэз, яке «Атас Гири-2» («Молодой муж Матрены, или «Григорий Петухов-2», 2010). У «позднего» Григорьева возникает четко выраженная тенденция к сатирическому изображению окружающего мира, дописанная часть пьесы ярко отражает то, как жанр традиционной «легкой» удмуртской комедии сегодня эволюционирует в фарс.

Действие пьесы «Григорий Петухов» происходит в деревне Кисальгурт (Киселево). Все тут традиционно, взято из жизни, из обыденного крестьянского быта, но обиход этот одновременно как бы и условен, и подвижен. Еще раз отметим, что Григорьев, будучи убежденным в необходимости перемен в национальном театре, вводит в свою пьесу прием иносказания, активно и сознательно обращается к символическим элементам. Рано утром с горячими табанями Лиза будит своего мужа Гири. Тут возвращается с магазина взволнованная Лукерья, мать Лизы, и приносит известие о том, что прошлой ночью Гири избил бригадира местных «шабашников» Капырьянова (говорящая фамилия, в переводе с удмуртского языка – Хапугов). Вскоре в доме появляются милиционер Дарья Сергеевна, сам Капырьянов и близкий друг Гири Михаил. Против Гири возбуждают «дело», но оказывается, что он умер, вернее не умер, а впал в «летаргический сон». Сюжетная ситуация напоминает пьесу А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина».

В центр пьесы выдвигается неординарный образ Гири, во многом определивший удачу этой комедии. Пьеса «Григорий Петухов» проникнута

саркастической иронией, мало характерной для удмуртской драматургии. Большое место в ней занимает чередование контрастных по своему содержанию и тональности сцен, в результате которых действующие лица более динамично раскрывают неприглядные стороны своих поступков. Все это усиливает комизм пьесы. К примеру, пришедший по вызову врач Максим Максимович Майталов (Мылов), в действительности является ветеринаром-взяточником. Капырьянов – вожак местной мафии, каких удмуртская деревня прежде не видела. Как никто из других персонажей, он рад непробудному сну Гири, поскольку парню хорошо известны его махинации. Самонадеянная бухгалтер Леночка озабочена лишь тем, как бы подслушать чужие разговоры и умело использовать это для собственной выгоды. Участковый милиционер Дарья Сергеевна перед выходом на пенсию более всего заинтересована урвать «свой кусок» от жизни. Матрон апай, у которой квартирует местный мафиози Капырьянов, узнав, что Гири умер, тут же начинает вымогать у его тещи Лукерьи деньги, якобы ее зять занимал их у нее. Сама же Лукерья, в зависимости от ситуации, также ведет себя по-разному: то ей жаль зятя, то она чрезмерно радуется его «смерти».

Внезапные повороты сценического сюжета также дают возможность автору создать анекдотические ситуации, и это является средством обнаружения абсурдности современной жизни. К примеру, летаргический сон Гири – это ошибочный диагноз ветеринара Майталова; коровье бешенство Капырьянова, объясняемое сельчанами воздействием гипноза переодетого в японца Михаила, на самом деле оказывается следствием изрядно выпитой самогонки и т. д. Пожалуй, впервые в истории удмуртской драматургии в пьесе А. Григорьева «Григорий Петухов» нет положительных персонажей, а конфликт строится как разоблачение героев в пределах одного «лагеря».

Герои врут, лицемерят, предают и «продают», друг друга: милиционеру совершенно безразлично, кого и за что посадить за решетку, Майталов «прогибается» абсолютно перед всеми, шабашник Капырьянов приспособливается к любой обстановке, подкупая и одаривая нужных людей.

О себе он говорит: «Да, люди, я – колорадский жук, завтра – клоп, послезавтра – клещ! Энцефалитный! Я питаюсь вашей кровью! Ха-ха-ха!» [221, с. 566]. Автору удалось выстроить череду ярких комических сцен и эпизодов, использовать гротеско-сатирические детали, обличающие хаос современной сельской действительности. Приемы откровенного шаржа, заостренной карикатуры сближают комедию А. Григорьева с гротесковыми пьесами первых удмуртских драматургов, носивших открыто агитационный характер. К примеру, Ф. Кедрова «Горд знамя» («Красное знамя», 1934), И. Гаврилова «Кезьыт ошмес» («Холодный ключ», 1935) и др.

В композиционной структуре пьесы «Григорий Петухов» есть вставные эпизоды, интермедии, эстрадные номера. Дополнительные структурные элементы позволили некоторым литературоведам назвать эту пьесу «сатирическим водевилем». Однако позиция режиссера-постановщика, обозначившего жанр пьесы «Григорий Петухов» как сатирическую комедию, верна, поскольку произведение направлено, прежде всего, против социальной мимикрии в современной деревне. Автор считает, что главной причиной все возрастающей моральной деградации нынешней деревни является погоня за деньгами и материальным благополучием. В разобщении удмуртской деревни А. Григорьев видит большую опасность, потому и обрисовывает эту проблему в сатирическом ключе.

А. Григорьеву во многом удалось соединить в одной пьесе элементы комедии-интриги, комедии-фарса и социально-психологической драмы, что стало возможным благодаря образу главного героя Гири. Это яркий и незаурядный человек, борец за справедливость, но только его борьба за правду чаще сводится к дракам и избиениям нечестных односельчан. Гири – участник самых сильных, драматически действенных сцен и эпизодов пьесы. В его облике проявляются черты фольклорного эпического героя, своеобразно оттеняющие качества современного героя «из народа», отважного и бесшабашного. Это позволяет наполнить пьесу жизнеутверждающим смехом.

Гири бросает вызов существующим порядкам современной деревни, но его действия незаконны и стихийны.

Все сцены, в которых действует Гири, ярко проявляют его личность. Драматургу удалось раскрыть его неумную энергию и одновременно с этим показать ограниченность знаний и культуры. Герой имеет «говорящую» фамилию, он наречен односельчанами Атас Гири. «Атас» в переводе с удмуртского языка – «петух», т. е. герой ассоциируется с драчливым петухом. В конечном итоге Гири оказывается на скамье подсудимых.

Пьеса «Атас Гири» отражает попытку современной удмуртской драматургии утвердить нового героя, противостоящего беззаконию общества. Не случайно идею возрождения справедливости в деревне Киселево во второй части пьесы – «Молодой муж Матрены, или «Атас Гири-2» – автор связывает с этим же героем.

Комический эффект в пьесе создается не только тем, что автор высмеивает людей, резко изменившихся в обстоятельствах нового постсоветского времени, но и тем, что он нашел новые повороты в использовании художественных приемов служащих средством создания сатирической картины действительности.

Яркое явление в удмуртской драматургии 1990-х годов – пьеса А. Григорьева «Эмезь кисьмаку» («В малиновую пору»), обозначенная автором как комедия-фарс. Ученые справедливо пишут, что фарс «пренебрегает действительностью» [См.: 105, с. 25]. Так и в комедии «В малиновую пору» широко используются гротескные и пародийные приемы, драматург удачно экспериментирует, стремясь создать речевые портреты героев, сильна мрачная ирония.

Действие в пьесе, как указано в названии, происходит в пору созревания малины. Пислегин Африкан ушел на охоту и вернулся домой с неизвестным зверем в коляске мотоцикла. Говорит, что это Снежный Человек, которого он нашел в малиннике. В тот момент в дом Африкана заходит их сосед – агроном Харитон. Сообразив, что на этом деле можно иметь определенную выгоду, он

предлагает Африкану заключить с ним сделку и сказать сельчанам, что нашли Снежного Человека вместе.

«Лохматый зверь» является в пьесе главным объектом внимания всех персонажей комедии, определяет специфику композиции и сюжетные ходы пьесы в целом. Гротескность и парадоксальность ситуации героями пьесы воспринимается как норма, и действие начинает развиваться по вполне бытовому руслу.

Каждый из героев стремится найти применение «зверю», исходя из собственной выгоды. Африкан говорит, что станет фермером, а работать на него будет «лохматый». Его жена и дочь мечтают о том, как они в дорогих нарядах поедут в Грецию, Италию или Болгарию. Идея зятя Шурки – Снежного Человека можно продать ученым и на вырученные деньги купить пивоваренный завод. Эмма Ивановна, человек с райцентра, порывается конфисковать зверя, так как у Африкана нет лицензии на ловлю Снежного Человека, и тем самым «повысить» свой рейтинг.

Вскоре за просмотр Снежного Человека начинают брать деньги. Цена сеанса быстро растет – от пяти до тысячи рублей, зверь начинает пользоваться большим спросом. Примечателен финал комедии, когда парадоксальность ситуации усиливается разоблачением: раскрывается незаконная деятельность героев – это браконьерство Африкана, присваивание колхозных денег Харитоном, алкоголизм Шурки и др. Не выдержав грязной перепалки, возникшей между соседями-односельчанами из-за дележки барыша, Снежный Человек снимает с себя «шкуру». Оказывается, что это брат Шурки – Микол. Свой необычный поступок он объясняет безысходностью житейской ситуации: «...на что кормить, одевать, содержать буду свою семью?» [222, с. 40]. Пьеса «В малиновую пору» выражает боль людей, утративших представление о перспективе жизни, остро ощущающих отрицательные стороны новых реформ.

В пьесе «В малиновую пору», как и в «Григории Петухове» нет положительного героя. Известный в республике журналист М. Гаврилова

писала: «Каждый герой индивидуален, имеет свойственные только ему черты характера, но они сходны в одном – их мысли связаны с деньгами и властью»[57].

В формуле «герой – мир» А. Григорьев смещает акцент с героя на мир. В отличие от традиционной литературы, уделявшей большое внимание конфликту ведущих героев, в пьесе «В малиновую пору» особую значимость приобретает изображение окружающей среды. Развитие сюжета, система действующих лиц и построение диалогов служат созданию образа абсурдного мира, в котором ощутимо представление автора о нравственном неблагополучии современного деревенского сообщества.

Образ «состояния мира», имеющий в своих истоках концепцию «мир как хаос», получает большой резонанс в зрительской среде. Но в раскрытии негативных вопросов времени драматург, к сожалению, во многом оказался уязвим. Попытка автором постижения причин и истоков «правды времени» оказалась не столь глубокой. Спектакль завершается тем, что Снежный Человек с ружьем уходит со сцены. «Выстрела» не прозвучало, абсолютно запутано, чего на самом деле хочется этому человеку. Финал спектакля не был принят и зрителем: «Совершенно не понятно, что стало со «снежным человеком». Взяв в руки ружье, он уходит. Все, словно приколотенные, остаются на своих местах. Так заканчивается спектакль» [84]. В 2000 году пьеса «В малиновую пору» была напечатана в журнале «Кенеш» («Совет»). Интересно то, что автор изменил ее финал. В конце пьесы все действующие лица собираются вместе и пьют, только сами не знают за что. Вероятно, этой сценой автор хотел подчеркнуть абсурдность жизни, но не во всем справился с «условной действительностью».

Тем не менее, использование на сцене новых средств художественной изобразительности привело пьесу А. Григорьева «В малиновую пору» к сокращению сценических параметров действия (в основе одно событие), к неподдельной драматизации осмысляемой ситуации. Если мотив выдавания одного человека за другого в комедии «Григорий Петухов» драматург

использовал с целью усиления ее комического начала, то в пьесе «В малиновую пору» данный прием позволил автору усилить ее сатирический смысл. Комическая ситуация, означенная в завязке пьесы «В малиновую пору», незаметно для зрителя обретает драматизм, поскольку забавные эпизоды постепенно сменяются иронически-гротескными, а за ними следуют натуралистически суровые сцены социального содержания современной жизни.

Интересно отметить, что А. Григорьев, как бы в ответ на упреки в нагнетании им в своих пьесах «черных красок», неоднократно говорил о том, что в его произведениях есть мораль и высокая идея и что театр нуждается в разных жанрах: «Удмуртам больше нравится комедия. Им по душе, когда в спектакле есть песни. Видимо, людям хочется отдохнуть от тяжелой жизни. И этот жанр приносит больше денег для театра... Но театр не может развиваться только на комедии, иначе сложится совершенно не понятная ситуация. Стремимся включать в репертуар нашего театра пьесы разных жанров» [65, с. 50].

Обращение к жанру комедии у А. Григорьева не всегда обусловлено его стремлением критически осмыслить пороки современности, но и желанием придать шутивную игривость жизненным коллизиям. Такова, к примеру, комедия «Парсьпи но эмеспи» («Поросенок и жених»). Здесь автор создает иллюзию жанра легкой комедии, в чем-то прибегая к приемам буффонады. В сущности, А. Григорьев насыщает нравоучительную комедию, распространенную в удмуртской литературе прошлых лет, динамикой и остроумием, придавая ей большую непринужденность и игривость. Достоинством комедии «Поросенок и жених» является мастерство интриги, меткость иронии и остроумие реплик, живой и выразительный язык. Жанр пьесы, пожалуй, можно определить как шутивная комедия.

В основе сюжета пьесы – цепь забавных недоразумений, связанных с подкидыванием соседями друг другу мертвого поросенка. Житейская история, представленная в пьесе «Поросенок и жених», завязывается нарочито простенько и как бы между прочим. У Онтоня и Кати умер поросенок, а вот

у их соседей, Ивана и Ольги, домашний скот не умирает, поскольку заика Иван – ветеринар. Обидно стало Онтону, и он подменил живого соседского поросенка на мертвого. Возвратившийся со службы Семи, сын Онтона и Кати, заявляет родителям, что он женится, потому как его возлюбленная Светлана, дочь Ивана и Ольги, беременна. Потешная история с поросенком заканчивается тем, что мертвого поросенка вновь меняют на живого, поскольку соседям предстоит стать родственниками. Вся эта путаница вызывает у зрителя естественный смех.

Внешне все кажется смешным и забавным, но пьеса серьезна внутренне, смех направлен против сельского обывателя, его замкнутых бытом интересов. Писатель создает живые портреты современных сельчан: незадачливых, наивных, распутных, непосредственных. В ряду иронического показа недостатков современного общества можно выделить образ Николая, ум и фантазия которого, к сожалению, направлены лишь на то, чтобы найти причину для выпивки. Вот и брага, обнаруженная в соседском подполье, может быть опустошена им умело приспособленным шлангом. В речи персонажей драматург нередко демонстрирует простонародный юмор.

Сквозной для драматургии А. Григорьева является мысль о бездуховности современного общества. Для художника важен вопрос – кем стал современный человек, способен ли он выдержать испытания «искаженного» времени?

Смятенность человеческой души, обостренное неприятие несправедливости жизни – таковы часто встречающиеся в пьесах А. Григорьева черты психологического портрета героя. Истоки дисгармонии души современника писатель ищет не в области подсознательного, но в обстоятельствах внешнего мира, определяющих тот или иной поворот человеческой судьбы. Показательна в этом смысле пьеса «Пужмерен чустаськем яратон» («Любовь, опаленная инеем», 2007). Речь идет о непростых судьбах людей двух поколений: старшего и среднего. Драматург обращается к такому эпохальному конфликту, когда простые граждане, тесно

связанные с разными историческими периодами своей родины, в одночасье «оказались у разбитого корыта».

Действие пьесы «ведут» пятидесятилетние, проживающие в настоящее время в городе. Это незамужняя Клава Андреева, работающая дворником в Горжилуправлении, которая всю жизнь была одинока и наконец-то встретила свою любовь – Алексея. Но этого человека категорически не принимает в свою семью мать Клавдии, старенькая Маруся, приехавшая к дочери погостить из деревни. У Маруси очень непростая судьба. Растить дочь пришлось одной. Когда она была беременной, ее возлюбленный Егор уехал в город с другой женщиной – Аксиньей. Теперь у Егора с Аксиньей взрослая дочь Надежда, работающая в продовольственном магазине. Семейное счастье Надежды также не сложилось, она два раза была замужем, разведена, живет с родителями. И тут к Наде приходит свататься ее бывший одноклассник Виктор. Маруся, оказавшаяся в тот вечер в гостях у Егора и Аксиньи, узнает в нем возлюбленного своей дочери Клавды – Алексея.

Обращаясь к семейной тематике, драматург стремится раскрыть и осмыслить личное как социальное. В пьесе проступают два любовных треугольника: Маруся – Егор – Аксинья и Клава – Виктор (Алексей) – Надежда. Второй «треугольник» сложно назвать традиционным «треугольником», в финале пьесы выясняется, что у Виктора есть жена, и, в сущности, не известно, сколько на самом деле женщин имеет этот мужчина-приспособленец. Автор разоблачает изнанку своекорыстной морали приспособленца. За «добродушными ужимками» Алексея-Виктора таится его эгоистическая и маленькая душонка. К сожалению, злободневная тема внутреннего неблагополучия современного брака решается в пьесе в мелодраматической вариации, имеется также и оттенок смакования двусмысленных ситуаций.

Удачным в пьесе «Любовь, опаленная инеем» является построение хронотопа. Писатель сумел показать зависимость человеческой судьбы от событий объективной действительности, происходящие «сейчас» события умело связаны с прошлой жизнью героев. В воспоминаниях героев неназойливо

всплывает почти вся их жизнь. Это расширяет временные рамки пьесы, вместе с которым расширяется и пространство пьесы. Воспоминания героев «воспроизводят» образ деревни, где прошла их молодость.

Примечательно умение А. Григорьева создать образ «человека с прошлым», ставшего в тексте произведения определяющим. К примеру, монологи-воспоминания Маруси превращаются в целый рассказ-историю о случившемся. Такого плана сообщения придают пьесе социальную содержательную важность, становятся значительным структурообразующим фактором, стирающим границы между временами. Сходное прошлое разных людей, их общие воспоминания сближают героев.

Прошлое и настоящее, с точки зрения героев, располагаются как бы на одной временной плоскости, придавая объемность и обстоятельность их репликам. Для зрителя же такое построение пьесы дает возможность глубже понять позицию автора. Так, Маруся и Аксинья в прошлом были соперницами. Но в них есть нечто общее, что делает их одновременно симпатичными и жалкими. Обе женщины олицетворяют прошлую эпоху, когда в людях, несмотря на все тяготы и лишения, было развито чувство долга по отношению к работе, любовь к детям, к жизни. Но в то же время они одиноки, теряются в ситуациях неожиданных, не могут бороться за свое счастье. Драматург, хотя и в нерезкой форме, критикует наивность женщины-обывателя, ее низкие духовные запросы.

А к с и н ь я. Ты, Маруся, прошлое уже не вороши. Прошла наша жизнь, все трое состарились [223, с. 345].

Сказанное выше хорошо оттеняет образ Егора, ставшего капризным и придиричивым стариком. Этот безвольный человек на старости лет стал еще более беспомощным. Он и в молодости был «ребенком», постоянно нуждающемся в няньке. Такой нянькой и стала для него Аксинья, потому, видно, из двух женщин он и выбрал ее. Получается, что некогда внешне красивый мужчина так и не проявил себя в семье, и в итоге жизни удостоился лишь карикатурного портрета.

В финале пьесы возникает щемящее чувство жалости ко всем героям пьесы. При всей их жизнеспособности это одинокие люди. И чем сильнее их одиночество, тем сильнее они пытаются скрыть это чувство от себя и окружающих. Так, излишняя суетливость Маруси по поводу своего хозяйства, назойливая опека одинокой дочери являются для нее как бы своеобразным бегством от мыслей о собственной ненужности и одиночестве. Заботливость Аксины также зачастую превращается в суматошность или в хлопотню по пустякам.

Творчество Анатолия Григорьева наглядно свидетельствует о том, что удмуртской драматургии становятся тесными ее «обжитые» формы, она находится в поисках новой театральной эстетики, отвечающей запросам усложнившейся жизни. Пьесы А. Григорьева дают богатый материал для осмысления тенденций и возможностей развития современной удмуртской драматургии, ее поисков в области художественно изобразительных средств и приемов. Художественные формы удмуртской комедии «девяностых» достаточно сильно изменились, из драматургии ушли прежние легкость и динамизм, веселая непосредственность. По своей структуре они чаще являются комедиями-драмами, «черная» комедийность сливается с драматизмом мелодрамы. Современная комедия умело использует гротеско-сатирические детали, анекдотические ситуации. Отличительной чертой драмы также становятся, с одной стороны, своеобразная анекдотичность, иллюзорность создаваемого ею окружающего мира, с другой – обращение к жестоким реалиям действительности. Все это хорошо видно на примере пьес А. Григорьева.

Итак,

1. Творчество Анатолия Григорьева наглядно свидетельствует о том, что удмуртской драматургии становятся тесными ее «обжитые» формы, она находится в поисках новой театральной эстетики, отвечающей запросам усложнившейся жизни.

2. Художественные формы современной удмуртской комедии достаточно сильно изменились, из драматургии ушли прежние легкость и динамизм, веселая непосредственность. По своей структуре они чаще являются комедиями-драмами, «черная» комедийность сливается с драматизмом мелодрамы.

3. В комедиях А. Григорьева умело используются гротеско-сатирические детали, анекдотические ситуации. Отличительной чертой становятся, с одной стороны, своеобразная анекдотичность, иллюзорность создаваемого ею окружающего мира, с другой – обращение к жестоким реалиям действительности.

Таким образом, рассмотрев жанровую специфику и художественно-эстетическое своеобразие удмуртской драматургии 1990–2010-х годов, можно сделать следующие выводы:

1. Это время характеризуется в истории драматургии подвижностью жанровых границ, что проявляется в активном взаимодействии жанров. На первый план в удмуртской драматургии выходят жанры трагедии и комедии сатирической направленности как два полюса художественного освоения мира и человека в театре нового времени.

2. Яркой чертой удмуртской драматургии 1990–2010-х годов становится новый подход к осмыслению прошлого, переоценка трагических страниц национальной истории. При этом характерен повышенный интерес драматургов к реальным историческим личностям, событиям, фактам.

3. Отличительной особенностью документальности является опора на жанры фольклора и фольклорные источники. Фольклоризм современной удмуртской драматургии отражает качественно другой уровень освоения театром народной жизни. Авторы стремятся проникнуть в глубины философских представлений народа, используя жанрообразующие приемы фольклора, тем самым осуществляется глубинный уровень индивидуализации – мифологический. Особенно наглядно это проявляется в жанре трагедии.

4. Удмуртская драматургия «девятиности» стремится к сочетанию в личности героя социального и природного начал. Разрушение в характере человека природного приводит к его духовной деградации. Особенно ярко это проявляется в жанре комедии. Главным следствием утраченной связи разоблачаемого в комедии героя с природным миром является утрата генетически-родовых качеств и семейных традиций.

5. Идея современной деградации мира отражается в пьесах последних лет через противостояние прошлого и настоящего. Прошлое воспроизводится с помощью мифологических представлений как естественное и органичное время. Наличие в мироощущении современного удмурта мифологического контекста помогает ему противостоять нестабильности и деградации нынешнего мира.

Заключение

Удмуртская драматургия 1960–2010-х годов, а также текущий период ее развития, несмотря на всю сложность и противоречивость существования на каждом историческом этапе, представляет собой единый литературный процесс, характеризующийся сдвигами и смещениями, поиском новых жанровых форм и художественных приемов, использованием старых жанров в новом функциональном значении. Особо активным поиском новых форм художественной выразительности был ознаменован рубеж шестидесятых – семидесятых годов XX века. Одно из плодотворных тенденций развития драматургии тех лет – освоение национальных культурных традиций (свадебный обряд, ряжение, эпические сказания), а также традиций русской и советской классики (Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, А.П. Чехов, М. Горький, А. Н. Арбузов, А. В. Вампилов и др.), стремление к богатству жанровых форм.

Литература реализует идею активной личности, но в отличие от предшествующих произведений для пьес «шестидесятников» характерен гражданский пафос, сочетающийся с демократизмом, обусловленный авторской идеей, что будничное и повседневное проявление рядового человека достойно внимания художника. Одновременно драматургия утверждает нового социально-активного героя путем укрупнения в обыкновенном человеке его профессиональных качеств, стремится раскрыть личностные черты характера в сфере быта и семьи. Таким образом, удмуртская драматургия с конца 1950-х годов отмечена поисками художественных средств, необходимых для воплощения характера положительного героя, образа современника – человека из народной среды, отличающегося деловыми и нравственными качествами, проникнутого оптимистическим утверждением жизни. Жизнелюбие героя и его воля к трудовым достижениям напрямую связаны с народным началом, с историей и традициями нации.

Главной темой удмуртской литературы на всех этапах ее исторического развития является деревенская жизнь. Драматургии шестидесятых –

семидесятих годов воспроизводят перемены, произошедшие в жизни колхозного села в послевоенные годы, исследуют психологию крестьянина, осваивающего новые производственные отношения в трудовой сфере. Термин «производственная» драма вполне может быть применен к пьесам национальных авторов, обращенных к деревенской тематике. Ведущими жанрами в этот период развития удмуртской драмы становятся пьесы социально-производственной направленности.

Удмуртская драматургия периода «оттепели» решала задачу постижения национального характера, особо важной для нее стала проблема осмысления личности в контексте национальных традиций и ценностей. Лучшие произведения удмуртских авторов-«шестидесятников» (С. Ширококов, Е. Загребин) сочетают глубину общественного, социального содержания с оригинальной художественной формой.

В подходе социально-производственной драмы к человеку развиваются две основные тенденции. С одной стороны, это интерес к социально-трудовой сфере человеческой деятельности, выявляемой в производственных конфликтах. С другой – стремление литературы к неоднозначному раскрытию личности современника. Оба этих подхода отмечены уже в творчестве В. Садовникова, первый – в его пьесе «Утренние росы», второй – в драме «На мосту». При этом драматургия обращается не только к личной жизни героя, но большое внимание уделяет обстоятельствам народной жизни. В связи с этим облик героя-руководителя колхозного производства, в отличие от прошлых лет, во многом лишается героического, он стоит перед выбором, а не действует по готовым рецептам. Примечательно то, что идейная позиция драматургов, при всей их приверженности к идеологии той эпохи, во многом близка ко взглядам и традициям первых удмуртских просветителей. Актуализируя новые социально-экономические, трудовые, производственные конфликты, критикуя пороки современного общества и показывая недостатки в жизни народа, драматурги ставили перед собой духовную задачу – способствовать улучшению нравов в обществе, воспитывать лучшие человеческие качества.

Процесс демократизации национальной драматургии 1960–1980-х годов, расширения ее тематического и жанрового диапазона оказался особо сильно связан с развитием комедии. Достижением этого жанра стало обращение к среде бытования человека, позволившем драматургам увидеть главные противоречия и конфликты времени, «взяться» за обустройство народной жизни. Комедия испытывает наибольшее воздействие различных художественных форм и приемов, обогащается элементами фольклора, других родов литературы, прежде всего, прозаических жанров. Все это дает благодатный материал для обновления национального театрального искусства. По сравнению с удмуртской комедией 1920–1930-х годов, построенной по принципу открытого или прямого разоблачения отрицательного героя, смех комедии «шестидесятых» характеризуется значительно большим многообразием стилевых форм. Например, это социально-бытовая комедия, отражающая действительность в жизненно-достоверных формах, комедия с условно-символическими приемами и обобщенными персонажами, комедия драматизированно-сатирической формы и др. И все же главным объектом осмысления в пьесах национальных комедиографов эпохи «шестидесятых» стала частнособственническая психология удмурта в новых исторических условиях, что особо демонстрирует пьеса В. Садовникова «Медвежий угол».

Жанровая динамика удмуртской драматургии конца 1980 – 1990-х годов и начала XXI в. обретает новые содержательные и структурные черты. Возросший в начале «девяностых» интерес к национально-самобытному обусловил новое восприятие и понимание традиционных нравственных ценностей, воплощенных в историческом опыте народа. Это во многом определило поиски путей возвращения в литературу памятников народной словесности, прежде всего эпических сюжетов, записанных в 1910–20-е годы (М. Худяков, К. Герд), а вместе с тем специфику художественного освоения исторических фактов и культурных событий из народной жизни, установивших связь факта и вымысла.

Современность диктует литературе новую постановку вопроса об исторической личности, обуславливает усиление выразительных возможностей драматургии за счет обновления ее жанровой системы. На первый план в постперестроечные годы выходит жанр трагедии, созданный на основе легенд и преданий. Жанр трагедии выводит на сцену театра мифологического героя-батыра. Обращение к прошлому продолжилось и в пьесах, воссоздающих жизненные судьбы реальных героев народа, репрессированных в годы сталинской диктатуры. Например, пьесы о классиках национальной поэзии – Кузубае Герде и Ашальчи Оки. Для этих пьес, наряду с историческими реалиями, характерно активное использование условной символики.

Для многих пьес 1990–2010-х годов свойственна тенденция образования синтетических форм, уже обозначившаяся как жанровая традиция и выражающая закономерности развития современной удмуртской литературы в целом. Процесс взаимодействия различных изобразительных приемов обогащает драматургию как в гносеологическом плане, так и в плане сближения принципов и форм научного и художественного мышления. Творческие удачи удмуртской драматургии рубежа веков более всего связаны с пьесами, в которых сочетаются структурная неоднородность и идейно-эстетическая цельность, жизненная достоверность и открытая условность. В этом аспекте удмуртская драматургия идет в одном русле с другими финно-угорскими культурами России, например, с коми, мордовской и марийской.

Перестроечные и постперестроечные годы в истории удмуртской драматургии оказались особо трудными и противоречивыми. Неблагоприятная для творчества ситуация в стране, коммерческая постановка театрального дела, крен в сторону развлекательности, пессимистические настроения среди определенной части национальной интеллигенции, неоднозначное влияние на национальную литературу тенденций формалистического экспериментирования – все это так или иначе привело к угасанию традиционной драмы. Не стало больших и цельных героев, значительных конфликтов, отражающих столкновения различных социальных,

общественных, нравственных сил. Однако широкая обращенность к фольклору по-своему осложнила образы положительных и отрицательных героев, так как размышления над вопросами этнической психологии заставляют драматургов отказаться от примитивного «черно-белого» решения противоречивости внутреннего мира героев.

1990–2010-е годы ознаменовались в удмуртской драматургии повышенным интересом к комедии. Художественные формы современной национальной комедии заметно изменились, из драматургии ушли прежняя легкость и динамизм, основанные на «праздничных» народных жанрах. Удмуртские комедии «девяностых» по структуре своей чаще являются комедиями-драмами, «черная» комедийность в них нередко сливается с драматизмом мелодрамы. В работах удмуртских драматургов картина мира в виде хаоса не получила большого размаха, однако приобрела иной смысл традиционная ориентация комедии на победу положительного начала над отрицательным. В комедии может вообще отсутствовать положительный герой, как в ряде произведений А. Григорьева, созидательное же начало пьесы связано с увеличением роли сатиры. Поэтика современной комедии отличается метафоричностью, ярко выраженной конструкцией игровых отношений. Для данного жанра характерно сочетание реального и ирреального, изображение неустроенного быта и дисгармонии социума как следствия неустойчивости человека в изменчивом мире.

Реальные условия современности обусловили поиски драматургией новых положительных начал в менталитете народа. В решении проблем общества актуализируется процесс обращения драматургии к фольклорной традиции, что находит свое выражение в сосредоточенности драматургии на народной мифологии, поэтике условного. Примечательна в этом плане пьеса В. Ванюшева «Родные корни», построенная на основе удмуртского народного эпоса, выстроенного из отдельных сказаний в единый сюжет русским этнографом М. Худяковым в первые десятилетия XX века, при этом удачно

используется непривычная для удмуртского зрителя современная техника кинематографа.

Жанровые состояние удмуртской драматургии последних лет отражает формирование в национальном сознании новой ценностной иерархии, нового уровня осмысления реалий современной действительности, острую потребность в новых идеалах социальной и духовной жизни.

В автореферате диссертации Т. И. Зайцевой «Удмуртская проза второй половины XX – начала XXI века: человек и мир, эволюция, особенности художественного воплощения» (2009) справедливо отмечено: «Чтобы представить общую художественную систему литературы региона, понять внутренние закономерности национального литературного процесса, предвидеть характер межнациональных связей литератур, необходимо выявить реальную картину развития каждой отдельно взятой национальной литературы» [с. 3].

Таким образом, перспективой данного исследования может стать изучение удмуртской драматургии в сравнительно-типологическом аспекте, т. е. в контексте драматургии народов Урало-Поволжского региона, что значительно дополнит предложенную в диссертации концепцию. Исследование может быть продолжено в сопоставлении с прозой национальных авторов, названного региона, что позволит осмыслить внутренние механизмы общего исторического развития литератур республик Поволжья, отражающих фон всеобщей истории литературы России.

Библиографический список

Научно-критическая литература

1. Аверинцев, С. С. Архетипы / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : Энциклопедия: В 2 т. Т.1. А-К / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – С. 110–111.
2. Айтуганова, Л. Д. Ма сярысь вера «Эш-Тэрэк»? / Л. Д. Айтуганова // Удмурт дунне. – 1997. – 15 май.
3. Алехина, С. Н. Дом и человек в русской ментальности (Философские искания В. В. Розанова) // Картина мира и способы ее репрезентации : науч. доклады конф. "Национальные картины мира: язык, литература, культура, образование" (21 – 24 апр. 2003 г., Курск) / Воронеж. МИОН ; ред.: Л. И. Гришаева, М. К. Попова. – Воронеж : Воронеж. гос. ун - т, 2003. – С. 173–178.
4. Аникст, А. История учений о драме : Теория драмы от Гегеля до Маркса / А. Аникст. – М. : Наука, 1983. – 288 с.
5. Анонс на спектакль «Дорвыжы» по пьесе В. Ванюшева // <http://udmteatr.ru/spect/41.html>
6. Антонов, Ю. Г. Зарождение и пути развития мордовской драматургии: монография / Ю. Г. Антонов. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – 258 с.
7. Ардашева, Т. Земля родная / Т. Ардашева // Удмуртская правда. – 1979. – 6 мая.
8. Арзамазов, А. А. Феномен визуального в современной удмуртской поэзии (опыт анализа творчества П. М. Захарова) / А. А. Арзамазов, РАН, Урал. отд-ние, Удмурт. ин-т истории, яз. и лит., ГОУВПО "Удмурт. гос. ун-т", Финно-угор. науч.-образоват. цент гуманитар. технологий. – Ижевск : Удмурт. ун-т, 2010. – 230 с.
9. Ар-Серги, В. В. «Где же наши вожди?» / В. В. Ар-Серги // Удмуртская правда. – 1997. – 13 мая.
10. Атаманов, М. Г. Улонлэсь чеберзэ лушкась = [Крадушый жизни красоту] / М. Г. Атаманов // Советской Удмуртия. – 1972. – 13 июнь.
11. Афанасьева, Е. Р. Типология жанров чувашской драматургии: Учеб. пособие / Е. Р. Афанасьева. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2005. – 96 с.
12. Ахмадуллин, А. Г. Татарская драматургия : Истоки и формирование соц. реализма / А. Г. Ахмадуллин. – М. : Наука, 1983. – 265 с.
13. Бабичева, Ю. Н. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века : учебное пособие по спецкурсу / Ю. В. Бабичева, Вологод. гос. пед. ин-т. – Вологда : Вологод. пед. ин-т, 1982. – 127 с.
14. Бадретдинов, У. Ш. Пьесаос улзытэк ик куло = [Пьесы умирают не созрев] / У. Ш. Бадретдинов // Удмурт дунне. – Ингож. – 2012. – 17 окт.
15. Баимов, Р. Н. Судьба жанра (Взаимодействие и развитие жанровых форм башкирской прозы) / Р. Н. Баимов. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1984. – 320 с.

16. Баймурзин, В. Коркамы куашкамтэ на... = [Наш дом еще не разрушен...] / В. Баймурзин // Удмурт дунне. – 1993. – 27 март.
17. Балашов, П. С. Художественный мир Бернарда Шоу... / П. С. Балашов. – М. : Худож. лит., 1982. – 326 с.
18. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин ; сост.: С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. – М. : Худож. лит., 1986. – 541 с.
19. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Сов. писатель, 1964. – 362 с.
20. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 3-е изд. – М. : Худож. лит., 1972. – 468 с.
21. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества : сб. избр. тр. / М. М. Бахтин ; прим.: С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
22. Безымяннов, В. Драматург и прозаик : [удм. писателю Е. Загребину – 60 лет] / В. Безымяннов // Удмуртская правда. – 1997. – 2 июля.
23. Бектяшкина, Т. И. Фольклорные основы творчества В. К. Радаева : спец. 10.01.02 – лит. народов РФ (мордовская лит.) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / Т. И. Бектяшкина ; науч. рук. А. М. Шаронов. – Саранск, 2005. – 18 с.
24. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 1. Статьи и рецензии. Художественные произведения, 1829–1835 / В. Г. Белинский, АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – 572 с.
25. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 2. Статьи и рецензии; Основания русской грамматики, 1836–1838 / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинск. Дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – 767 с.
26. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 5. Статьи и рецензии, 1841–1844 / В. Г. Белинский, АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – 862 с.
27. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; пер. с англ. В. Ворониной. – М. : Искусство, 1978. – 367 с.
28. Бирюкова, О. И. Жанровая парадигма мордовской художественной прозы: генезис, межлитературный и межкультурный контексты : спец. 10.01.02 – Лит. народов РФ (мордовская) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук / О. И. Бирюкова ; науч. консультант А. М. Каторова. – Саранск, 2011. – 42 с.
29. Бирюкова, О. И. Жанровая парадигма мордовской художественной прозы: генезис, межлитературный и межкультурный контексты. : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.02 / Бирюкова Ольга Ивановна; [Место защиты: ГОУВПО "Мордовский государственный педагогический институт"], Саранск, 2011. – 432 с.
<http://dlib.rsl.ru/01005085069>
30. Богомолова, З. А. Песня над Чепшой и Камой / З. А. Богомолова. – 2-е изд., доп. – М. : Современник, 1981. – 352 с.

31. Богомолова, З. А. Шокатэк кадь учким = [Смотрели не дыша] / З. А. Богомолова // Удмурт дунне. – 2000. – 16 мая.
32. Борисова, Э. А. Счастьем и болью / Э. А. Борисова // Удмуртская правда. – 1987. – 2 дек.
33. Бояринова, Г. Н. Проблема характера в современной марийской драматургии / Г. Н. Бояринова, Федерал. агенство по образованию ГОУВПО "Марийский государственный университет", Ин-т финно-угроведения. – Йошкар-Ола : [Изд-во Мар. гос. ун-та], 2005. – 125 с.
34. Брыжинский, А. И. Процессы жанрового развития мордовской прозы (50–90-е гг.) / А. И. Брыжинский. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1995. – 192 с.
35. Бугров, Б. С. Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века) / Б. С. Бугров // Русская словесность. – 2000. – № 2. – С. 20–27.
36. Бугров, Б. С. Русская советская драматургия, 1960–1970-е годы. : Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов / Б. С. Бугров. – М. : Высш. школа, 1981. – 286 с.
37. Бурлина, Е. Я. Культура и жанр : Методол. пробл. жанрообразования и жанрового синтеза / Е. Я. Бурлина. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 165 с.
38. Буслакова, Т. П. Современная русская литература: тенденции последнего десятилетия : учеб. пособие / Т. П. Буслакова. – М.: Высш. шк., 2008. – 126 с.
39. Ванюков, А. И. Жанр и творческая индивидуальность / А. И. Ванюков. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1989. – 103 с.
40. Ванюшев, В. М. Мифологические сюжеты и образы в удмуртской поэзии // Удмуртская мифология / УрО РАН, Удмурт. ин-т истории, яз. и лит. ; науч. ред. В. Е. Владыкин ; отв. за вып.: М. Г. Иванова, Т. Г. Владыкина. – Ижевск, 2004. – С. 159–170.
41. Ванюшев, В. М. Опыт вольного перевода на удмуртский язык русскоязычного сочинения М. Худякова "Из народного эпоса вотяков..." // Ежегодник финно-угорских исследований = Yearbook of Finno-Ugric Studies / Междунар. ассоц. финно-угор. ун-тов, ГОУВПО "Удмуртский государственный университет", Удмурт. ин-т истории, яз. и лит. УрО РАН, Финно-угор. науч.-образоват. центр гуманитар. технологий ; гл. ред. Н. И. Леонов ; отв. ред. Д. И. Черашняя. – Ижевск : Удмурт. ун-т, 2010. – С. 60–67.
42. Вардугина, А. А. Режиссер, русалка и саксофон, или Все смешалось... : [о премьерe спектакля "Невеста" по пьесе П. Захарова, поставл. к своему 50-летию режиссером В. Ушаковым] / А. А. Вардугина // Ижевск-Экспресс. – 2001. – 26 окт. – С. 12.
43. Вардугина, А. А. «Мать Солнца» – свет сквозь тьму веков / А. В. Вардугина // Новости недели. – 2003. – 4 нояб.
44. Василина, И. А. Театр Арбузова / И. А. Василина. – М.: Искусство, 1983. – 264 с.

45. Васин, К. К. Творческие взаимосвязи марийской литературы : Ист.-лит. очерк / МарНИИ; Под ред. С. И. Роймана. – Йошкар-Ола, 1969. – 214 с.
46. Вербицкая, Г. Я. Традиции поэтики А. П. Чехова в современной отечественной драматургии 80–90-х годов: (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте): Очерк. – Уфа, 2002. – 28 с.
47. Виноградов, С. Н. Возьматэ висёнъёсмес / С. Н. Виноградов // Удмурт дунне. – 1992. – 8 дек.
48. Вишневская, И. Л. Драматургия верна времени: Кн. для учителя. / И. Л. Вишневская. – М.: Просвещение, 1983. – 159 с.
49. Владимиров, С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – Л. : Искусство, 1972. – 160 с.
50. Владыкин, В. Е. Ёыбырскон = Благодарение : удмурт литература сярысь 10 вакчияк буре ваёнъёс / В. Е. Владыкин. – Ижевск : Удмуртия, 1992. – 118 с.
51. Владыкина, Т. Г. Уже не сказка... / Т. Г. Владыкина // Удмуртская правда. – 1993. – 23 марта.
52. Возняков, В. Б. Учылэн гуръёсыз вунонтэм = [К 90-летию со дня рожд. С. П. Широбокова] // Удмурт дунне. – 2003. – 4 дек.
53. Волькенштейн, В. М. Драматургия / Волькенштейн В. – Изд. испр. и доп. – М. : Сов. писатель, 1960. – 338 с.
54. Гаврилов, И. Г. Слово драматурга // Удмуртская правда. – 1968. – 24 нояб.
55. Гаврилова, М. Яратон но бырон. «Бус» спектакль сярысь малпанъёс = [Любовь и смерть. Раздумья по спектаклю «Туман»] // Удмурт дунне. – 2007. – 27 нояб.
56. Гаврилова-Решитько, М. В. Адзиськиз-а огазеяськон? / М. В. Гаврилова-Решитько // Удмурт дунне. – 2003. – 19 нояб.
57. Гаврилова-Решитько, М. В. Эмезь кисьмаку... Спектакль сярысь малпанъёс = [В малиновую пору... Раздумья по спектаклю] // Удмурт дунне. – 1994. – 22 нояб.
58. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм : Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 303 с.
59. Геббель, Ф. Избранное : В 2т. Т. 2. пьесы / Сост. и пер. с нем. под ред. А. Карельского и В. Маликова; Худож. Ю. А. Ващенко. – М. : Искусство, 1978. – 672 с.
60. Гегель, Г. В. Сочинения. Т. XII. Кн. 1. Лекции по эстетике / Пер. Б. Г. Столпнера. – М. : Соцэкгиз, 1938. – 471 с.
61. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике : В 2т. Т. 1 / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – СПб. : Наука, 1999. – 621с.
62. Гончарова-Грабовская, С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 278 с.
63. Горький А. М. О пьесах // Горький А. М. О литературе : лит.-крит. ст. / М. Горький. – Москва : Советский писатель, 1953. – 866 с.

64. Горький, М. Полное собрание сочинений в 25-ти т. Т. 25. / М. Горький. – М.: Наука, 1973. – 664 с.
65. Григорьев, А. Л. «Классикаез котькуд театр шудыны кулэ...» = [«Классику должен играть каждый театр...»]/ А. Л. Григорьев, беседовала Л. С. Нянькина // Инвожо. – 2007. – № 11–12. – С. 49–51.
66. Григорьев, А. Л. Кин гожтоз пьеса? = [Кто напишет пьесу?] / А. Л. Григорьев // Молот. – 1970. – №9. – С. 49–50.
67. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие / М. И. Громова. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 362 с.
68. Громова, М. И. Русская современная драматургия : Учеб. пособие для вузов рек. МО РФ / М. И. Громова. – 3-е изд., стер. – М. : Флинта: Наука, 2003. – 158 с.
69. Гусев, В. Е. Фольклоризм / В. Е. Гусев // Литературный энциклопедический словарь / под ред.: В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 469.
70. Далгат, У. Б. Этнопоэтика в русской прозе 20–90-х гг. XX века: (экскурсы) / У. Б. Далгат. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 212 с.
71. Данилов, И. М. Гожтисез гожтоз = [Пишущий напишет] / И. М. Данилов // Молот. – 1970. – №10. – С. 43–44.
72. Домокош, П. История удмуртской литературы / П. Домокош ; пер. с венгер. В. Васовчика ; науч. ред. А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – 445 с.
73. Дьяконова, Р. Яратон но вунэтымтэ = [И любовь не забыта] / Р. Дьяконова // Советской Удмуртия. – 1972. – 13 июнь.
74. Евсеева, А. Я. Перед рампой и за кулисами. Рождение и становление национального удмуртского театра/ А. Я. Евсеева // Луч. – 2011. – № 9–10. – С. 86–88.
75. Евсеева, А. Я. С любовью к театру : о творческом пути Гос. национального театра Удмуртии : худож.-док. очерки / А. Я. Евсеева. – Ижевск : Удмуртия, 2006. – 159 с.
76. Евсеева, А. Я. С. П. Широбоков и удмуртский театр // Неумолкнувшая песнь соловья. О творчестве Степана Широбокова: Воспоминания, статьи, стихи, посвящения, письма, документальные материал Сост. З. А. Богомолова. – Ижевск: Удмуртия, 2005. – С. 199–201.
77. Евсеева, А. Я. Юртгизы вунэтыны ожез = [Помогли забыть о войне] // Удмурт дунне. – 2012. – 22 июнь.
78. Ермаков, Ф. К. Путь удмуртской прозы : очерки / Ф. К. Ермаков ; под ред. Д. Яшина. – Ижевск : Удмуртия, 1975. – 140 с.
79. Ермаков, Ф. К. Удмурт пьесаосын калык творчество но драматургъёслэн мастерствозы = [Народное творчество и мастерство драматургов в удмуртских пьесах] / Ф. К. Ермаков // Молот. – 1959. – № 12. – С. 49–52.
80. Ермаков, Ф. К. Удмуртская драматургия / Ф. К. Ермаков // История советской многонациональной литературы. – М., – N Т. 4 (1972). – С. 339–340.

81. Ермолаев, А. А. Йыромон вакыт = [Заблудшее время] / А. А. Ермолаев // Кенеш. – 2002. – №1. – С. 70–73.
82. Ермолаев, А. А. Кылбурчи, драматург, прозаик. Тодмо удмурт писательлэн И. Г. Гавриловлэн вордиськемез дырысен – 70 ар = [Поэт, драматург, прозаик. 70 лет со дня рождения известного удмуртского писателя И. Г. Гаврилова] / А. А. Ермолаев // Дась лу! – 1982. – 1 апр.
83. Ермолаев, А. А. Удмурт литература 9–10 классъёслы / А. А. Ермолаев, П. К. Поздеев. – Ижевск : Удмуртия, 1975. – 279 б.
84. Ермолина, А. «Эмезь кисьмаку» = [«В малиновую пору»] / А. Ермолина // Зечбур. – 1994. – 12 нояб.
85. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад : Избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. – 493 с.
86. Журчева, О. В. Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Монография. – Самара: Изд-во СГПУ, 2007. – 418 с.
87. Загребин, Е. Е. Драматург но артист : [К 70-летию со дня рождения В. Е. Садовникова] / Е. Загребин // Советской Удмуртия – 1985. – 13 янв.
88. Загребин, Е. Е. Кыззы потоно шуг югдурьсы? = [Как выйти из сложной ситуации?] / Е. Е. Загребин // Молот. – 1981. – №6. – С. 50–51.
89. Загребин, Е. Е. Тревоги и радости / Е. Е. Загребин // Удмуртская правда. – 1992. – 22 окт.
90. Зайцева, Т. И. Идеал и реальность: Герой и конфликт в художественной литературе народов Поволжья и Приуралья (50–80-е гг.) Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1993. – 128 с.
91. Зайцева, Т. И. К вопросу о становлении удмуртской драматургии / Т. И. Зайцева // Филологические исследования на рубеже XX – XXI веков: традиции, новации, итоги, перспективы. Сб. статей. Сыктывкар, 2012. – С. 179–181.
92. Зайцева, Т. И. Конфликт в современном удмуртском рассказе (Размышления о прозе молодых) / Т. И. Зайцева // Малые жанры прозы в литературах народов Поволжья и Приуралья : сб. ст. / АН СССР, Урал. отд-ние, Удмурт. ин-т истории, яз. и лит. ; отв. ред.: Л. Д. Айтуганова, Т. И. Зайцева. – Ижевск : [б. и.], 1989. – С. 84–105.
93. Зайцева, Т. И. Удмуртская проза второй половины XX – начала XXI века: национальный мир и человек / Т. И. Зайцева, ГОУВПО "УдГУ". – Ижевск : Удмурт. ун-т, 2009. – 374 с.
94. Зайцева, Т. И., Ившина, М. В. Жанр трагедии в творчестве удмуртских драматургов в 1990–2000-е годы // Актуальные проблемы изучения национальных культур, языков и литератур народов Урало-Поволжья. Региональная научно-практическая конференция. Чебоксары, 2012. – С. 84–88.
95. Залыгин, С. П. О путях национальной прозы / С. П. Залыгин // Современная удмуртская проза. Сост. Т. А. Полторацкая. Науч. ред. канд филол. н. А. Г. Шкляев. – Ижевск: Удмуртия, 1981. – С. 145–154.

96. Зборовец, И. В. Русская советская историко-революционная драматургия 70–80-х годов / И. В. Зборовец. – Харьков : Основа, 1990. – 133 с.
97. Зингерман, Б. И. Очерки истории драмы 20 века : Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 390 с.
98. Зуева, А. С. Богатые тоже плачут : Взгляд на спектакль Нац. театра Удмуртии : [музык. драма "Айна" по мотивам драмы И. Гаврилова "Аннок"] / А. С. Зуева // Удмуртская правда. – 2000. – 31 мая.
99. Зуева, А. С. От поколения к поколению // Удмуртская правда. – 1985. – 8 мая.
100. Зырянов, О. В. Уральская школа жанрологии: итоги и перспективы развития // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И.А. Дергачева, Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. / [сост. А.В. Подчиненов]. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 1. С. 9–20.; http://www.litural.ru/_files/Derg111.pdf
101. Зырянов, О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов, Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 546 с.
102. Ивашкин, В. М. Эрик котьмалэсь дуно / В. М. Ивашкин // Удмурт дунне. – 2000. – 21 нояб.
103. Измайлова, А. С. От поколения к поколению / А. С. Измайлова // Удмуртская правда. – 1985. – 8 мая.
104. Имихелева, С. С. Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов. – Новосибирск: Наука, 1983. – 126 с.
105. Ищук-Фадеева, Н. И. Драма вчера и сегодня / Н. И. Ищук-Фадеева // Опыты изучения драмы: сб. науч. тр. / сост. Н. Г. Медведева; отв. ред. Д. И. Черашняя. – Ижевск, 2010. – С. 5–45.
106. Канунникова, И. А. Русская драматургия XX века : Учеб. пособие для вузов / И. А. Канунникова. – М. : Флинта: Наука, 2003. – 207 с.
107. Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин, АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
108. Кильмухаметова, Т. А. Поэтика башкирской драматургии. Уфа: Китап, 1995. – 336 с.
109. Киселев, Н. Н. Проблемы советской комедии. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1973. – 202 с.
110. Кокшенева, К. А. Эволюция жанра трагедии в русской драматургии XVIII века и проблема историзма : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. Москва, 2002. – 339 с.
111. Кралина, Н. П. Драматургия и театр / Н. П. Кралина // История удмуртской советской литературы : в 2 т. Т. 2 / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького АН СССР, НИИ ; редкол.: В. М. Ванюшев,

- Н. Н. Воробьева ; рук. авт. кол. В. М. Ванюшев ; редкол.: А. Г. Шкляев, С. М. Хитрова. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – С. 160–172.
112. Кралина, Н. П. Кин сярысь малпаса? = [О ком думая?] / Н. П. Кралина // Молот. – 1970. – №10. – С. 42–43.
113. Кудрявцева, Р. А. Марийский рассказ XX века (типология и поэтика жанра) / Р. А. Кудрявцева: монография. – Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2008. – 208 с.
114. Кузнецов, Ф. Ф. Живой источник. Литературно-критические статьи. М.: Московский рабочий, 1977. – 336 с.
115. Кузьмин, В. Зарни куно = [Золотой гость] / В. Кузьмин // Удмурт дунне. – 2005. – 13 апрель.
116. Кузьмин, В. Пыдэстэм бекче. Сое вуэн тырмытон понна нырысь ворсано пасьсэ = [Бездонная бочка. Чтобы ее заполнить водой, необходимо закрыть дыру] / В. Кузьмин // Удмурт дунне. – 2005. – 12 август.
117. Кузьмин, В. Таче пьеса кемалась кулэ вал ини = [Такая пьеса давно уже была нужна] / В. Кузьмин // Удмурт дунне. – 2003. – 19 нояб.
118. Кунафин, Г. С. Поэтическое эхо прошлого. Развитие жанровой системы башкирской манифестационно-публицистической и нарративной поэзии. Уфа: Китап, 2004. – 316 с.
119. Ланина, Т. Александр Володин. Очерк жизни и творчества / Т. Ланина. – М., 1989. – 317 с.
120. Латышева, В. Драматургия коми в контексте угро-финских литератур Поволжья и Приуралья / В. Латышева // Sessiones Sectionum Dissertationes: Litteraria : Congressus Septimus Internationalis Fenno-Ugristarum, Debrecen, 27.VIII – 2.IX 1990. – Debrecen, 1990. – С. 123–128.
121. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. – 904 с.
122. Леонов, Л. М. Публицистика / Леонид Леонов. – М. : Моск. рабочий, 1976. – 352 с.
123. Ложкин, В. В. Духовный мир сценического героя : на материале спектаклей Удмурт. гос. драмтеатра / В. В. Ложкин. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – 144 с.
124. Ложкин, В. В. Искусствоын эскалаторъёс овол = [В искусстве нет эскалаторов] / В. В. Ложкин // Молот. – 1970. – №10. – С. 44.
125. Ложкин, В. В. Мастера удмуртского театра : очерки / В. В. Ложкин. – Ижевск : Удмуртия, 1991. – 180 с.
126. Ложкин, В. В. Образ положительного героя в пьесах И. Г. Гаврилова // Вопросы искусства Удмуртии. Ижевск, 1976. – С. 104–115.
127. Ложкин, В. В. Сценическая история пьес И. Г. Гаврилова : к пробл. нравственного становления личности героя в театр. искусстве / В. В. Ложкин. – Ижевск : Удмуртия, 1982. – 116 с.
128. Ложкин, В. В. Удмуртский театр : исторический очерк / В. В. Ложкин. – Ижевск : Удмуртия, 1981. – 175 с.
129. Ложкин, В. В. Удмуртско-русские театральные связи / В. В. Ложкин / РАН, УрО, Удмурт. ин-т ист., яз. и лит. – Ижевск, 1993. – 174 с.

130. Ломагин, К. Е. Малы ожыт удмурт постановкаос = [Почему мало удм. постановок] / К. Ломагин // Советской Удмуртия. – 1959. – 15 марта.
131. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М. : Худож. лит., 1982. – 280 с.
132. Малых, Л. Я. Бурлеск – гольтреск? [о премьере спектакля "Пужъятэм дэрем" по пьесе И. Гаврилова] / Л. Малых // Удмурт дунне. – 2011. – 28 окт.
133. Манн, Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Наука, 1976. – 375 с.
134. Матвеев, С. В. Чиданъёсты мед пилиськозы. «Эбга» трагедия пумысен малпан кесэгъёс = [Пусть ваше терпение треснет. Некоторые зарисовки о трагедии «Эбга»] / С. В. Матвеев // Зечбур! – 1992. – 9 дек.
135. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд., репринт. – М. : Вост. лит. РАН, 2000. – 406 с.
136. Михайлов, М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы (сущность, специфика, соотношение): дис. ... д-ра филол. н. М., 2006. – 302 с.
137. Мосов, М. Тазы кылдэм «Чукдор» драма = [Так возникла драма «Чукдор»] / М. Мосов // Удмурт дунне. – 1993. – 25 дек.
138. Моторин, С. Н. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80–90-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. Н. Моторин. – М., 2002. – 176 с.
139. Нигматуллина, Ю. Г. Комплексное исследование художественного творчества : Пробл. прогнозирования / Ю. Г. Нигматуллина. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 148 с.
140. Нуриева, И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов : пробл. культур. контекста и традиц. мышления / И. М. Нуриева, Российская Академия наук, Уральское отделение, Удмуртский институт истории, языка и литературы ; науч. ред. Т. Г. Владыкина. – Ижевск, 1999. – 269 с.
141. Оснос, Ю. А. Герой современной драмы / Ю. А. Оснос. – М. : Сов. писатель, 1980. – 311 с.
142. Паверман, В. М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы: монография / В. М. Паверман; [науч. ред. Л. А. Назарова]. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 448 с.
143. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 стр.
144. Пантелеева, В. Г. Удмурт драматургилэн вуж но выль висёнъёсыз = [Старые и новые болезни удмуртской драматургии] / В. Г. Пантелеева // Удмурт дунне. – 2012. – 14 март.
145. Пахорукова, В. В. Коми-пермяцкая литература XX века / В. В. Пахорукова. – Кудымкар : [б. и.], 2011. – 288 с.
146. Перевошиков, С. А. Спектакль удался / С. А. Перевошиков // Удмуртская правда. – 1961. – 15 февр.
147. Петров, М. П. Меч яр дурын / М. П. Петров // Советской Удмуртия. – 1954. – 2 апр.

148. Писатели и литературоведы Удмуртии: Библиографический справочник / Сост. А. Н. Уваров. – Ижевск: Ассоциация «Научная книга», 2006. – Изд. 2-е, расшир. и доп. – 220 с.
149. Поздеев, П. К. Шуг удысын = [На трудном поприще] // Садовников В. Е. Меч яр дурын. Пьесаос = [На крутом берегу. Пьесы]. Ижевск, 1975. – С. 3–4.
150. Поляков, М. Я. В мире идей и образов : Ист. поэтика и теория жанров / М. Я. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 367 с.
151. Пономарев, А. Мынам малпанъёсы но чектонъёсы = [Мои мысли и предложения] / А. Пономарев // Советской Удмуртия. – 1954. – 2 апр.
152. Поспелов, Г. Н. Проблемы исторического развития литературы : Учеб. для студентов пед. ин-тов / Г. Н. Поспелов. – М. : Просвещение, 1972. – 269 с.
153. Пошатаева, А. В. Литература и фольклор: (взаимодействие современных литератур народов Севера, Сибири и Дальнего Востока с устным народным творчеством) / А. В. Пошатаева. – М. : Наука, 1981. – 64 с.
154. Пузанова, Н. Н. Поскучаем на комедии, повеселимся на трагедии : [о театрах респ.] / Н. Н. Пузанова // Удмуртская правда. – 1999. – 29 июня.
155. Пузанова, Н. Н. Путешествие в древний мир / Н. Н. Пузанова // Удмуртская правда. – 2011. – 25 марта.
156. Пукроков, Ф. П. Капчи мылдыд кельтэ = [Оставляет хорошее впечатление] / Ф. П. Пукроков // Советской Удмуртия. – 1972. – 13 июнь.
157. Пукроков, Ф. П. Сыче вакытэ улиськом = [В такое время живем] / Ф. П. Пукроков // Молот. – 1985. – № 5. – С. 56.
158. Пукроков, Ф. П. Театрлэн матысь эшез. Е. Загребинлы – 50 арес = [Близкий друг театра. Е. Загребину – 50 лет] // Советской Удмуртия. – 1987. – 4 июль.
159. Пушина-Благинина С. П. Удмуртский Шекспир? А почему бы и нет // Удмуртская правда. – 1995. – 4 мая.
160. Разин, А. А. Зол чушка сук сямъёсты = [Остро критикует алчные нравы] / А. А. Разин // Советской Удмуртия. – 1972. – 13 июнь.
161. Разин, А. А. Паймытэ но шумпотэ «Эбга» = [Удивляет и радуется «Эбга»] / А. А. Разин // Удмурт дунне. – 1992. – 8 дек.
162. Родионов, В. Г. Этнос. Культура. Слово / В. Г. Родионов, Чуваш. гос. ун-т им. И. Н. Ульянова ; сост. А. Н. Лукина. – Чебоксары, 2006. – 551 с.
163. Романова, Г. В. Адыми пудо овол = [Человек не животное] // Удмурт дунне. – 2005. – 30 нояб.
164. Романова, Г. В. Зэм но, вал-а меда огазеяськон? = [И правда, было ли объединение?] / Г. В. Романова // Удмурт дунне. – 2003. – 19 нояб.
165. Романова, Е. Г. Мифопоэтика советской драматургии 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алт. госю ун-т. Барнаул, 2004. – 19 с.

166. Садовников, В. Е. Моим главным учителем была жизнь // Комсомолец Удмуртии. – 1975. – 25 янв.
167. Садовников, В. Е. Театр и драматург // Удмуртская правда. – 1958. – 30 августа.
168. Саттарова, А. М. Современная татарская драматургия 1985–2000 гг. Концепция эпохи и героя / А. М. Саттарова. – Казань : Gumanitarya, 2003. – 150 с.
169. Саушкин, Б. Е. На сцене – наши современники / Б. Е. Саушкин // Удмуртская правда. – 1959. – 17 мая.
170. Саушкин, Б. Е. Удмурт театр. Ортчем вамышёс: Очеркёс = [Удмуртский театр. Пройденные годы: Очерки] / Б. Е. Саушкин. – Ижевск : Удмуртия, 2000. – 252 с.
171. Семенова, Г. Чупчи учы = [Чепецкий соловей] / Г. Семенова // Удмурт дунне. – 2012. – 19 дек.
172. Синенко, В. С. О взаимодействии прозаических жанров в литературном процессе // Поэтика русской советской прозы : Межвуз. науч. сб. / Башкирск. гос. ун-т; Редкол.: В. С. Синенко (отв. ред.), П. В. Куприянов, Н. Н. Киселев и др. – Уфа, 1987. – С. 5–19.
173. Синенко, В. С. Русская советская повесть 40–50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра // Проблемы жанра и стиля / Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР Башкирский гос. университет им. 40-летия Октября. – Уфа : Башкирский гос. университет, 1970. – С. 7–244.
174. Стенник, Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе : эпоха классицизма / Ю. В. Стенник. – Л. : Наука, 1982. – 168 с.
175. Стенник, Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс : Проблемы и методы изучения. – Л. : Наука; Ленингр. отд-ние, 1974. – С. 168–202.
176. Стрелкова, Д. Н. Пошутили и разошлись... Национальный театр – без режиссера и национальной драматургии / Д. Н. Стрелкова // Удмуртская правда. – 2007. – 25 апр.
177. Тamarченко, Н. Д. Теория литературы : учеб. пособие для вузов рек. УМО по клас. универ. образованию. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Академия, 2004. – 509 с.
178. Тендитник, Н. С. Александр Вампилов. Литературный портрет. / Н. С. Тендитник. – Новосибирск, 1979. – 225 с.
179. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы : Учеб. пособие для вузов рек. Минпрос СССР / Л.И. Тимофеев. – 4-е изд., испр. – М. : Просвещение, 1971. – 461 с.
180. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений : Серия вторая. Дневники. Т. 57. Дневники и записные книжки / Подготовка текста и комментарии Н. Н. Гусева. – М. : Изд. ГИХЛ, 1952. – 432 с.

181. Томашевский, Б. В. Теория литературы : Поэтика : [Учеб.пособие] / Б. В. Томашевский ; вступ. ст. Н. Д. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
182. Тронин, П. Куро, возмало. Нош мае дэмлано? Кылем арын куд-ог потэм пьесаос сярсысь = [Просят, ждут. А что предложить? О некоторых пьесах, вышедших в прошлом году] // Советской Удмуртия. – 1965. – 29 янв.
183. Уваров, А. Н. Литературамылэн выль тодметъёсыз = [О новых формах и жанрах нашей литературы] / А. Уваров // Удмурт дунне. – 1996. – 11 июнь.
184. Уваров, А. Н. Художественное своеобразие удмуртской сатиры / А. Н. Уваров. – Ижевск : Удмуртия, 1979. – 132 с.
185. Утехин, Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. – Л. : Наука; Ленингр. отд-ние, 1982. – 185 с.
186. Федорова, Л. П. Жанровое своеобразие трагедии П. М. Захарова «Эбга» / Л. П. Федорова // Вестник удмуртского университета. – 2002. – №. 7. – С. 87–91.
187. Федотов, О. И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – Ч. 1. – 272 с.
188. Федь, Н. М. Жанры в меняющемся мире / Н. М. Федь. – М. : Сов. Россия, 1989. – 541 с.
189. Федь, Н. М. Искусство комедии, или Мир сквозь смех / Н. М. Федь, АН СССР. – М. : Наука, 1978. – 215 с.
190. Фролов, В. В. Жанры советской драматургии / В. В. Фролов. – М. : Сов. писатель, 1957. – 336 с.
191. Фролов, В. В. На сцене – комедия / В. В. Фролов. – М.: Знание, 1976. – 56 с.
192. Фролов, В. В. О советской комедии / В. В. Фролов. – М.: Искусство, 1954. – 340 с.
193. Фролов, В. В. Судьбы жанров драматургии : Анализы драм. жанров в России XX века / В. В. Фролов. – М. : Сов. писатель, 1979. – 423 с.
194. Хазанкович, Ю. Г. Фольклорно-эпические традиции в прозе малочисленных народов Севера / Ю. Г. Хазанкович, М-во образования и науки РФ, Федерал. агентство по образованию, ГОУ ВПО "Якутский государственный университет им. М. К. Аммосова" ; отв. ред. Ч. Г. Гусейнов. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2009. – 129 с.
195. Хализев, В. Е. Драма как род литературы : (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
196. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
197. Храпченко, М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – 4-е изд. – М. : Худож. лит., 1977. – 444 с.

198. Хусаинов, Г. Б. Система традиционных жанров в башкирской литературе // Система жанров в башкирской литературе. Сб. статей. Уфа, БФ АН СССР, 1980. – С. 5–25.
199. Черапкин, Н. И. Притоки / Н. И. Черапкин. – М. : Современник, 1973. – 197 с.
200. Чернец, Л. В. Жанры // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – 2004. – С. 163.
201. Чернец, Л. В. Литературные жанры : (Пробл. типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.
202. Чернов, Е. И., Антонов, Ю. Г. Конфликты и характеры мордовской драматургии: Учеб. пособие / Е. И. Чернов, Ю. Г. Антонов. – Саранск: Тип. «Крас. Окт.», 2002. – 104 с.
203. Чернова, Т. Асьмелэн со одиг = [Наша единственная] / Т. Чернова // Удмурт дунне. – 1997. – 5 июль.
204. Шибанов, В. Л. Литературный контекст современной удмуртской драматургии // Литература Урала: история и современность: Сб. ст. Вып. 3: Материалы III Всерос. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)», Екатеринбург, 11–13 окт. 2007 г.: В 2 т. – Екатеринбург: УрО РАН; ИД «Союз писателей», 2007. Т. 2. – С. 288–297.
205. Ширококов, С. П., Саушкин, Б. Е. Тулкымьяське лыз зарезь = [Волнуется синее море] // Советской Удмуртия. – 1952. – 17 май.
206. Шкловский, В. Б. О жанрах «важных» и «не важных» // Шкловский В. Б. За сорок лет : статьи о кино / В. Б. Шкловский. – М. : Искусство, 1965. – С. 247–255.
207. Шкляев, А. Г. Зависть или страх? / А. Г. Шкляев // Удмуртская правда. – 2000. – 15 янв.
208. Шкляев, А. П. Кидыс вань, му овол = [Семена есть, почвы нет] / А. П. Шкляев // Удмурт дунне. – 1998. – 19 дек.
209. Шкляев, А. П. Ыбесьёс кыдато адямиез = [И узкие ворота закаляют человека] / Шкляев А. П. // Удмурт дунне. – 2002. – 18 янв.
210. Штейн, А. Л. Критический реализм и русская драма XIX века / А. Л. Штейн. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1962. – 394 с.
211. Шуклин, В. В. Русский мифологический словарь / В. В. Шуклин. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2001. – 378 с.
212. Щеглова, Г. Н. Жанрово-стилевое своеобразие драматургии Леонида Леонова / Г. Н. Щеглова. – М., 1984. – 240 с.
213. Явчуновский, Я. И. Драма на новом рубеже : драматургия 70-х и 80-х годов: конфликты и герои, пробл. поэтики / Я. И. Явчуновский. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1989. – 220 с.
214. Ямаева, Н. П. Особенности комического в пьесе Е. Загребина «Насьток но Исьток» / Н. П. Ямаева // Вестник Удмуртского университета. – 2002. – № 7. – С. 103–110.

215. Яшина, Р. И. На сцене – сатирическая комедия / Р. И. Яшина // Удмуртская правда. – 1972. – 11 окт.
216. Domokos P. Literatures finnisch-ugrischer und samojedischer Völker in der Sowjetunion / P. Domokos // NAWG. – 1977. – Nr.2. – S. 3–28.
217. Jean-Luc Moreau. Panorama ge la litterature andmourte votiane // Etudes Finno-ougriennes: Tom III. – Paris: Librairie C. Klincksieck, 1966. – 143–152 p.
218. Jermakov Foma. Uuemast udmurdi kirjandusest / Foma Jermakov. – Separaat. – S. 1.: S. n.: 1970. – Lk. 243–248.

Художественные тексты

219. Гаврилов, И. Г. Жингрес сизыыл = [Звонкая осень] // И. Г. Гаврилов. Люкам сочинениос. Куинь томен. Т. 2. – Ижевск: «Удмуртия». – С. 481–520.
220. Григорьев, А. Л. Лысву сямен уг толзы синкыли. Кык действиен драма = [Слеза не высыхает, как роса. Драма в двух действиях] // Молот. – 1988. – № 3. – С. 9–21.
221. Григорьев, А. Л. Атас Гири. Кык действиен комедия = [Григорий Петухов. Комедия в двух действиях] / А. Л. Григорьев // Катанчи усьтиське. Пьесаос / люказ И. М. Васильев = [Занавес открывается. Пьесы / сост. И. М. Васильев]. – Ижевск, 1992. – С. 525–566.
222. Григорьев, А. Л. Эмезь кисьмаку. Кык ёзэн комедия-фарс = [В малиновую пору. Комедия-фарс в двух действиях] / А. Л. Григорьев // Кенеш. – 2000. – № 2. – С. 28–40.
223. Григорьев, А. Л. Опаленные инеем. Пьеса в двух действиях. // Венок родной земли: Пьесы финно-угорских драматургов России. – Сыктывкар: Издательство «Эском», 2008. – С. 336–357.
224. Загребин, Е. Е. Насьток но Исьток = [Анастасия и Степан] // Загребин Е. Е. Насьток но Исьток : пьесаос = [Анастасия и Степан : пьесы] / Е. Е. Загребин. – Ижевск : Удмуртия, 1990. –С. 3–45.
225. Загребин, Е. Е. Тулыс зор / Е. Е. Загребин // Загребин Е. Е. Тулыс зор: Пьесаос, веросьёс = [Весенний дождь: Пьесы, рассказы]. – Ижевск, 1997. – С. 6–41.
226. Загребин, Е. Е. Кикы нош силе но силе... = [А кукушка все кукует и кукует...]/ Е. Е. Загребин // Яратонэ тон, вожанэ... : веросьёс, очеркьёс, пьесаос = [Любовь моя, ревность моя...: Рассказы, очерки, пьесы] / Е. Е. Загребин. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – С. 224–263.
227. Загребин, Е. Е. Эш-Тэрек //Загребин Е. Е. Яратонэ тон, вожанэ : веросьёс, очеркьёс, пьесаос = [Любовь моя, ревность моя...: Рассказы, очерки, пьесы] / Е. Е. Загребин. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – С. 378–426.
228. Куликов, К. И. Мы – весенние птицы / К. И. Куликов // Луч. – 2004. – № 7–8. – С. 31–41.

229. Романова, Г. В. Шунды-Мумы. Кык езэн дауркыл = [Мать-Солнце. Легенда в двух действиях] / Г. В. Романова // Кенеш. – 2004. – № 3. – С. 8–39.
230. Садовников, В. Е. Гондыр куш // Молот. – 1974. – № 7. – С. 29–38.
231. Садовников, В. Е. Гондыр куш // Молот. – 1974. – № 8. – С. 34–42.
232. Садовников, В. Е. Меч яр дурын. Пьесаос = [На крутом берегу. Пьесы] Ижевск, «Удмуртия», 1975. – 125 с.
233. Ширококов, С. П. Яратон ке овол... = [Если нет любви...] // Молот. – 1962. – № 2. – С. 28–47.
234. Ширококов, С. П. Ой, чебер нылъёс : кык действиен комедия = [Девушки-красавицы: пьеса в двух действиях] / С. П. Ширококов. – Ижевск : Удмуртия, 1972. – 71 с.
235. Ширококов, С. П. Чукдор. Пьеса. / С. П. Ширококов. Удмуртия: Ижевск, 1975. – 52 с.