

А.Г. Нарозя

**Поэтика драматургии
Мара Байджиева**

Монография

**Научный редактор
*профессор В.И. Шаповалов***



**«Турар»
Бишкек 2014**

УДК 821/821.0
ББК 83.3 Ки
Н 30

Рецензенты:

доктор филологических наук, доцент *Бакашова Ж.К.*,
кандидат филологических наук, доцент *Караханиди К.С.*

Нарозя А.Г.

Н 30 Поэтика драматургии Мара Байджиева: монография / науч.
ред. проф. В.И. Шаповалов. – Бишкек: Турар, 2014. – 192 с.

ISBN 978-9967-15-357-8

Научный труд кандидата филологических наук А.Г. Нарозя является первым монографическим исследованием творчества современного киргизского писателя-билингва, классика отечественной драматургии Мара Байджиева.

Новизна работы состоит в целенаправленном поэтологическом подходе к анализу и интерпретации художественного текста пьес, в использовании в литературоведческом исследовании театроведческих источников, в раскрытии основных граней художественного мастерства М. Байджиева-драматурга: мастерства владения классическими жанрами, мастерства создания образов-характеров, мастерства сценичности.

Материалы монографии можно использовать в научной работе, при разработке вузовских курсов по истории киргизской литературы, а также русскоязычной литературы Кыргызстана, при разработке спецкурсов, спецсеминаров и учебных пособий по драматургии, наконец, при возможной подготовке научного издания сочинений М. Байджиева.

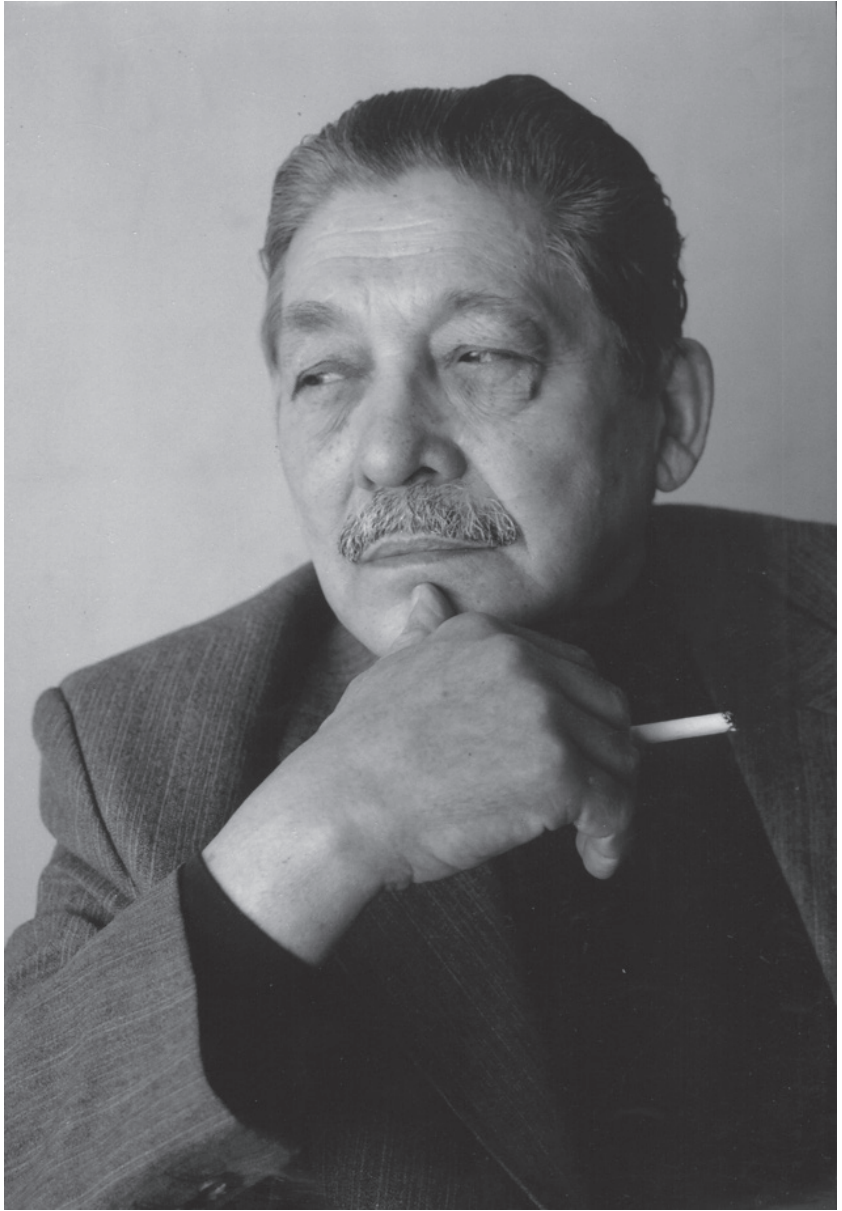
Н 4603020100-14

УДК 821/821.0
ББК 83.3 Ки

ISBN 978-9967-15-357-8

© Нарозя А.Г., 2014

***К 80-летию со дня рождения
Народного писателя Кыргызстана
Мара Ташимовича Байджиева***



Оглавление

| | |
|---|-----|
| Введение | 7 |
| Глава I. Поэтика жанра: от эпической драмы до трагикомедии | 14 |
| <i>Раздел 1. Межродовые жанры</i> | 16 |
| 1.1. Эпическая драма..... | 16 |
| 1.1.1. «Наследники» («Балдар бойго жеткенде»)..... | 19 |
| 1.1.2. «Дуэль» («Эрөөл»)..... | 23 |
| 1.1.3. «Криминальный случай» («Окуя»)..... | 27 |
| 1.2. Лирическая драма «Жених и невеста» («Кыз-күйөө»)..... | 30 |
| <i>Раздел 2. Межвидовые жанры</i> | 36 |
| 2.1. Мелодрама..... | 36 |
| 2.1.1. «Праздник в каждом доме» («Ар бир үйдө майрам»)..... | 38 |
| 2.1.2. «Поезд дальнего следования» («Узак сапардагы поезд»)..... | 43 |
| 2.2. Притча..... | 48 |
| 2.2.1. Комедия-притча «Мы – мужчины» («Эр намысы»)..... | 50 |
| 2.2.2. Драма-притча «Древняя сказка» («Байыркы жомок»)..... | 54 |
| 2.3. Трагикомедия «В субботу вечером...» («Алтынчы күнү кечинде»)..... | 58 |
| Заключение..... | 65 |
| Глава II. Поэтика образа-характера: | |
| байджиевские герои в пьесе и на сцене | 66 |
| <i>Раздел 1. Литературоведческая интерпретация героев</i> | 66 |
| 1.1. Концепция личности..... | 66 |
| 1.2. Типология (модель) героев..... | 72 |
| 1.2.1. Тип энергичного человека..... | 73 |
| 1.2.2. Тип искателя истины..... | 78 |
| 1.2.3. Тип жертвы застоя (исторических обстоятельств)..... | 83 |
| 1.2.4. Тип маргинального героя..... | 87 |
| <i>Раздел 2. Театроведческая интерпретация героев</i> | 89 |
| Заключение..... | 108 |

| | |
|--|-----|
| Глава III. Поэтика сценичности: | |
| герменевтика художественного текста..... | 110 |
| <i>Раздел 1. Виды литературной сценичности</i> | 112 |
| 1.1. Ремарки..... | 113 |
| 1.2. Заголовки и подзаголовки..... | 123 |
| 1.3. Текст в тексте, или Чужое слово..... | 136 |
| 1.4. Музыкальность..... | 147 |
| <i>Раздел 2. Театральная сценичность (интерпретация</i> <i>пьесы «Дуэль» в различных видах искусства)</i> | 157 |
| 2.1. Спектакль..... | 157 |
| 2.2. Кинофильм..... | 162 |
| 2.3. Опера..... | 164 |
| 2.4. Балет..... | 169 |
| Заключение..... | 172 |
| Выводы | 174 |
| Библиографический список | 179 |

Введение

Мар Ташимович Байджиев (род. в 1935 г.) – многогранно одарённая творческая личность. Писатель-билингв, он драматург, прозаик, сценарист, режиссёр театра и кино, переводчик, манасовед, но прежде всего и более всего он драматург. Его пьесы получили союзное, европейское и мировое признание. Они ставились в трех московских театрах, вошли в репертуар более ста театров Советского Союза, игрались на сценах театров Германии, Польши, Чехословакии, Румынии, Венгрии, Австрии, Швеции, Финляндии, Монголии, Канады, Коста-Рики и других стран. Более того, они обрели новую жизнь в других видах искусства – в кино, на телевидении, в опере и балете. Мар Байджиев – Народный писатель и Заслуженный деятель искусств Кыргызстана, Отличник кинематографии СССР, академик Национальной киноакадемии, кавалер ордена «Манас».

Самый активный период работы Мара Байджиева в драматургии приходится на 1960 – 1980-е годы. Здесь у него были именитые предшественники, такие как Аалы Токомбаев, Касымалы Джантошев, Кубанычбек Маликов, Райкан Шукурбеков, Насирдин Байтемиров, Мидин Алыбаев, Токтоболот Абдумомунов, Шукурбек Бейшеналиев и другие драматурги. Рука об руку с ним работали и работают достойные современники, такие как Джалил Садыков, Бакыт Омуралиев, Мырзабек Тойбаев, Бексултан Жакиев, Мурза Гапаров, Казат Акматов и другие драматурги.

Уже первая пьеса М. Байджиева – «Наследники (1964)» привлекла внимание театральной критики. Но подлинно широкою, сенсационною известность ему принесла вторая пьеса – «Дуэль» (1968), опубликованная в союзном журнале «Театр». С этого времени, собственно, и начинается изучение творчества М. Байджиева-драматурга в критике, литературоведении и театроведении, в результате чего сложилась целая научная отрасль – байджиеведение.

Научно-критическая литература по творчеству М. Байджиева-драматурга, попавшая в поле нашего зрения, представляет собой сумму источников на русском и киргизском языках разного исследовательского уровня – от диссертации до рецензии, включая материалы из личного архива писателя. Условно эти источники можно разделить на несколько категорий.

Диссертационные исследования по киргизской драматургии, включающие определённые разделы (главы, параграфы, факты) по драматургическому творчеству М. Байджиева.

Таковы кандидатские диссертации Абдыкерима Абдыразакова «Жанрово-стилевые поиски в современной киргизской советской драматургии (1960 – 1970-е годы)» (1983) [69], Советбека Байгазиева «Художественный конфликт и нравственные искания героя в современной киргизской драматургии (1960 – 1970-е годы)» (1984) [71], Аиты Султаналиевой «Проблема конфликта и характера в современной киргизской драматургии (70 – 80-е годы)» (1992) [79].

Наиболее полно драматургия М. Байджиева представлена в диссертационных исследованиях Нургуль Койчумановой. В её кандидатской диссертации – «Особенности изображения характера в творчестве Мара Байджиева» (1997) [74] – есть глава «Особенности создания характера в драматургии Мара Байджиева». В докторской же диссертации – «60 – 80-жылдардагы кыргыз драматургиясындагы конфликт-каарман проблемасы: Токтоболот Абдумомунов жана Мар Байжиев» («Проблема конфликта и характера в киргизской драматургии 60 – 80-х годов: Токтоболот Абдумомунов и Мар Байджиев») (2012) [89] – глава, посвященная М. Байджиеву, называется «Катаал реализм – М. Байжиевдин көркөм методу» («“Суровый реализм” – художественный метод М. Байджиева»).

Монографические работы, содержащие материалы по творчеству М. Байджиева-драматурга.

В 1986 г. появилась монография Абдыкерима Абдыразакова «Кыргыз драматургиясындагы изденүүлөр» («Поиски в киргизской драматургии») [80], созданная на основе вышеназванной кандидатской диссертации [69]. Здесь для нас первостепенный интерес представляет анализ поэтики пьесы М. Байджиева «Дуэль». В последующих монографиях А. Абдыразакова этот материал сохранил свой статус.

В конце XX – начале XXI века под авторством Нургуль Койчумановой и Абдыкадыра Садыкова тремя изданиями вышла монография «Мар Байжиев» с тремя вариативными подзаголовками: «творческий портрет» (1986), «тайна творческой лаборатории» (1994), «драматург-психолог и прозаик» (2007) [87, 88, 90]. Здесь одна из трёх глав была посвящена драматургии М. Байджиева. Она называлась «М. Байжиевдин драмаларындагы мүнөз түзүү чеберлиги» («Мастерство создания характера в драмах М. Байджиева») и состояла из трёх параграфов: «От схематизма к психологизму», «Литературная критика о пьесах М. Байджиева» и «Где же ты, любовь, где!» [87, 90].

Достойное место драматургия М. Байджиева заняла в монографиях Аиты Султаналиевой «Генезис современной кыргызской драмы» (1988) [78] и Айнуры Кадырмамбетовой «Адабий кырдаал жана көркөмдүк жаңылануулар» («Литературная ситуация и художественное обновление»), 2009 [85].

Однако больше всех уделила внимание М. Байджиеву-драматургу Нургуль Койчуманова в монографии «Конфликт жана каарман: Токтоболот Абдумомунов жана Мар Байжиев» («Конфликт и герой: Токтоболот Абдумомунов и Мар Байджиев»), изданной в 2010 г. [86]. В ней были апробированы основные суждения и выводы, лёгшие в основу вышеназванной докторской диссертации [89]. Они нашли своё отражение в четырёх параграфах: «Своеобразие конфликта в первых пьесах», «Отражение в пьесах нравственно-этической тематики», «Пьесы М. Байджиева в литературной критике», «Теоретико-литературные размышления М. Байджиева».

В монографии Кубана Мамбеталиева «Сатира и юмор в кыргызской литературе» (2011) [75], которая является основой его докторской диссертации, есть раздел «Сатирические пьесы и юмористические миниатюры Мара Байджиева».

Учебники и учебные пособия по истории кыргызской литературы, содержащие сведения по творчеству М. Байджиева.

Здесь в первую очередь следует назвать учебники, автором которых является Качкынбай Артыкбаев. В одном из них – «История киргизской советской литературы» (1982) [83] – М. Байджиев представлен пьесой «Дуэль», в другом – «История киргизской литературы XX века» (2004) [84] – круг драматургических произведений М. Байджиева значительно расширен. В учебнике для средней школы

«Киргизская литература» [82], который вышел тремя изданиями (2000, 2004, 2007), есть раздел «Мар Байджиев. Жизнь и творчество. Драма “Дуэль”».

Рахима Сыдыкова, автор учебника для высшей школы «История киргизской литературы XX века (40 – 80-е годы)» включила в него литературный портрет М. Байджиева [91].

Драматургические произведения М. Байджиева фигурируют также в учебниках и учебных пособиях на русском языке: «История кыргызской литературы» Сардарбек кызы Нурайым и Дениса Крутикова (2009) [76, 77] и «История кыргызской литературы XX века» Осмонакуна Ибраимова в двух томах (2012, 2013) [72, 73].

Критические статьи, рецензии, заметки, которые постоянно сопровождают творческую деятельность М. Байджиева – драматурга, сценариста, режиссёра. Их авторами выступают, с одной стороны, литературоведы, с другой стороны, искусствоведы, в первую очередь театроведы. Среди них немало настоящих профессионалов, авторов концептуальных статей, на которые мы постоянно опирались (С.О. Байгазиев [142, 143], Е.К. Озмитель [119, 120], Б. Усубалиев [146], Г.Н. Хлыпенко [135, 136], С. Асанбеков [141], А.С. Кацев [108, 109], Ю. Рыбаков [126, 127] и другие).

Обзор научно-критической литературы о М. Байджиева-драматурге приводит нас к выводу о том, что в байджиеведении до настоящего времени нет ни одного монографического исследования по творчеству классика национальной драматургии, каким является Мар Байджиев. Наша монография – первый труд в этом научном жанре, который открывает широкую дорогу в художественный мир театра Байджиева и – шире – многогранного творчества писателя-билингва.

Объектом нашего исследования является «большая», т. е. многоактная, драматургия М. Байджиева, входящая в его творческий актив. В полном объёме (девять пьес) и в окончательных редакциях пьесы были опубликованы на русском языке в итоговом сборнике «На сцене» в 2005 г. [1]. Предшествующие издания пьес отражены в библиографическом списке литературы [2–9]. Все драматургические произведения на киргизском языке вошли в итоговый сборник «Сахнада» («На сцене»), опубликованный в 2006 г. [10].

Цель исследования – постижение художественного мастерства М. Байджиева-драматурга в дискурсе содержательной формы литературного произведения как важнейшей категории поэтики.

Задачи исследования: дать научную классификацию жанров драматургии М. Байджиева в контексте междуродовой и межвидовой общности; проследить сохранение «памяти жанра» (М.М. Бахтин) и обогащение её индивидуальным художественным мышлением автора; обосновать концепцию личности на основе созданных образов-характеров; выявить основные типы (модели) героев в авторском изображении и сценической интерпретации; охарактеризовать сценичность драм в двух её разновидностях – литературной и театральной; ввести в научный оборот театроведческие материалы по творчеству М. Байджиева; раскрыть содержание научного понятия «театр Байджиева».

Принципиальная **новизна** исследования заключается в целенаправленном методологическом подходе к изучению драматургии М. Байджиева. Наши предшественники подходили к изучению драматургических произведений М. Байджиева главным образом с их *содержательной* стороны (проблема, конфликт, характеры). Мы же сосредоточились главным образом на их формальной стороне (жанр, типизация, сценичность), взяв на вооружение поэтологический метод, сердцевиной которого является анализ, исходящий из категории «содержательная форма» (М.М. Бахтин) и выявляющий функциональность формы по отношению к содержанию.

В современном литературоведении термин **поэтика** получил очень широкое распространение и употребляется в разнообразных контекстах. В одних случаях он обозначает объект изучения (поэтика образа, композиции, произведения, творчества писателя и т. д.), в других указывает на методический подход к изучению объекта (поэтика нормативная, описательная, историческая, морфологическая, семантическая и др.). В расширенном смысле слова поэтика совпадает с теорией литературы (теоретическая поэтика), в суженном – с одной из её областей (поэтика жанра, рода, творческого метода и т. д.).

Поэтика (от греч. – поэтическое искусство) – одна из старейших дисциплин литературоведения, основателем которой считается Аристотель, автор теоретического трактата «Искусство поэзии» («Поэтика»). Именно из жанра «поэтик» (например, в Италии эпохи Возрождения было создано около двадцати подобных сочинений) в процессе внутренней дифференциации литературоведческих знаний развилась современная поэтика, породившая новую

комплексную науку – *поэтологию*. В истории этой науки яркий след оставили многие выдающиеся теоретики, в их числе: Гораций, Скалигер, Буало, Лессинг, Гегель, В.Г. Белинский, А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров и др.

Тем не менее общепринятого терминологического понятия «поэтика» не существует. Приведём несколько наиболее употребительных определений поэтики, на которые опираются современные исследователи: «наука о структурных формах художественных произведений» (А.П. Квятковский) [149, с. 221]; «наука о системе средств выражения в литературных произведениях» (М.Л. Гаспаров) [152, с. 295]; «систематизированные сведения о свойствах художественного литературного произведения и о литературном процессе» (Ежи Фарино) [55, с. 62]; «теория литературного произведения, наука о художественных средствах, языковых, композиционных, типовых структурах литературных произведений, родах, жанрах, разновидностях» (С. Сиротински) [49, с. 7]. В принципе, эти и подобные им определения объединяет главная цель поэтики, сформулированная М.Л. Гаспаровым: «выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения» [151, стлб. 785]. Что касается рабочего определения поэтики, то мы заимствуем его из Википедии: «*Поэтика* – раздел теории литературы, трактующий на основе определённых научно-методических предпосылок вопросы специфической структуры литературного произведения, поэтической формы, техники (средств и приёмов) поэтического искусства» [148]. Добавим к нему и наше собственное определение: *поэтика* – это система изобразительно-выразительных средств, придающих произведению эстетическую целостность.

В советском литературоведении отношение к поэтике носило предвзятый характер из-за обостренного интереса к проблемам художественной формы, а значит, по мнению оппонентов, к проявлению формалистических тенденций в науке о литературе. Об этом можно судить, к примеру, по статье о поэтике в «Словаре литературоведческих терминов». Цитируем (курсив наш. – *А.Н.*): «В марксистском литературоведении, рассматривающем форму в органическом единстве с содержанием, обусловленном определёнными закономерностями исторического развития, выделение

части теории литературы в особую науку, имеющую даже самостоятельное название, не представляется целесообразным. Поэтому в значении учения о форме термин “поэтика” постепенно уходит из употребления. Иногда используют его как название раздела, посвящённого поэтической речи, но и в этой области его вытесняет более распространённый термин “стилистика”» [157, с. 288].

В настоящее время отношение к поэтике кардинально изменилось. Поэтологическое изучение литературы воспринимается как внедрение «новых технологий» в методике. «Макропоэтика» выходит на уровень художественных систем (поэтика творческих методов, региональных литератур), а «микропоэтика» – на уровень минитекста (поэтика заглавий, эпитафий, ремарок). В связи с этим приведём замечательное суждение современного исследователя, которое мы полностью разделяем: «В теоретико-прикладном плане поэтика приобрела универсальный характер. <...> Наличие разных типов поэтик свидетельствует о продуктивности научной мысли и методики научных исследований» [32].

Поэтологическое изучение драматургии М. Байджиева, принятое нами, проводится по трём направлениям: *поэтика жанра, поэтика образа-характера, поэтика сценичности*. Отсюда трёхчастное деление работы на главы.

Материалы монографии можно использовать в научной и учебно-методической работе: при разработке вузовских курсов по истории киргизской литературы, а также русскоязычной литературы Кыргызстана, при разработке спецкурсов, спецсеминаров и учебных пособий по драматургии, наконец, при возможной подготовке научного издания произведений М. Байджиева.

Глава I

Поэтика жанра: от эпической драмы до трагикомедии

Жанр является ключевой категорией поэтики. Изучением жанров занимается специальная отрасль литературоведения – генология, т. е. наука о литературных родах и жанрах, или, в более узком смысле, жанрология.

Общепринятого определения литературного жанра как научного термина не существует. Однако сохраняется устойчивая традиция включать этот термин в триаду понятий «род – вид – жанр», этимологически восходящих к французскому слову *genre* (род, вид). Понятие *род* – наиболее обобщающее и исторически устойчивое (эпос, лирика, драма). Но род не существует сам по себе: он проявляется через *вид* – понятие менее широкое, но более разветвлённое (для драмы: трагедия, комедия, драма, трагикомедия, мелодрама и др.). Однако и вид – ещё не окончательная конкретная форма произведения, ибо каждое произведение, сохраняя общие родовые признаки и структурные особенности вида, несёт в себе своеобразие, новаторские черты, диктуемые вопросами жизни, особенностями материала, талантом писателя. Эта внутривидовая форма и есть *жанр*. Отсюда, в принципе, нетрудно сформулировать достаточно приемлемое рабочее определение жанра: «*Жанр* – группа произведений внутри литературного вида, объединённая общими формальными, содержательными или функциональными признаками» [43].

Таким образом, жанр определяется через вид, а вид – через род. Однако зачастую жанр отождествляется с видом, и тогда терминологическая триада «род – вид – жанр» выглядит следующим образом: «род – жанр – жанровая форма (разновидность)» (для драмы: драма – комедия – сатирическая (героическая, лирическая, бытовая и т. п.) комедия).

В научной литературе содержатся десятки определений жанра. Однако большинство из них пронизывает одна общая мысль: жанр – это диалектическое единство устойчивого и изменчивого. Иными словами, жанр определяется через комплекс признаков, среди которых можно выделить устойчивые и переменные. Устойчивые признаки обеспечивают преемственность, позволяют идентифицировать жанр на протяжении его истории.

Отличительной чертой жанрологии драматических произведений XX века является наличие в них авторских обозначений жанра, значительно превосходящих состав общепринятых теоретических определений. Это особенно характерно для современной драматургии, тяготеющей к жанровому синкретизму и жанровой бинарности, что затрудняет жанровую атрибуцию пьес. «В последнее время, – утверждает один из теоретиков драмы, – наблюдается тенденция вольного обращения в определении жанра пьесы как со стороны драматургов, так и критиков. <...> В театре появились жанровые конструкции с элементами перформанса. Всё это свидетельствует о стремлении драматургии к “открытости”, эстетическим метаморфозам, обусловившим её переход в новое качество, новую фазу развития» [32].

Другая трудность в изучении поэтики жанра – отсутствие общепринятой классификации драматургических жанров. На наш взгляд, наиболее удачной является классификация, предложенная В. Фроловым в монографии «Судьбы жанров драматургии» [58]. В заключительном разделе «Морфология жанров» автор приводит морфологическую таблицу «Драматические жанры в системе искусств XX века» и обстоятельный комментарий к ней. Таблица отражает пути смещения драматических жанров в пределах своего рода, а также в общениях и взаимосвязях с литературными родами (эпосом и лирикой). В процессе слияния участвуют не только «родственные» драме искусства (режиссура, актёрское искусство, музыка, изобразительное искусство, пантомима, танец), но и «соседние» искусства, получившие развитие в XX веке.

Таким образом, жанры (жанровые формы) – это, образно говоря, те «знаменатели», к которым можно привести множество авторских обозначений жанров при изучении их поэтики. Вместе с тем авторские обозначения жанров нельзя игнорировать, ибо они отражают не только «память жанра» (М.М. Бахтин), но и новатор-

ские поиски писателя, его творческую индивидуальность [23, с. 48–60].

Исходя из сказанного, следует подчеркнуть, что изучение поэтики жанра выводит исследователя на основные содержательные и формальные элементы произведения, каковыми в драматическом произведении являются: действие, конфликт, интрига, характеры и обстоятельства, сюжет, композиция, время и пространство (хроно-топ), сценичность.

В предлагаемой нами жанровой классификации многоактной драматургии М. Байджиева, проведенной, кстати, впервые, мы разграничиваем их на *межродовые жанры* – результат взаимодействия драмы с другими литературными родами – эпосом и лирикой (эпические драмы «Наследники», «Дуэль», «Криминальный случай» и лирическая драма «Жених и невеста») и *межвидовые жанры* – результат взаимодействия драматургических видов – драмы, комедии и трагедии (мелодрамы «Праздник в каждом доме» и «Поезд дальнего следования», комедия-притча «Мы – мужчины», драма-притча «Древняя сказка» и трагикомедия «В субботу вечером...»). Обратимся к поэтологической характеристике драматургических произведений М. Байджиева.

Раздел 1

Межродовые жанры

1.1. Эпическая драма

Понятие *эпическая драма* введено в широкое культурное сознание в середине XX века немецким драматургом, режиссёром и теоретиком искусства Бертольдом Брехтом – создателем так называемого эпического театра [20]. Сегодня это понятие достаточно широко используется теоретиками и историками драмы, практиками театра, театральными критиками, однако мы не найдём его в специальных справочных изданиях. Этот недостаток в значительной мере восполняется трудами – монографиями и докторскими диссертациями – А.С. Чиркова и В.Е. Головчинер, посвящёнными теории и поэтике эпической драмы [62, 30]. Именно на эти труды

мы будем опираться при анализе поэтики эпической драматургии М. Байджиева.

Общеизвестно, что в искусстве слова существуют не только основные (родовые) типы художественного мышления: эпическое, лирическое и драматическое, – но и промежуточные (междродовые): лиро-эпическое, лиро-драматическое и эпико-драматическое. Последнее – *эпико-драматическое* – образование является генетическим первоисточником эпической драмы, честь открытия которой как художественного явления и его познания принадлежит, по мнению В.Е. Головчинер, В.Г. Белинскому, а не Брехту или кому-нибудь другому [29].

В представлении А.С. Чиркова история искусства драмы выглядит следующим образом. Начиная с древнейших времён существовали и продолжают существовать две типологически значимые тенденции в драматическом искусстве – *аристотелевская* и *неаристотелевская* драмы. Аристотелевская драма, стремясь к преодолению синкретических форм отображения мира, проявляет тенденции к обострению действия, к перевоплощению актёров, к очищению зрителя через страх и сострадание. Неаристотелевская драма, напротив, стремится к развитию синтетических форм художественного творчества, к широкому использованию эпических элементов в драматических произведениях. Этот процесс условно можно назвать процессом *эпизации* драмы, суть которого состоит в том, что к двум традиционным параметрам драмы – действию и диалогу – добавляется третий – эпический (повествовательный, рассказывающий, разъясняющий). Результатом эпизации является возникновение ещё в античные времена *эпизированной* драмы, которая широко использует некоторые формы художественного освоения мира, свойственные эпосу как повествовательному роду литературы.

В XX веке от эпизированной драмы отпочковывается *эпическая* драма как самостоятельное направление в неаристотелевской драматургии. Этому во многом способствовало возникновение в жизни и искусстве качественно нового конфликта, в основе которого лежит не столкновение индивидуумов на межличностном уровне, а *столкновение идей*, носителями которых являются представители социальных групп [62, с. 9–10]. «Этот отчётливый интерес к человеку общественному, его положению в социуме, к

исследованию его связей с ним, – соглашается с А.С. Чирковым В.Е. Головчинер, – видимо, и позволяет отделить жанр эпической драмы как явления новейшего времени от драм, созданных эпохами, провоцирующими к поискам, накоплению эпических начал» [31, с. 18].

Какие же эпические элементы вбирает в себя драма как межродовое образование? На этот вопрос даёт обстоятельный ответ «Словарь театра» П. Пави: «повествование, снятие напряжения, нарушение иллюзии и переход слова к рассказчику, массовые сцены и вмешательство хора, документы, поданные как в историческом романе, проекция фотографий и различных надписей, зонги и вмешательство рассказчика, открытая смена декораций, подчёркивание *gestus*'а сцены» [155, с. 432–433]. К этому перечню можно добавить ряд художественных приёмов и средств, отмеченных исследователями эпической драмы: ремарка-, монолог- и диалог-повествование, авторские прологи, эпилоги и примечания, сюжетно-композиционная завершённость сценических эпизодов, монтажная организация материала на разных уровнях, эффект очуждения. Таким образом, драматург, работающий в жанре эпической драмы, располагает богатейшим арсеналом изобразительно-выразительных средств.

Для М. Байджиева эпическая драматургия органична изначально, ибо он по своему творческому призванию является одновременно и прозаиком, и драматургом. Образно говоря, проза и драматургия – два крыла литературной деятельности М. Байджиева, которые в равной мере способствовали его творческому взлёту, помогая друг другу: проза – драматургии, а драматургия – прозе. «В прозе М. Байджиева видна крепкая драматургическая основа, – справедливо утверждает один из исследователей его творчества, – хорошо продуманная фабула, острый конфликт, обилие диалогов, вторые и третьи планы изображения, психологическая насыщенность действия. Некоторые вещи являются как бы прозаическими “вариантами” его драматургии» [110, с. 4]. Действительно, таковы произведения-«аналоги»: пьеса «Дуэль» (1976) – новелла «Ливень» (1978), пьеса «Древняя сказка» (1976) – повесть «Однажды очень давно» (1982).

Процесс, обратный драматизации прозы (эпоса), – эпизация (дедраматизация) драмы. У М. Байджиева этот процесс в той или

иной мере нашёл своё выражение практически в каждой пьесе, но наиболее полно, на наш взгляд, в трёх пьесах, которые можно позиционировать в качестве эпических драм: «Наследники» (1964), «Дуэль» (1966) и «Криминальный случай» (1989).

1.1.1. «Наследники» («Балдар бойго жеткенде»)

Это пьеса, которой М. Байджиев открывает свой итоговый сборник драматургических произведений «На сцене». В принципе, это первый опыт эпической драмы в творчестве М. Байджиева.

Заглавие пьесы – «Наследники» – сразу же настраивает нас на социальную направленность произведения, что является, как уже говорилось, типологической чертой эпической драмы. При этом на память приходят аналогичные по форме названия пьес А.Н. Островского («Шутники», «Невольницы», «Без вины виноватые») или М. Горького («Мещане», «Враги», «Дачники», «Варвары»).

Подзаголовок «Наследников» – «Пьеса в трёх действиях» – подчеркнуто нейтрален в аспекте жанра (пьеса – драматическое произведение для театральной постановки, и только), однако в аспекте архитектоники подчеркнуто эпизирован. Дело в том, что сценические эпизоды внутри действий пронумерованы арабскими цифрами, как это принято в эпических произведениях, где есть части, главы и другие рубрикационные единицы (в драматургии таковыми являются действия, акты, явления).

Действующие лица. Их больше, чем в любой другой пьесе М. Байджиева, – двенадцать, что само по себе подчёркивает тенденцию к эпизации драмы. Из них девять персонажей собственно наследники – представители молодого поколения, в том числе пятеро выпускников университета, вступающих в самостоятельную жизнь.

Место действия – город Фрунзе. Пространственные измерения: открытое (городской парк) и закрытое (дом профессора Курманова). *Время действия* – «конец пятидесятых». Временные измерения: лето и осень одного года. Иными словами, пространственно-временная организация пьесы в определённой степени тоже эпизирована.

В этом аспекте мы обращаем внимание на время действия пьесы. Конец 50-х годов XX века – это начало «оттепельного» периода в жизни советского общества, когда начали воплощаться идеи десталинизации и демократизации, реформирования командно-административной системы. Именно в это время автор пьесы «Наследники» был сверстником своих молодых героев. Более того, его отец – Ташим Байджиев, подобно отцу одного из персонажей – Бекеша, был репрессирован, осуждён и сослан в лагерь, где и погиб.

Из пяти наследников – выпускников университета раньше всех определили свои жизненные позиции Чарчы и Джамал. Счастливые Чарчы и Джамал уезжают на работу по распределению министерства в отдалённый район. В финале пьесы Тендик уезжает в Серую долину, являясь на вокзал с рюкзаком за плечами.

У последнего, пятого, выпускника университета – Джекшена жизненная позиция не оставляет сомнений в её безнравственности. Передовой студент, староста группы, борец с аморальностью оказывается человеком с двойной моралью.

Самым молодым наследником в пьесе является 18-летний Маке Курманов, брат Гульбары. Для матери Зукеш он до сих пор «кутёнок», отзывающийся на это обращение возгласом «Тяв-тяв!»; для отца Осмона – иждивенец, «бездарь никчёмная»; для общества – тунеядец, т. е. человек, живущий за чужой счёт, чужим трудом. Неадекватное поведение Маке, ставшего в оппозицию к обществу, объясняется юношеским максимализмом героя с его обострённым чувством справедливости («Почему нам правды не говорили? Лгали почему? <...> Всюду брехня. Ложь!» [1, с. 43]), однозначным восприятием реальной действительности («Равнодушие, подхалимство, раболепие, блат! Ты – мне, я – тебе. Когда-нибудь будет конец?!» [1, с. 38]), внутренним конфликтом героя самим с собой («Эта трещина между мной и ... мной, – говорит Маке, обращаясь к портрету М. Горького “Буревестник”. – Понимаете? Нет? Я тоже...» [1, с. 24]). Именно этот максимализм доводит Маке до самоубийства, правда, без смертельного исхода.

К числу наследников можно отнести ещё одного героя пьесы – 30-летнего Шийкымбая, аспиранта профессора Курманова. Драматург отводит ему служебную роль: от Шийкымбая мы узнаём о прошлом Курманова. Вместе с тем это самодостаточный образ-характер, наделённый типическими чертами приспособленца. Ока-

зывается, наследники перенимают у своих предшественников не только позитивные, но и негативные традиции.

Предшественники молодого поколения в пьесе – три действующих лица: семейная пара Курмановых – Осмон и Зукеш (среднее поколение) и персональный пенсионер Константин Петрович (старшее поколение). Для М. Байджиева как автора эпической драмы, избравшего объектом художественного изучения молодое поколение, предшественники важны не сами по себе, а для изображения исторического времени, в котором они формировались, ибо наследники живут в изменяющемся времени, которое формирует новых людей.

Учёный Осмон Курманов формировался в сталинское время, когда наука была крайне политизирована. Вот почему его заставили подписать заключение экспертной комиссии, сфабрикованное против «вейсманиста-морганиста» Токтосуна Абдиева («Не подпишешь – самого накажут» [1, с. 39]). Затем наступило хрущёвское время, когда наука продолжала оставаться частью командно-административной системы. Вот почему Курманов боялся выступить против неэффективной травопольной системы раньше официально признанного ученого Петренко («Он академик, а я всего лишь профессор» [1, с. 36]). К чести Курманова, он винит не только время, но и самого себя: «Да, я проявил слабодушие – и мучаюсь всю жизнь. <...> Ну, не мог я пойти на геройство! Не всем же выпало быть героями, наконец. Я самый обыкновенный человек. И нужно ли винить человека за то, что он обыкновенный?!» [1, с. 39].

Расширяя наши знания о предшествующем поколении, М. Байджиев упоминает в разных местах пьесы других его представителей, живых и мёртвых. Это: доцент Абдиев – отец Бекеша, – который был огульно обвинён в антимарксизме, осуждён и сослан в Сибирь, где и погиб; профессор Жээнбаев, который наотрез отказался ставить свою подпись под обвинением против Абдиева, не отступился от своих идей, но потерял на нервной почве слух и тяжело болен; Саткын Джумабаев, вернувшийся с Отечественной войны Героем; Ахмат Исабаев – академик, делавший операцию Маке после его попытки самоубийства; наконец, поэт Джусуп Турусбеков, погибший на фронте и оживающий в стихотворных строчках, цитируемых в пьесе. Каждый из них и все они вместе

взятые способствуют воссозданию картины исторического времени, в котором жили предшественники молодого поколения.

Представителем старого поколения – предшественником старшего – выступает персональный пенсионер Константин Петрович, прообразом которого, по свидетельству М. Байджиева, является академик Константин Кузьмич Юдахин, автор знаменитого «Киргизско-русского словаря». Константин Петрович – человек с богатым жизненным опытом: он был учителем Осмона Курманова и его сверстников, затем ушел на фронт, воевал в Панфиловской дивизии. Его время – «Репрессии. Война. Опять репрессии» [1, с. 47]. Именно он выступает в качестве героя-резонёра, выражающего авторский взгляд на поколение наследников в полемике с профессором Курмановым.

У памятника в Дубовом парке происходит действие первого и последнего (завязка и развязка) сценических эпизодов, а через все другие эпизоды проходит мотив памятника. Сюда, к «святому месту», приходят выпускники университета накануне вступления в самостоятельную жизнь. У памятника Маке знакомится с Константином Петровичем, который приходит сюда, к «своим товарищам», каждый вечер, чтобы зажечь прожектор («Здесь всегда должно быть светло» [1, с. 25]). Мотив памятника возникает в сцене обвинения Шийкымбаем профессора Курманова («Люди шли в бой, умирали за Родину. А вы...вы...») [1, с. 36]), в горячем бреду раненого Маке («Я знаю, вы идёте в бой!.. Защищать Москву. Панфиловцы! Почему забыли меня?») [1, с. 45]). К памятнику приходит восьмилетний мальчик, чтобы возложить букет цветов к его подножию, а один цветок поднести Константину Петровичу. Здесь же происходит полемический диалог Константина Петровича с Курмановым о молодом поколении. Образно говоря, памятник «Мы шли в бой за Родину!» является центральным «действующим лицом» в художественной структуре пьесы «Наследники» как эпической драмы.

Процесс эпизации драмы получил своё дальнейшее развитие в пьесе «Дуэль», которая является вершинным произведением М. Байджиева-драматурга.

1.1.2. «Дуэль» («Эрөөл»)

«Драматическая новела в пяти главах» – так обозначил автор жанровую форму «Дуэли». Сразу же бросаются в глаза два слова: *новелла* и *глава*, – терминологически соотносимые с понятийным аппаратом теории эпоса. Значит, отправной точкой эпизации драмы М. Байджиев берёт новеллу, а сценические эпизоды будут представлены в форме глав. Но почему новеллу, а не рассказ? Ведь это сопредельные жанры, относящиеся к малой эпической форме. Да потому, что рассказ – это произведение описательно-повествовательного плана, а новелла – произведение *конфликтно*-повествовательного типа, более близкое к художественной специфике драмы. Ну, а главы – это заявка на увеличение удельного веса повествования как родового признака эпоса.

Итак, что намерен взять М. Байджиев в процессе эпизации драмы от эпоса как рода, вида и жанра литературы? От эпоса в целом – повествовательный элемент; от малой формы эпоса, к которой принадлежит новелла, – эпизод как тип жизненного процесса; от новеллы, которая является эпическим жанром, – её основные жанровые признаки: остроту конфликта, центростремительность сюжета, строгость композиции. Однако, вобрав в себя определенные эпические элементы, драма не изменила свою родовую специфику. В связи с этим уместно привести авторитетное суждение В.Е. Хализева, высказанное по аналогичному поводу: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена замкнутым в пространстве и времени картинам (“сценическим эпизодам”), которые **н а п о л н е н ы** высказываниями персонажей. Это главный, исходный признак драматического рода литературы» [59, с. 46].

А теперь обратимся непосредственно к тексту пьесы «Дуэль», с тем чтобы проследить процесс эпизации драматического произведения, результатом которого явилась эпическая драма в её завершённой форме.

Первое, что бросается в глаза, это отсутствие привычной рубрики «Действующие лица». Вместо неё представлен текст в форме повествования от первого лица.

«Я женщина. Меня зовут Нази. Мне двадцать два года.
Двух молодых мужчин зовут И с к а н д е р и А з и з.
Больше здесь никого нет.

Впрочем, потом появится молодая медсестра» [1, с. 50].

Форма повествования от первого лица означает, что этим лицом является *рассказчик*, т. е. персонифицированный повествователь, который входит в состав действующих лиц, нередко в качестве главного героя. В отличие от повествователя рассказчик предстаёт, во-первых, участником происходящих событий; во-вторых, изображающим субъектом; в-третьих, объектом изображения. Все эти формы так или иначе способствуют эпизации драмы.

В пьесе «Дуэль» таким рассказчиком выступает главная героиня Нази. Вокруг неё разворачивается действие, она является эпицентром конфликта, её поступки, мысли, эмоции организуют целенаправленное движение сюжета. Её душа становится аренной заочной «дуэли» между двумя мужчинами: морским офицером Азизом, получившим смертельную дозу радиации при спасении пассажирского теплохода, и торгашом Искандером, который подлым обманом заполучил Нази в качестве любовницы.

Конфликт в пьесе начинается на межличностном уровне, но вскоре переходит на уровень идей, как это и должно быть в эпической драме. В реальной жизненной ситуации герои пьесы решают сложные мировоззренческие вопросы, касающиеся отношений личности с обществом и жизни общества в целом. Что такое счастье? Совместимы ли любовь и свобода? Стоят ли люди того, чтобы жертвовать личной жизнью ради спасения других? Обязательно ли ставить перед собой великую цель? Для чего рождается человек? В каких соотношениях находятся добро и зло?

Для решения философских вопросов средствами драматического произведения М. Байджиев прибегает к использованию эпических элементов как средств художественной образительности и выразительности. Отметим некоторые из них.

Сюжетно-композиционная организация «Дуэли» имеет сходство с новеллой, на что указывает авторское обозначение жанра – «драматическая новелла в пяти главах». Глава – это рубрицированная единица эпических произведений. В «Дуэли» глава больше, чем глава, – она единица измерения сюжетно-композиционных параметров пьесы: и времени действия (пять дней), и элементов

сюжета (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка), и поступательного обострения конфликта, и ступеней нравственного прозрения Нази.

Такую же художественную строгость имеет каждая глава «Дуэли», за исключением последней главы. В составе глав по две встречи-диалога: первая – Нази с Азизом (Искандер в это время на рыбалке), вторая – Нази с Искандером (в отсутствие Азиза). Последняя глава – непредсказуемая развязка сюжета с открытым финалом, который, кстати, сам по себе является типологической особенностью повествовательного рода литературы.

Таким образом, новеллистическая сюжетно-композиционная организация «Дуэли» во многом способствует её эпизации, обретению жанровых черт эпической драмы.

Важнейшим эпическим элементом в составе драматического произведения является *ремарка*.

В пьесе «Дуэль» ремарочный комментарий занимает значительное место. М. Байджиев использует ремарки двух видов: простые и развёрнутые. Простые (синонимы: служебные, информационные) ремарки сопровождают речевые высказывания персонажей – диалоги, монологи, реплики, развёрнутые (синонимы: беллетристические, образные) – действие пьесы в его переломные моменты.

Оригинальный художественный приём эпизации драмы, найденный М. Байджиевым, – включение в текст пьесы «голосов», т. е. речевых высказываний, принадлежащих разным субъектам как из числа действующих лиц пьесы, так и не включенных в их состав.

Один «голос» принадлежит Нази. По форме это сценическая реплика «в сторону», а точнее, если исходить из её объема и содержания, монолог «про себя», т. е. внутренний монолог, характерный для эпического повествования. В четвёртой главе, где происходит последняя встреча Нази с Азизом, во время которой стало очевидным их душевное и духовное влечение друг к другу, но они ещё не смеют признаться в этом открыто, есть такой сценический эпизод.

«Он прижал мою голову к своей груди, я слышала, как бьётся его сердце. Он целовал мои волосы, мы молчали. Но я слышала свой голос, и, кажется, он тоже слышал его.

М о й г о л о с. Где ты был до сих пор? Я ждала тебя. Ждала всю жизнь, но приходили другие. Приходили – и убивали меня.

И вот пришёл ты – как я хочу быть с тобой! Только с тобой! Но ты пришёл очень поздно. Как несправедливо устроен мир! Почему люди боятся друг друга, хитрят, изобретают страшные бомбы, вместо того чтобы любить, рожать детей, сеять пшеницу? Скоро ты уйдёшь совсем. Но ты останешься во мне, в моей совести, в моей гордости... Спасибо тебе, мой добрый человек...» [1, с. 69].

Ответный «голос» Азиза прозвучал в пятой, последней главе. По форме это письмо – прощальное предсмертное письмо Азиза, адресованное Нази. Однако в нём не только личное, сокровенное: признание в любви, благодарность судьбе за встречу, прощание с жизнью, – но и социальное, мировоззренческое: убеждённость в высоком предназначении человека, в победе добра над злом. Прочитируем этот своеобразный внутренний монолог в сокращении.

«Г о л о с А з и з а (*письмо*). “Милая Нази! Вечером мне сделали переливание крови, но утром мне снова стало хуже. Так плохо мне ещё никогда не было. <...> Я ничего не могу оставить людям, кроме своих мыслей. Я понял: человек рождается для того, чтобы что-то совершить на земле. Ради этого он должен жить. Человек открыт для добра и зла. Весы качаются. Верь всегда, что человек в своём существе добр и прекрасен. <...> Как я жалею, что не целовал тебя, не жил с тобой в палатке, не бродил с тобой по ночному городу. Но всё-таки... Мы встретились, узнали друг друга. Письмо расстроит тебя. Прости. Но я не хочу пижонить. Мне плохо. Я умираю. Прощай, Нази! Я люблю тебя!”» [1, с. 75].

Мы акцентировали внимание только на основных приёмах эпизации драмы, использованных М. Байджиевым в эпической драме «Дуэль». О том, насколько силён в ней эпический элемент, можно судить также по фактам, связанным с функционированием пьесы после её публикации. На основе пьесы М. Байджиев создал два эпических произведения: новеллу (затем – киноновеллу) «Ливень» и повесть «Дуэль». Пьеса интерпретировалась на сценических площадках как драма для чтения вслух. Наконец, по пьесе создавались радиопостановки.

Высокие художественные достоинства пьесы «Дуэль» привлекли внимание деятелей разных видов искусства. По ней созданы две оперы: «Один шаг до любви» («Один крок до кохання») украинского композитора Германа Жуковского и «Дуэль» («Сохилда тукнашув») узбекского композитора Нуриллы Закирова (обе –

в 1974 г.) – а также балет-новелла «Дуэль» русского композитора Владимира Рóмана. В 1979 г. на студии «Узбекфильм» по заказу Центрального телевидения был снят кинофильм «Ливень» (сценарист М. Байджиев, режиссёр-постановщик Учкун Назаров).

1.1.3. «Криминальный случай» («Окуя»)

Последняя по времени пьеса М. Байджиева, датированная 1989 годом. Авторское обозначение жанра – «драма в двух частях из жизни провинциальной молодёжи».

Поэтика «Криминального случая» во многом сходна с поэтикой драматической новеллы «Дуэль». В основе её лежит эпизод («случай») как тип жизненного процесса, характерный для произведения малой эпической формы. Жанровые признаки новеллы дают знать о себе и в острой интриге (криминал), и в строгости композиции, и в непредсказуемом поведении персонажей. В пьесе всего четыре действующих лица, действие укладывается в суточное время, а целенаправленная эпизация пьесы способствует её трансформации в Lesedram'у (драму для чтения).

Пьеса начинается со сценического эпизода, имеющего (как в эпических произведениях) заглавие – «Финал». Участковый инспектор лейтенант Назаров, представившись читателям и зрителям, сообщает: на его участке случилось ЧП, в результате чего один человек получил огнестрельное ранение, другой погиб. Участники и свидетели криминального происшествия должны подписать акт об убийстве юноши Сагына его другом Темиром, составленный по результатам предварительного опроса. Однако сегодня никто не признаёт того, что говорил вчера. У каждого из них своя точка зрения на случившееся, потому что мерилом криминала являются не статьи уголовного кодекса, а нравственные нормы поведения человека в обществе.

Конфликт пьесы многоплановый, многоуровневый. Первый уровень – межличностный конфликт, второй уровень – мировоззренческий конфликт, третий уровень – философский конфликт. Главные стадии развития сюжета, определённые конфликтом, обозначены автором в нумерации и названии частей, присущим эпическим произведениям: I. Преступление; II. Следствие; III. Наказа-

ние. По этим стадиям целесообразнее всего проследить движение конфликта *на межличностном уровне*.

I. Преступление. Его совершает юноша Темир, движимый чувством мести за поруганную честь девушки Мариям. Во время охоты на фазанов Темир расстреливает из ружья Сагына, от которого Мариям родила внебрачного ребёнка. Обвинение: «Мариям пожертвовала для тебя своей честью, а ты... ты не оценил этого... Ты подлец, Сагын!» [1, с. 276].

II. Следствие. Его проводит лейтенант Назаров, доставивший Темира в опорный пункт милиции на берегу реки. Темир – в наручниках, посаженный в клетку – ведёт себя вызывающе и, подражая официальному тону следователя, подтверждает «факт, имевший место».

III. Наказание. Его, как и обвинение Сагыну, вынес сам Темир после того, как с него было снято обвинение в убийстве. Выстрел Темира оказался несмертельным, и Сагын дал письменное признание: «Выстрел произошёл случайно. По моей вине. К Алиеву Темиру претензий не имею» [1, с. 294]. Но ещё до этого Темир встретился с Мариям, которая нанесла ему несколько душевных ран. Эти раны оказались для Темира смертельными, и он, освобождённый правосудием от наказания, подписывает себе нравственный приговор – покончить жизнь самоубийством. Предсмертная записка Темира гласила: «Сагын, прости меня. Ты был прав. Я очень ошибся. Прощайте» [1, с. 299].

Конфликт пьесы «Криминальный случай» на межличностном уровне является основой конфликта *на мировоззренческом уровне*, который, как мы уже говорили, характерен для эпической драмы. Пьеса отражает общественную жизнь так называемой перестроечной эпохи накануне разрушения Советского Союза. М. Байджиев поставил этой эпохе безжалостный социальный диагноз устами героев пьесы. Политическую ситуацию очень верно схватил Сагын, который вспоминает рассказ деда о том, как в ущелье, где они охотятся с Темиром, в своё время расстреливали басмачей, кулаков и прочих врагов народа, резюмирует: «А теперь, выходит, врагами народа были не те, в кого стреляли, а те, кто стрелял... Длинная рокировка. История повернулась тощей задницей» [1, с. 273]. А нравственную ситуацию в гротескной форме воспроизвела Мариям в диалоге с Темиром: «Все мы больные! Алкоголики! Наркома-

ны-токсоманы! Импотенты! Преступники! Педерасты! По земле ползёт чума под названием СПИД. Мы уроды с самого корня!» [1, с. 286].

Вот это уродство – и в физическом, и в социальном значении слова, – разрушающее *экологию человека* в перестроечную эпоху, и привлекло внимание М. Байджиева. Поэтому главным героем пьесы является экологически нездоровый человек из провинции, где перестроечные процессы проходили болезненнее, чем в центральных районах. Имя его Темир, а прописка в типологической классификации литературных героев – *маргинальный герой*.

Темир поставлен в ситуацию пограничного состояния и замкнутого пространства. Художественное пространство замкнуто дважды: сначала – в провинциальный мир (вспомним подзаголовок пьесы – «Драма из жизни провинциальной молодёжи»), затем – в решётчатую клетку, куда его водворил лейтенант Назаров. Клетка – это образ-символ, выражающий изолированность Темира от общества, его одиночество, несвободу.

Анализ конфликта пьесы *на философском уровне* выводит нас на категории добра и зла. Темир убеждён, что, застрелив Сагына, он отомстил за честь Мариям, за честь своей матери и за свою честь, т. е. покарал зло. Но совершил ли он этим добро? Ведь он – убийца! И самоубийство Темира – наказание за его заблуждения. Темир заблуждался, полагая, что защищал честь Мариям, своей «богини» и «мадонны», в то время как она не нуждалась в этой защите. Темир заблуждался, полагая, что защищал честь другой «богини» и «мадонны» – своей матери, о которой у него только одно воспоминание – фотография, на которой мать кормит его грудью. Наконец, Темир заблуждался в главном – в том, что человеческие пороки можно искоренить путём уничтожения их носителей. «Ты думаешь, убив Сагына, избавил человечество от пороков? – спрашивает Мариям у Темира и тут же отвечает: – Гений, которого родила та самая мадонна (т. е. Иисус Христос. – *А. Н.*), сказал, что люди погибнут от собственных пороков» [1, с. 4, 293]. (Кстати, имя Мариям в мусульманском мире ассоциируется с Богородицей). Реакция Темира и ремарочный комментарий представлены в тексте следующим образом:

«Луна ушла за тучи. Темно. Тихо звучит соло трубы.

Т е м и р. Человечество погибнет от собственных пороков... И нет ничего святого. (*Разорвал фото (матери. – А.Н.) на мелкие кусочки, пустил их по ветру.*)

Звучит соло трубы. Темир плачет, держась за железные прутья решётки. Во мгле он похож на “Жёлтого Христа”... [1, с. 293].

Образ Жёлтого Христа, введённый в пьесу, требует отдельного комментария. «Жёлтый Христос» – полотно знаменитого французского художника-символиста Поля Гогена (1889). Гоген изобразил распятие на фоне сельского пейзажа в окружении трёх бретонских крестьянок, одетых в национальные одежды конца XIX века. «Умиротворение, разлитое в воздухе, спокойные покорные позы женщин, насыщенный “солнечным” жёлтым цветом ландшафт с деревьями в красной осенней листве, крестьянин, занятый вдали своими делами, не могут не входить в конфликт с тем, что происходит на кресте. Они резко контрастируют с Иисусом Христом, на лице которого отображается та стадия страдания, которая граничит с апатией, безразличием ко всему окружающему» [148]. Именно таким предстаёт перед нами маргинальный герой пьесы «Криминальный случай». Обращение киргизского драматурга к библейскому образу Христа для сравнения его с главным героем драмы, наречение героини именем Мариям, уподобление женских образов мадоннам и богиням – всё это свидетельствует об общечеловеческом содержании художественного мира байджиевской пьесы. Социально-философский конфликт пьесы «Криминальный случай» – главный жанровый признак этого произведения как эпической драмы.

К сказанному о «Криминальном случае» добавим, что по этой пьесе в 2003 г. на киностудии «Кыргызфильм» был снят фильм «Окуя» («Происшествие»). М. Байджиев выступил в качестве режиссёра-постановщика фильма.

1.2. Лирическая драма «Жених и невеста» («Кыз-күйөө»)

В драматургии М. Байджиева этот жанр представлен пьесой «Жених и невеста» (1978), которая имеет авторское жанровое обозначение «лирическая драма с эпилогом вместо пролога».

В истории драматургии возникновение *лирической драмы* связано с творческой практикой А. Блока. Как известно, А. Блок употребил этот термин для определения жанра трёх своих пьес: «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка», – созданных в 1906 г. и вышедших в 1908 г. под общим заголовком «Лирические драмы». В предисловии к сборнику автор счёл необходимым оговорить, что «три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы *лирические*, то есть такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, – только представлены в драматической форме» [18, с. 383–384].

С тех пор это суждение А. Блока стало основополагающим для терминологического определения *лирической драмы*. Со временем были выявлены и осмыслены типологические черты этого жанра, к которым относят: лирическое начало как сюжетообразующую категорию; сюжет как борьбу чувств действующих лиц; образ автора, близкий к образу лирического героя; ассоциативную связь эпизодов как композиционный принцип (монтажная композиция) и другие особенности [34, 36].

В истории советской многонациональной литературы в качестве художественных образцов остались *лирические драмы* В. Розова («В поисках радости»), А. Арбузова («Мой бедный Марат»), А. Володина («Старшая сестра»), И. Друцэ («Дойна»), М. Карима («Салават»), Ю. Марцинкявичюса («Миндаугас»). В контексте этих и других произведений лирико-драматического синтеза прочитывается *лирическая драма* М. Байджиева «Жених и невеста».

В *лирической драме* источником драматургического действия и движения авторской идеи является *духовная жизнь личности*. М. Байджиев избирает предметом художественного исследования *любовь* как особое состояние человека, как плодотворное, радостное или, напротив, губительное напряжение всех его духовных сил, *любовь* в её разнообразных проявлениях – индивидуальных, супружеских, семейных. При этом постоянно подчеркивается *нравственная, а не правовая сторона* этих отношений.

В пьесе минимум действующих лиц: невеста Гуля, жених Эрик и мать Эрика, она же судья. Впрочем, драматург называет их не именами собственными, а нарицательными: Жених, Невеста, Мать, Судья, – подчеркивая тем самым всеобщность своих героев.

Для реализации лирического конфликта М. Байджиев обращается к *нравственному эксперименту*. Он находит своих героев в потоке жизни и вводит их в ситуацию, определённым образом ограниченную и выделенную, которая всячески обостряется, чтобы извлечь из неё максимум эмоций и смысла. В целях усиления нравственного эксперимента драматург прибегает к парадоксам и логическим несоответствиям в поступках героев, чтобы иначе осветить всё, что думалось о них раньше. Отсюда кажущийся алогизм, непредсказуемость действий героев.

Пьеса начинается сценой суда, которая является эпилогом событий, произошедших ранее, несколько лет назад.

«С у д ь я (*читает*). “В народный суд Первомайского района. Заявление. Прошу расторгнуть мой брак с моим мужем, т. к. наша совместная жизнь и сохранение семьи стали невозможными”. Какие причины заставили вас подать на развод?

Н е в е с т а. Не знаю. Это очень сложно объяснить.

С у д ь я. Суд должен знать правду.

Н е в е с т а (*после короткой паузы*). Дело в том, что мой муж... мой муж совершил преступление и я... я невольно стала его сообщницей. Я и ещё один человек...

С у д ь я. И вы можете назвать этого человека?

Н е в е с т а. Да... Это его мама...

С у д ь я. Может быть, в таком случае вам следует оформить своё заявление иначе и обратиться в суд по уголовному делу?

Н е в е с т а. Нет, здесь уголовного дела нет. А... как бы вам это сказать... Одним словом, *никто из нас ни одной буквы закона не нарушил... Мы виноваты друг перед другом...*» (курсив наш. – А.Н.) [1, с. 177–178].

После этого пролога-эпилога события начинают развиваться ретроспективно в прямой хронологической последовательности, прерываясь время от времени вмешательством Судьи, в амплуа которой выступает, как нам известно, Мать.

Первая половина пьесы – это собственно, накопление исходных данных для проведения нравственного эксперимента. Что мы узнаём о героях и отношениях между ними?

Невеста родилась и живёт в одном южном городке. Ей двадцать семь лет – возраст старой девы. Работает в нотариальной конторе, где и познакомилась три месяца назад с Женихом.

Жених – блестящий молодой человек в начале творческой карьеры. Год назад окончил с отличием столичную консерваторию. В городок приехал с честолюбивыми планами: открыть здесь музыкальное училище, стать его директором, создать свой симфонический оркестр.

Мать приехала из столицы на свадьбу сына совершенно неожиданно, так как ещё месяц назад определилась в отношении своей невестки совершенно однозначно: видеть её, даже на фотографии, она не хочет, в их доме её ноги никогда не будет, поэтому для неё она останется навсегда чужой. «Я хочу вернуть сына к себе», – решительно заявляет Мать, но тут же наталкивается на жёсткое сопротивление Невесты.

И Мать сменяет гнев на милость. В знак примирения она дарит своей невестке фамильные бусы из жемчуга стоимостью в целое состояние. Пораженная Невеста, обняв ноги Матери, просит у неё прощения и радуется тому, что у неё, сироты, есть мама («Я давно отвыкла от этого слова...» [1, с. 186]).

Кажется, конфликт исчерпан. Но для лирической драмы это только предконфликтная ситуация, экспозиция нравственного эксперимента. Вот тут-то, за час до начала свадьбы, когда Жених и Невеста под крики «Горько!» за окном целуются, когда Мать сообщает, что она будет жить вместе с молодыми, когда Жених в восторженном исступлении играет «Кампанеллу» Паганини-Листа, совершенно неожиданно раздаётся телефонный звонок, который глушит торжественную музыку. Мать, взявшая трубку, после краткого разговора хватается за сердце: «У твоей жены туберкулёз <...> Какая-то женщина сообщила по телефону, что она с детства состоит на учёте в тубдиспансере» [1, с. 189]. Так завязывается конфликт лирической драмы, основой которой является напряженная борьба чувств внутри героев, а драматург не только воспроизводит процесс этой борьбы, но и открыто вмешивается в него, вынося свои оценочные суждения, как это имеет место в лирическом произведении.

Развитие нравственного эксперимента вступает в новую фазу после неожиданного признания Невесты: да, она действительно состояла на учёте в туберкулёзном диспансере в далёком детстве, но «просто не придавала этому особого значения, да и забыла совсем» [1, с. 193]. В душе каждого героя «идёт острая борьба – *поединок с самим собой*» (курсив наш. – А.Н.), – как определил дра-

матург в одной из своих ремарок [1, с. 185]. Если бы вычертить «осциллограмму» этих поединков и наложить друг на друга, мы бы получили сложнейшую картину душевных переживаний, образующих сюжет лирической драмы.

В структуре пьесы «Жених и невеста» как лирической драмы особое место занимает Судья – действующее лицо, совмещающее амплу Матери и Судьи. Постоянная трансформация Матери в Судью и наоборот происходит неожиданно, но естественно и ненавязчиво, с помощью авторских ремарок. На наш взгляд, амплу Судьи в художественной структуре пьесы – это форма присутствия автора, найденная в процессе творческой работы. Известно, что в драматических жанрах автор присутствует главным образом как организатор сценического действия, находясь «за кулисами» и не подавая оттуда «голоса». В лирической же драме появляется образ автора, т. е. создателя литературного произведения, накладывающего свой персональный отпечаток на его художественный мир. Закономерность, определяющая роль автора в художественных структурах, близким лирико-драматическим, точно сформулирована М.М. Бахтиным: «Автор – носитель напряжённо-активного единства завершения целого, целого героя и целого произведения, трансградиентного каждому отдельному моменту его» [15, с. 135]. Следовательно, Судья в «Женихе и невесте» – это, образно говоря, alter ego (другое я) лирического субъекта, наделенное, в отличие от первого, бесстрастностью и беспристрастностью судьи.

И тем не менее беспристрастная позиция судьи не устраивает автора как лирического субъекта. Он крепко держит в памяти слова Невесты, сказанные судье в начале пьесы: «Нет, здесь уголовного дела нет. <...> Одним словом, никто из нас ни одной буквы закона не нарушил... Мы виноваты друг перед другом...». Вот почему автор даёт Судье возможность задать Невесте и Жениху вопрос, который более уместен для Матери, а не для Судьи («Вы любите его? – Да»; «Вы любите её? – Не знаю...») [1, с. 203].

Финал пьесы совершенно непредсказуем.

«С у д ь я. Что вы можете сказать суду как ответчик?»

Ж е н и х. У нас сын, хорошая семья, и я бы не хотел, чтобы она распалась.

С у д ь я. Хорошо, мы учтём вашу просьбу. *(Обращаясь к публике.)* Суд удаляется на совещание...» [1, с. 203].

Открытый финал пьесы – свидетельство невозможности разрешить внутренний конфликт лирической драмы М. Байджиева.

Несколько слов о других типологических приёмах и средствах, характерных для пьесы «Жених и невеста» как лирической драмы.

Наличие пространственных ключевых монологов, концентрирующих сущность драматического действия (Н е в е с т а: «Смотрю я на тебя и вспоминаю...» [1, с. 199–200]; Ж е н и х: «Я знаю, ты никогда не сможешь полюбить другого...» [1, с. 201–202]; М а т ь: «Подожди. Хотя бы выслушай. Может поймешь меня и простишь...» [1, с. 200]). Они являются средством внутреннего действия, выражения драматургии мысли персонажа и лирических зон автора.

Наличие многочисленных авторских ремарок, подчёркивающих эмоциональность монологической и диалогической речи персонажей. Например:

Ж е н и х (*подошел к Невесте, взял её за плечи*). Ты что, серьёзно?

Н е в е с т а (*засмеялась*). Ну, конечно, а что?

Ж е н и х (*отпустил её, помрачнел*). Так... ничего...

Н е в е с т а (*насторожилась*). Но ты изменился в лице!

Ж е н и х. Мне стало очень неприятно.

Н е в е с т а (*обняла его*). Ты что, милый. Что с тобой? (*Заглянула ему в глаза.*)» [1, с. 193].

Монтажная композиция пьесы, создаваемая путём продуманного чередования сцен из настоящего (бракоразводный процесс) и ретроспективного прошлого (знакомство и свадьба молодоженов). Как известно, монтажная композиция, которая широко распространилась в литературе, театре и кино XX века, позволяет художнику воплощать сущностные взаимосвязи явлений, постигать мир в его многокачественности, текучести и единстве.

* * *

Таким образом, межродовые жанры в драматургии М. Байджиева представлены тремя эпическими драмами («Наследники», «Дуэль», «Криминальный случай») и одной лирической драмой («Жених и невеста»).

Эпические драмы отражают процесс эпизации драматургии М. Байджиева. Суть его состоит в использовании эпических элемен-

тов в драматических произведениях в целях обогащения художественного арсенала изобразительно-выразительных средств. Для М. Байджиева эпизация драмы объективирована бинарностью его художественного мышления как прозаика и драматурга. Основные направления эпизации: использование конфликта, в основе которого лежит борьба идей; расширение повествовательных элементов в структуре драматического произведения; развёрнутые ремарки; вмешательство рассказчика; проявление авторской позиции; установка на жанровую разновидность драмы для чтения (Lesedram'ы).

Лирическая драма отражает процесс лиризации драматургии М. Байджиева. Основные направления лиризации: конфликт, в основе которого лежит напряжённая борьба чувств героев; пространственные ключевые монологи героев, воспринимаемые как лирические отступления; многочисленные авторские ремарки, подчёркивающие эмоциональность диалогов, монологов, реплик действующих лиц; монтажная композиция пьесы; наличие образа автора как лирического субъекта.

Раздел 2 *Межвидовые жанры*

2.1. Мелодрама

Мелодрама (греч. melos – песня; drama – действие) – первоначально (с 1770-х годов) драматическое произведение, в котором монологи и диалоги действующих лиц сопровождались и перемежались музыкой и пением. С конца XVIII в. жанр получил новое, более широкое значение. Мелодрамой стали называть «остроконфликтное литературно-драматическое произведение, насыщенное аффектированными эмоциями, отличающееся морализаторством, рассчитанное на яркую зрелищность, занимательность. <...> Мелодрама воплощает принцип контраста, проводимый на всех уровнях драматургической структуры и восходящий к основной для мелодрамы антитезе добра и зла» [151, стлб. 522].

В Россию мелодрама пришла из Франции в начале XIX в. – сначала как переводная, а затем как оригинальная (перделки «Бедной

Лизы» Н.М. Карамзина, пьесы Я.Б. Княжнина, Н.А. Полевого, Н.В. Кукольника). Воздействие жанра мелодрамы несёт в себе «Маскарад» М.Ю. Лермонтова. А.Н. Островский не только использовал мелодраматические мотивы и приёмы («Пучина», «Горячее сердце», «Таланты и поклонники»), но и создал классические образцы жанра («Поздняя любовь», «Без вины виноватые»). Кризисное сознание конца XIX – начала XX в. с его культом страдания и изломами чувств отразили в жанре мелодрамы А.И. Сумбатов-Южин, В.И. Немирович-Данченко, Л.Н. Андреев.

На новый виток своего развития мелодрама вышла в первые послереволюционные годы, чему способствовала ясность и однозначность моральной позиции жанра. В 1919 г. в Советской России был объявлен конкурс на лучшую мелодраму, в жюри которого входил М. Горький. А.В. Луначарский как драматург работал исключительно в жанре мелодрамы («Оливер Кромвель», «Поджигатели», «Яд»). Позднее, с утверждением в литературе метода социалистического реализма, жанр мелодрамы стал считаться «низким», «второстепенным».

Оживление мелодраматических тенденций в советской драматургии начинается с 1950-х годов – после осуждения «теории бесконфликтности» (А. Салынский, А. Софронов, С. Алёшин, В. Собко и др.). Особенно целенаправленно и плодотворно работал в жанре мелодрамы А. Арбузов («Таня», «Город на заре», «Иркутская история», «Мой бедный Марат», «Сказки старого Арбата» и др.).

Одновременно с художественной практикой развивалась и теория мелодрамы. Об этом свидетельствуют серьёзные исследования в данной области: статьи, монографии, диссертации [13, 17, 26, 45, 65].

В современном литературоведении и театроведении концептуальные суждения о жанре мелодрамы сводятся к следующим положениям. Для русского театра XIX в. мелодрама является одним из самых репертуарных жанров, своеобразной квинтэссенцией представлений о театральности. В XX в. жанр мелодрамы в «чистом» варианте встречается реже, однако драматурги продолжают активно обращаться к поэтике мелодрамы. В современном искусстве мелодрама стала жанром массовой литературы, театра, кино, телевидения. Мелодраматичность – метажанровая категория театраль-

ной эстетики, функционирующая в массовой литературе подобно трагическому в «высокой» литературе, так же как водевильность – подобно комическому [65].

Устойчивые черты поэтики мелодрамы, которые можно считать носителями «памяти жанра», нашли своё отражение в каноническом определении мелодрамы, данном в «Литературном энциклопедическом словаре»: Мелодрама – «жанр драматургии; пьеса с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной тенденцией» [152, с. 216]. Мы принимаем это определение за основу.

На наш взгляд, указанными признаками мелодрамы обладают две пьесы М. Байджиева, имеющие авторское определение жанра «драма»: «Праздник в каждом доме» (1973) и «Поезд дальнего следования» (1982, 2004). Обратимся к анализу этих произведений в аспекте жанра.

2.1.1. «Праздник в каждом доме» («Ар бир үйдө майрам»)

Действие пьесы происходит в точно обозначенное время – 31 декабря, за два часа до наступления Нового года, т. е. в новогоднюю ночь, когда «праздник в каждом доме». В одной из квартир многоэтажного дома праздник встречают в узком семейном кругу: хозяин Азат Султанович – профессор, его дочь Мадина – молодой учёный и её муж Сарман – фотограф. Хозяйка находится в больнице: её не отпустили врачи. Тем не менее Азат Султанович пригласил в дом «очень важного гостя» – московского профессора Дарира Мусаевича, своего давнишнего друга и коллегу, оказавшегося в городе проездом. «Это очень важная встреча. Решается судьба, можно сказать» [1, с. 112], – говорит Азат Султанович кому-то по телефону, отказываясь от приглашения. Так завязывается мелодраматическая интрига пьесы, которая является для нас таинственной и непредсказуемой.

Интрига (от греч. *intricare* – запутывать) – «сложная совокупность острых сюжетных ходов, нарушающих логически обоснованное, мерное течение действия» [151, стлб. 311]. Интриги бывают внешними (фабульными, словообразующими) и внутренними

(идейно-содержательными). Они обладают свойствами взаимопроникновения, так как перипетиям фабульной интриги сопутствуют аналогичные перепады в сфере чувств персонажей. Перипетии (от греч. внезапный поворот, перелом) – неожиданные события, резкие повороты сюжета, осложняющие развитие действия.

Интрига «Праздника в каждом доме» состоит из двух сюжетных линий, которые развиваются параллельно и тесно переплетаются между собой. Первая сюжетная линия – пребывание в гостях Даира Мусаевича – представляет собой поведенческий мотив одного из персонажей – Азата Султановича, выступающего в качестве творца интриги. Вторая сюжетная линия – постоянно поступающие из больницы сведения о физическом состоянии хозяйки дома – представляет собой объективную данность, вносящую драматическое напряжение в интригу мелодрамы. Проследим, как развивается интрига в пьесе, как взаимодействуют в ней внешние и внутренние перипетии и как раскрываются через неё образы-характеры пьесы.

Встреча «очень важного» (точнее – очень нужного) гостя Даира Мусаевича проходит по сценарию, продуманному Азатом Султановичем до мелочей. Цель встречи – психологически подготовить Даира Мусаевича к какому-то важному разговору (Азат Султанович – Мадина: «Я пригласил его как однокашника и старого друга. Обо всём остальном он должен узнать случайно» [1, с. 115]). Оказывается, Даир Мусаевич, назначенный оппонентом на защиту диссертации Мадины, дал на неё отрицательный отзыв. Видимо, полагает Азат Султанович, он не знал, что Мадина – дочь его друга, так как у неё другая фамилия. «Знал, – отвечает Даир Мусаевич после некоторого молчания. – Прости меня, но я не мог поступить иначе. Может, я ошибся в своей оценке. И если она уверена, пусть опровергнет аргументы старого хрыча и тогда это будет сенсация» [1, с. 130]. Но Азат Султанович гнёт свою линию: «Пока есть время, измени свой отзыв. <...> От тебя требуется только одно слово – остальное я беру на себя...» [1, с. 131]. И тогда Даир Мусаевич, не желающий идти на сделку со своей совестью, покидает дом своего друга.

Точно на это же время приходится кульминация другой сюжетной линии интриги, связанной с пребыванием хозяйки в больнице. Во время застолья глава семейства не забывает справиться по теле-

фону о состоянии жены: «Как она?.. Всё так же?.. Если будет хуже, позвоните!» [1, с. 123]. Однако перед долгожданным разговором с Даиром Мусаевичем Азат Султанович незаметно снимает телефонную трубку и откладывает её в сторону, чтобы ему не мешали звонки. А когда Сарман заметил, что трубка снята с аппарата, и положил её на место, раздался звонок из больницы: час назад мама умерла, а сообщают об этом с опозданием потому, что невозможно было дозвониться.

Так, в кульминационные моменты развития, сошлись воедино две сюжетные линии мелодраматической интриги. Теперь мы с нетерпением ждем её драматических последствий. Действительно, за этим следуют резкие, неожиданные повороты сюжета, плотно спрессованного во времени: до наступления Нового года остаются считанные минуты. Сарман, лишившийся моральной поддержки со стороны хозяйки дома, решает покинуть его. «Теперь я лишний в этом доме», – заявляет он. «Пусть уходит, – реагирует Мадина. – Он – чужой» [1, с. 136]. Азат Султанович после короткого обмена репликами с зятем распахивает перед ним дверь: «Прошу вас...» [1, с. 137]. Отец и дочь, оставшись вдвоём, исповедуются друг перед другом. Мадина уходит к матери: «Буду ходить вокруг больницы. Встречу Новый год возле неё» [1, с. 139]. Входит Молчаливый старик – отец Азата Султановича, приехавший из деревни в разгар новогоднего застолья. Они совершают намаз. Неожиданно возвращается Сарман. «Зачем вы здесь? – спрашивает его Азат Султанович. «Может, и в нашем доме будет праздник...» [1, с. 140], – отвечает он. Дверь распахивается настежь. В комнату врывается шумная ватага соседей в масках. «С Новым годом! С новым счастьем!»

Таким образом, драматургическая интрига пьесы «Праздник в каждом доме» имеет мелодраматическую основу: она остра, динамична, занимательна. Это сложный сюжетный узел, завязанный из двух сюжетных линий и множества перипетий – резких поворотов сюжета. Одна сюжетная линия, связанная с пребыванием в гостях профессора Даира Мусаевича у профессора Азата Султановича, реализуется на уровне человеческого быта: *как человеку жить*; другая сюжетная линия, связанная с болезнью и смертью хозяйки дома, выходит на уровень человеческого бытия: *как человеку человеком быть*.

Другая отличительная черта мелодрамы, помимо острой интриги, – *преувеличенная эмоциональность*. «Мелодрама – жанр повышенно эмоциональный, она вызывает чувства трогательные, сильные своей непосредственностью и искренностью, – утверждает теоретик драмы В. Фролов. – В эмоциональной сфере искусства роль мелодрамы чрезвычайно плодотворна. Она обогащает культуру чувств и эмоций...» [58, с. 366]. Преувеличенная эмоциональность драмы М. Байджиева «Праздник в каждом доме» обеспечивается, главным образом, двумя факторами. Первый фактор – это эмоциональные характеры действующих лиц, которые являются людьми творческими, интеллектуальными, способными на живую реакцию. Второй фактор – это эмоциональные обстоятельства, которые создаются с одной стороны, обстановкой новогоднего праздника, дружеской встречи, семейного застолья, а с другой – нарастающей тревогой за жизнь родного человека, уходящего из неё в самый жизнерадостный праздник.

Еще одна генетическая черта мелодрамы – *резкое противопоставление добра и зла*. Эту черту как «память жанра» в полной мере наследует пьеса «Праздник в каждом доме». Не случайно Даир Мусаевич признаётся: он любит Новый год потому, что в этот день «хочется оглянуться назад и посчитать, сколько сделано добра и в каких отношениях жил со злом» [1, с. 125].

На нравственных полюсах добра и зла в мелодраме М. Байджиева оказываются два друга, два профессора, две личности, которые встречаются после долгой разлуки за праздничным новогодним столом.

Даир Мусаевич – человек высокой нравственности. Он не идёт на компромиссы ни в науке, ни в повседневной жизни, руководствуясь знаменитым кредо Аристотеля: «Платон мне друг, но истина дороже». Уходя из дома Азата Султановича, он даёт Сарману урок высокой нравственности: надо занимать активную жизненную позицию. «Может, бороться прикажете?» – иронически спрашивает Сарман. «Да», – решительно отвечает Даир Мусаевич. «За что, профессор?» «Хотя бы за истину, которую вы знаете!» [1, с. 132].

На другом нравственном полюсе утвердился Азат Султанович. В своё время он выступил в центральной прессе с опровержением научного метода генетика Булатова, но сделал это после того, как

этот метод не оправдал себя на практике, а сам Булатов был тяжело болен. А сегодняшний Азат Султанович находится в негативных нравственных отношениях со своим близким окружением. Он постоянно унижает Сармана, называя его иждивенцем («Что может фотограф быткомбината, который вместо зарплаты приносит квитанции штрафа за перерасход плёнки?» [1, с. 128]). Он не считается с мнением Мадины в выборе ею жизненного пути («Еле заставил её окончить университет и поступить в аспирантуру. Хотела в физкультурный» [1, с. 125]). Ярко выраженными негативными чертами характера Азата Султановича являются эгоизм, приспособленчество, делячество, своеволие, невоздержанность.

Другие герои мелодрамы – Мадина и Сарман, – несмотря на позитивные нравственные характеристики, тоже находятся в определённых отношениях со злом.

Говоря о Мадине, следует иметь в виду, что она является, по существу, активной соучастницей Азата Султановича в разыгрывании интриги, сотворённой им. Вирус голого практицизма, свойственного для отца, проник и в душу дочери. Мадина, считающая высшим предназначением женщины материнство, занимается чуждой ей научной работой. Ради чего? Чтобы, по разумению Азата Султановича, «в республике, бывшей стране кочевников, появилась еще одна женщина – кандидат наук» [1, с. 130]. С ним решительно не соглашается Даир Мусаевич: «У тебя прекрасная дочь. Она талантлива. Сегодня я увидел её и убедился, что поступил верно. У неё должно быть другое призвание» [1, с. 131].

Сарман, носитель высоких нравственных качеств, безропотно смирился со своим семейным положением («Я в этом доме никто, или фотограф быткомбината» [1, с. 132]) и отказался от борьбы за своё человеческое достоинство. А это, по убеждению М. Байджиева, безнравственно в высшей степени. Мы имеем в виду слова Азиза – героя пьесы «Дуэль»: «Зло существовало всегда, но тот, кто даёт возможность ему совершиться, во сто крат страшнее самого зла» [1, с. 75].

Осуждая зло, М. Байджиев оставляет героям мелодрамы право на раскаяние. Раскаяние – это очищение души, тяга её к добру. Мадина, от которой отец скрывал тяжелое состояние матери, потрясена: «Мы пили шампанское... Мы танцевали... – И тогда из глубины её души вырывается крик-вопрос: – Как же мы теперь перед

Богом-то, папа? <...> Перед совестью! Перед людьми! Перед собой?» [1, с. 138]. Азат Султанович держит покаяние перед Богом – на этот шаг его подвигает отец. В это время возвращается Сарман, покинувший дом. «Он в том же снаряжении, в каком уходил. Он чем-то напоминает блудного сына, вернувшегося в отчий дом» [1, с. 140].

Как видим, кульминация не столько развязывает, сколько затягивает сюжетный узел мелодрамы. Открытый финал – типичный художественный приём для М. Байджиева-драматурга.

К сказанному о пьесе «Праздник в каждом доме» следует добавить, что по её мотивам М. Байджиев создал литературный сценарий полнометражного художественного фильма «Ночь перед Новым годом». Фильм был снят на студии «Казахтелефильм» в 1987 г. (режиссёр-постановщик Рымбек Альпиев). Сценарий опубликован в сборнике «... И фильм начинается со слов...» [2].

2.1.2. «Поезд дальнего следования» («Узак сапардагы поезд»)

Пьеса имеет две редакции: 1982 г. и 2004 г. В первой редакции называлась «Последний рейс». Вторая редакция отличается от первой, главным образом, привязкой жизненных реалий к новому времени действия, продвинутому на два десятилетия вперёд. Авторское обозначение жанра – «драма в трёх действиях».

Действие пьесы происходит в наши дни: сперва – в купированном вагоне скорого поезда «Москва – Бишкек», а потом – в ночной казахстанской степи. Время действия – двое суток после отхода поезда от станции Рязань. Действующие лица: пять пассажиров (Мужчина, Женщина, Девушка, Лейтенант, Полупьяный), Проводница вагона и её Муж.

Одной из отличительных черт «Поезда дальнего следования» от «Праздника в каждом доме» является организация художественного пространства как сюжетообразующего элемента. Если там воссоздаётся образ замкнутого пространства «дом», то здесь, наряду с однотипным образом «вагон» (действие первое и второе), вводится образ открытого пространства «степь» (действие третье). Отсюда отличительная особенность драматургической интриги,

которая также состоит из двух сюжетных линий, но развиваются они не параллельно, а последовательно. Первая сюжетная линия представляет собой, как и в пьесе «Праздник в каждом доме», поведенческий мотив одного из персонажей, который является творцом интриги; вторая сюжетная линия имеет причинно-следственную связь с первой и выступает в качестве развязки драматургической интриги (действие третье). Проследим *поступательное развитие интриги* в её основных перипетиях.

Действие пьесы начинается одновременно с отходом поезда от станции Рязань. В первом купе вагона размещаются три пассажира; четвёртый, севший ранее (Мужчина), крепко спит на нижней полке, которая, согласно купленному билету, принадлежит Женщине. Возникший инцидент объясняет, но не разрешает Проводница вагона. Оказывается, она запятовала, что временно отдала это место Мужчине, у которого билет в другое купе, но занимать его «не велено», хотя и купе, и весь вагон никем не заняты. Мужчина, естественно, уступает место Женщине и перебирается на верхнюю полку, но обидчивая и эмоциональная Женщина долго не может успокоиться. «Закон подлости, – резюмирует она и восклицает в сердцах: – Господи! Всё тут против человека» [1, с. 237]. Через некоторое время Женщина повторяет эту фразу в разговоре с Девушкой: «Всё здесь против человека. Запихивать с незнакомым мужиком на несколько суток в тесное купе – тоже можно!» [1, с. 240], – а затем – с Лейтенантом: «Все условия для взаимной ненависти. А ей удобно. Все вместе, все в одном купе» [1, с. 254]. Разумеется, это мелодраматическое преувеличение, но оно художественно мотивировано: сквозная фраза Женщины станет эмоциональным ключом не только к завязке интриги, но и последующему её развитию в атмосфере физического и психологического дискомфорта пассажиров.

В амплу персонажа – творца интриги выступает Проводница вагона – женщина немолодая, предприимчивая, корыстолюбивая. Поводом для интриги послужила семейная ссора Проводницы со своим Мужем – пенсионером, человеком старой закалки. Уличив жену в спекуляции водкой, Муж в гневе дошел до рукоприкладства и нанёс ей телесную травму – «ушиб твёрдым тупым предметом в области темени», как значится в справке врача, а по словам Проводницы, «он, гад такой, чайником в меня запустил» [1, с. 247].

В отместку Проводница решает подать на Мужа в суд, составляет акт и обращается к пассажирам с просьбой подписать его в качестве свидетелей. Таково содержание мелодраматической интриги, перипетиями которой являются персональные переговоры Проводницы с пассажирами о том, чтобы поставить свои подписи под обвинительным документом.

Ведя переговоры, Проводница использует самые разнообразные приёмы и средства убеждения. Из пяти пассажиров (пятый – Полупьяный – едет в другом вагоне) под актом подписались трое: Женщина – за предоставление отдельного купе; Полупьяный – за полтора стакана вина; Лейтенант – из-за слабохарактерности. На другом нравственном полюсе оказался Мужчина, отвергнувший все доводы Проводницы. «Ваш муж прекрасный человек, – заявляет он откровенно, а на предъявление ему зримых доказательств рукоприкладства Мужа парирует: – Это вы заслужили» [1, с. 248].

Безнравственный характер интриги, инициированной Проводницей, имеет в своей основе *разобщение, отчуждение людей в социуме*. С особой наглядностью это проявляется в перипетии, связанной с сюжетной линией Девушки. Девушка – восемнадцатилетняя студентка музыкального училища, невеста Лейтенанта (она зовёт его Адиком) – едет с ним к матери, у которой он будет просить руки дочери. Однако Проводница, добиваясь своей корыстной цели, разжигает в ней чувство ревности к Женщине, своей мнимой сопернице. И Девушка в стрессовом состоянии покидает вагон на очередной остановке поезда.

Этой подлинно мелодраматической перипетией заканчивается второе действие пьесы. После этого мы покидаем закрытое пространство вагона и оказываемся вместе с Девушкой в открытом пространстве ночной степи. Но Девушка не одинока. Из тьмы возникает еще один пассажир – Полупьяный. Станный тип, которого сторонились все пассажиры. Не пьющий, но и не трезвенник. «Выпью – хочу жить. А начинаю трезветь – повеситься хочу» [1, с. 255]. Постоянно просил верёвочку – повеситься; дурашливо изрекал расхожие цитаты, перевирая их; паясничал, благодаря за услугу: «Мерсики за ваши персики». Свое появление на разъезде объяснил коротко: «Я сел не на тот поезд» [1, с. 260]. В общем, новая мелодраматическая перипетия с непредсказуемым развитием событий.

Итак, двое в степи. Так можно было бы назвать третье, и последнее, действие, если бы автор переформатировал его в одноактную пьесу. Третье действие по своей поэтике являет собой образец чистой мелодрамы, концентрированное выражение её типологических черт. Здесь есть и герои – жертвы предательства со стороны близких и родных людей, и безрассудные поступки героев, и максималистские лозунги, и риторические вопросы, и слёзы отчаяния.

Нам не известно, чем закончилась внешняя (фабульная) интрига пьесы, суть которой выражена в словах Женщины: «Всё здесь против человека. <...> Все условия для взаимной ненависти» [1, с. 240, 254]. Но внутренняя (идейно-содержательная) интрига обрела свою законченность в словах Девушки в третьем действии: «Двое суток ехали в тесноте, на площади два на два, ссорились между собой, были чужие... А здесь, в бескрайней пустыне, за какой-то час стали родными» [1, с. 265].

В «Поезде дальнего следования» М. Байджиев обогатил палитру художественных приёмов и средств, усиливающих эмоциональное воздействие на читателя и зрителя. Отметим некоторые из них.

Аффертивная лексика, подчёркивающая отсутствие коммуникативности между действующими лицами. Из уст интеллигентных людей слетают такие вульгаризмы, как *идиот*, *кретин*, *психопат*, *маразматик*, *недоносок*, *изверг*, *хапуга*, *притворюга*, *иллюха*, *алкаш* и другие. Особенно употребительно слово *дурак* (*дурень*, *старый дурак*, *ненормальная дура*, *дурак какой-то*, *дурака не валяй*). Вот почему герой-резонёр Мужчина в сердцах восклицает в конце второго действия: «Чёрт-те что! Не вагон, а поезд дураков!» [1, с. 258].

Включение в состав действующих лиц *Голоса Кобзона*, который доносится из репродуктора. Иосиф Кобзон поёт знаменитый вальс фронтовых лет, начинающийся словами «Ночь коротка, спят облака...». Вальс является не только эмоциональным возбудителем, но и словесно-музыкальным фоном для исповедального монолога Женщины. Благодаря этому Женщина раскрывается перед нами в своём глубинном, а не внешнем облике, как раньше. Прямое эмоциональное воздействие музыки – это тоже «память жанра» мелодрамы.

Психологический параллелизм – изображение жизни человека и природы – в третьем действии. Здесь М. Байджиев в авторских ремарках создаёт величественную картину разбушевавшейся при-

родной стихии, на фоне которой разворачивается действие. Эмоциональное воздействие этой картины усиливается патетическим чтением стихотворного монолога шекспировского короля Лира, который начинается словами: «Дуй, ветер!...» [1, с. 266].

Морально-поучительная направленность пьесы ориентирована на осуждение социального зла, которое выступает в разных обликах.

Один из обликов – вера во всеислие денег в современном обществе. Её исповедуют и те, кто считает нормой отношений этические принципы типа «Услуга за услугу» или «Ты – мне, я – тебе» (Проводница, Женщина).

Другой облик социального зла – это война. Муж Проводницы, подполковник в отставке, воевал в Афганистане. Лейтенант связи рассказывает о трудностях современной армейской жизни. Но самое эмоциональное слово о войне как социальном зле автор вкладывает в уста Женщины, жених которой, спецназовец Сергей, погиб страшной смертью на Кавказе: «Скажите, почему должно быть так! <...> Неужели люди забыли прошлые войны? И почему за амбиции правителей, жажду власти политиков должны расплачиваться жизнью и увечьями простые, мирные люди, старики, вдовы, сироты?» [1, с. 257].

Антитезой социальному злу выступает добро как положительное начало в нравственности, как этическая норма душевного и духовного мира человека. Удивительный факт: в пьесе, где нарушены коммуникативные связи между людьми, самым употребительным словом является слово *добрый*. Девушка – о Лейтенанте: «Он только с виду такой шумный. А сам он *добрый*» [1, с. 250]; о своей матери: «она самая *добрая*, самая красивая на свете» [1, с. 265]; о Полупьяном: «Я так и знала, что ты *добрый!*» [1, с. 265]. Авторская ремарка о Девушке: у неё «чистые и *добрые* глаза» [1, с. 265]. Женщина, вспоминая о своём погибшем женихе, который говорил ей: «Ты *добрая*, красивая» [1, с. 256], – и она о нём: «Я услышала, как бьётся его *доброе* сердце» [1, с. 257]. (Курсив наш. – А.Н.). Добрый, в понимании героев пьесы, – значит нравственный, отзывчивый, душевный, несущий и дающий добро.

Таким образом, в пьесе «Поезд дальнего следования» М. Байджиев закрепил и развил поэтику жанра мелодрамы, освоенную им в пьесе «Праздник в каждом доме».

В 1990 г. на студии «Кыргызфильм» по пьесе «Поезд дальнего следования» был снят художественный фильм «Поезд дураков». В качестве режиссёра выступил сам М. Байджиев.

2.2. Притча

К этому жанру относятся две пьесы М. Байджиева, написанные с интервалом в семь лет: «Мы – мужчины» (1969) и «Древняя сказка» (1976).

Притча – универсальное явление мирового фольклора и литературного творчества. По мнению В.И. Тюпы, притча является одним из четырёх исторически продуктивных пра-художественных жанров (три другие: мифологическое сказание, анекдот и жизнеописание) [51, с. 84].

В самой общей формулировке притча – это произведение назидательного характера, содержащее религиозное или моральное поучение. Основным источником притчевых структур в европейской литературе является Новый Завет. Канонический жанр притчи состоял из фабулы и толкования: фабула отражала земные, реальные конфликты, толкование же выстраивало взаимоотношения человека и Бога в Вечности. Для определённых культурных эпох, тяготеющих к дидактике и аллегоризму, притча была центральным жанром, эталоном для других жанров (древнееврейская литература, христианская литература, средневековая литература). Постепенно притчевое видение мира, определяющее поэтику литературы, утратило своё значение, а в XX веке, по утверждению О.В. Журчевой, «притча из канонического жанра становится скорее типом художественного сознания, способом осмысления художественной действительности в контексте общечеловеческой культурной традиции» [36].

Следует заметить, что в литературоведении наряду с термином «притча» употребляется термин «парабола». Одни ученые считают параболу синонимом притчи, другие – жанровой разновидностью притчи, третьи говорят о притче как эпическом жанре в литературе XIX – XX веков, в основе которого лежит принцип параболы. Мы будем придерживаться последней точки зрения.

Поэтика жанра притчи связана с двумя ключевыми понятиями: *принцип параболы* и *эффект очуждения*.

Суть принципа параболы заключается в следующем: «повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и даёт его философско-этическое осмысление и оценку» [157, с. 295]. Таким образом, в надвременном содержится характеристика современности, частный факт передаёт комплекс общественных противоречий и отношение автора к ним.

«Эффект очуждения» – термин, введённый в эстетический оборот Б. Брехтом. «В основе эффекта очуждения лежит отклонение от привычного, видимость облика явлений и предметов, отказ от того, чтобы посредством искусства создавать иллюзию действительности. Эффект очуждения достигается применением условности, фантастики, гротеска, иносказательности, парадоксов, различных форм авторского комментария, нарушающего естественный ход действия» [157, с. 256]. К термину «очуждение» близок термин «остранение», введённый в поэтику В.Б. Шкловским. Остранение, остраннение (от «странный») означает «эффект нарушения автоматизма восприятия путём нового – “странного” взгляда на знакомые вещи и явления с целью “дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание”» [152, с. 262].

Жанр притчи художественно освоен во всех родах литературы: в эпосе, лирике, драме. Пьесы-притчи традиционно строятся на переосмыслении мифа, фольклора, исторического события, литературного сюжета. Этот общеизвестный материал легче всего поддаётся параболлизации, создаёт необычность, расположенную к игре ума.

По мнению О.В. Журчевой, «пьеса-притча построена на особом типе остранения материала, когда в основе сюжета лежит общеизвестная мысль <...> некая истина морального характера <...> Интрига предельно обострена, сгущена, но довольно быстро исчерпывается сюжетом, в центре внимания неизбежно остается внутренний конфликт героя (или героев) с самим собой, связанный с утверждением некоей, проверяемой пьесой истины» [36]. Здесь соединяются две тенденции: с одной стороны, стремление постичь сущность текущей повседневности через жизненную достовер-

ность и детальные обстоятельства человеческой жизни; с другой – исследовать движение по пути обобщённого, нравственно-философского осмысления действительности.

В истории советской многонациональной литературы 1960 – 1970-х годов, когда создавались пьесы-притчи М. Байджиева, притчевая драматургия занимает достойное место. Этому жанру отдали дань многие известные драматурги: А. Володин («Мать Иисуса», «Дульсиня Тобосская», «Две стрелы»), Э. Радзинский («Беседы с Сократом», «Лунин, или Смерть Жака», «Театр времён Нерона и Сенеки»), Гр. Горин («Тиль», «... Забыть Герострата!», «Дом, который построил Свифт»), Л. Зорин («Дион», «Царская охота»), Ю. Эдлис («Месса по Деве», «Игра теней»), М. Рошин («Седьмой подвиг Геракла»). Всех этих и других драматургов – представителей притчевой драматургии объединяет стремление к осмыслению кардинальных, вечных философских и нравственных проблем.

Притча постоянно находится в поле зрения теоретиков и историков литературы. Об этом свидетельствуют, в частности, работы, которые привлекли наше внимание [36, 41, 52, 54].

2.2.1. Комедия-притча «Мы – мужчины» («Эр намысы»)

Это пьеса, имеющая авторское обозначение жанра «весёлая притча в двух действиях, пяти картинах». Весёлая – значит смешная, комическая, комедийная. «Комедии как жанру свойственна категория *весёлого* (т. е., по сути дела, *благодетельного*) **обмана**, – утверждает Н.Д. Тамарченко. – Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющееся необходимым условием сохранения и утверждения этой нормы» [51, с. 411]. Отсюда комедийное соотношение между целенаправленным развитием действия и обрамляющими сюжетными ситуациями: ход событий приводит к «исправлению» начальной ситуации и в этом смысле происходит возврат к норме.

Основные герои пьесы – четыре 60-летних мужчины, в прошлом участники Великой Отечественной войны. У них нарицательные имена, подчеркивающие притчевую всеобщность персонажей: Учитель (труда и военного дела), Друг, Соперник и Капитан (милиции).

Завязка сюжета начинается с того, что Учитель, перепутав письма (традиционная комедийная ситуация), узнает из письма Соперника к его жене, находящейся на курорте, ошеломляющую новость: Соперник, его неженатый коллега, уже на протяжении тридцати лет пишет любовные письма 50-летней жене Учителя (другая комедийная ситуация). Учитель, считающий себя обеспеченным мужем, вызывает Соперника на дуэль в Тихой роще (еще одна комедийная ситуация – и все только в завязке сюжета). Исход дуэли, по замыслу Учителя, будет представлен как случайное убийство на охоте в присутствии секунданта-свидетеля.

Развитие действия связано, главным образом, с поисками Учителем такого лица, но они безрезультатны. Сначала отказывается Друг – самый честный человек, затем Капитан – самый храбрый человек. Учитель – самый честолюбивый человек – постепенно начинает осознавать явную безрассудность своего поведения. Последующие диалоги: беседа с 30-летним Сыном и встреча с 50-летней Женщиной, с которой его разлучила судьба в далёкие военные годы, способствуют «исправлению» начальной ситуации и «возврату к норме», как это и должно быть в комедии. В финале пьесы Учитель, вышедший на пенсию, произносит нравоучительный монолог перед своими учениками на своем «последнем и, может быть, главном уроке», как это и должно быть в притче.

Комедия-притча «Мы – мужчины» построена на переосмыслении *литературного сюжета*, точнее – сюжетного мотива из литературного произведения. Таким произведением является роман Сервантеса «Дон Кихот», а сюжетным мотивом – борьба Дон Кихота с ветряными мельницами. Напомним, что Дон Кихот принимал ветряные мельницы за великанов, а крылатое выражение «сражаться с ветряными мельницами» мы употребляем в значении «бесплодно бороться с воображаемыми препятствиями».

Таких «ветряных мельниц» – воображаемых препятствий у донкихотствующего Учителя достаточно много. В принципе, это все, кто оскорбляет (унижает, третирует, задевает) его честь, т. е., по С.И. Ожегову, «общественно-моральное достоинство, то, что вызывает и поддерживает общее уважение, чувство гордости» [154, с. 707].

В первую очередь, это жена Учителя и его Соперник, глубоко оскорбившие мужскую честь главного героя. В начале пьесы

Учитель, располагая одним-единственным фактом измены жены – письмом Соперника, начинавшегося словами: «О моя Лорелея! (нимфа, обитавшая на Рейне и увлекавшая своими песнями корабли на скалы. – А.Н.). Богиня! Только ты своим чутким сердцем...» [1, с. 79], – произносит перед портретом жены гневный монолог, насыщенный риторическими вопросами, грубой лексикой, несдерживаемыми эмоциями. А образ Соперника Учитель постепенно трансформирует до масштабов мирового зла («нахал», «наглец» – «подлец», «предатель» – «предатель высшей меры», «носитель порока» – «враг человечества»).

Далее в число «ветряных мельниц» Учитель включает Друга и Капитана – за отказ от участия в дуэли в качестве секундантов-свидетелей. Другу он угрожает вызовом на дуэль, если останется жив в поединке с Соперником, а Капитана клеймит именем Брута – патриция, которого римский император Цезарь считал сторонником, но он оказался во главе заговорщиков против него.

Наконец, для Учителя «ветряными мельницами» являются все мужчины, потерявшие честь и достоинство в современной жизни.

Духовное общение Учителя со своими друзьями-однополчанами не проходит для него даром. Сначала он всех без обиняков называет предателями, но затем начинает задумываться над парадоксами жизни. Почему Соперник, безумно любящий его жену, не забрал её, когда они были молоды? Почему Друг, с которым они поклялись в юности дружить до смерти, в которого он верил, когда все отвернулись от него, отказал ему в просьбе участвовать в дуэли («Я готов сделать для тебя всё, только не эту глупость» [1, с. 84]). Почему Капитан, который в войну не боялся потерять жизнь, в мирное время боится потерять двадцать рублей зарплаты за милицейское звание?

Откровенная беседа с Сыном, представителем современного поколения, заставляет Учителя задуматься о переоценке нравственных ценностей. А встреча с Женщиной, которую Учитель любил, но не разделил с нею семейной жизни, окончательно убеждают его в бесперспективности сражаться с ветряными мельницами. При расставании он говорит ей: «Я хотел доказать, что ещё не перевелись чудачки, которые на чашу весов кладут честь и жизнь... Но, видать, не мне это доказывать...» [1, с. 105].

Обращает на себя внимание богатство и разнообразие *ассоциативных связей* «весёлой притчи» М. Байджиева с художественным миром романа Сервантеса, и в первую очередь с его главными героями – Дон Кихотом, Санчо Пансой, Дульсинеей. Особенно наглядно это проявляется в образах-характерах, совмещающих в себе черты фантазёра Дон Кихота и здравомыслящего Санчо Пансы. Таковыми являются Соперник, Друг и Капитан.

С Капитаном мы встречаемся дважды, и каждый раз в новом облике: то Санчо Пансы, то Дон Кихота.

По первому впечатлению, он, капитан милиции, обычный служака. Он зубок знает Уголовный кодекс, поэтому доводит до сведения Учителя, что в нём понятие «мужская честь» отсутствует, а когда Учитель просит его стать «свидетелем несчастного случая на охоте», он пасует: «Глупости! <...> Мне скоро на пенсию, а из-за этой ерунды я могу погореть» [1, с. 91]. Однако при втором появлении Капитана, в последней картине, он ассоциируется не с Санчо Пансой, а с Дон Кихотом. Узнав от Учителя, что тот не будет стреляться, Капитан предлагает свои услуги. «Ну, в этот раз – так уж и быть... я сам пойду в рощу, коли ты не можешь. Я покажу сукину сыну, как оскорблять мужиков» [1, с. 109].

Чудаком, совмещающим в себе черты Санчо Пансы и Дон Кихота, является также и Друг, назвавший Учителя Дон Кихотом, а себя мельницей. В одной ситуации, когда Учитель обсуждает с ним предстоящую дуэль, он такой же здравомыслящий, простодушный, ироничный, как Санчо Панса. Полагая, что убивать Соперника неприемлемо, а «отлупить» – «непедагогично», Друг предлагает свой вариант: «Напиши в местком, примем меры. <...> Поставим на вид, отправим на пенсию» [1, с. 83]. Однако в другой ситуации, когда Учитель отпускает его со словами: «Ладно. Иди... Мели дальше... Но знай... останусь жив – буду стреляться с тобой...» [1, с. 84], – по-рыцарски учтиво отвечает ему: «К вашим услугам» [1, с. 85].

Точно так же, по-рыцарски, ведёт себя с Учителем Соперник, когда задета его честь и честь дамы сердца: «Вот теперь я обязательно приду в рощу и тоже буду стрелять. <...> Так поступали настоящие мужчины, когда дело касалось чести женщины» [1, с. 80]. Вместе с тем Соперник ведёт себя, так сказать, по-санчопансовски в другом качестве – ампула заботливого опекуна Учителя в отсутствие его жены («Таков был приказ хозяйки» [1, с. 78]). И тем не

менее именно Сопернику, а не кому-либо другому, М. Байджиев предоставляет возможность произнести монолог о женщине в пьесе, которая называется «Мы – мужчины». По форме это лирическое отступление, а по содержанию – Гимн Женщине. Этот замечательный монолог прочитывается нами как заветное рыцарское слово самого Мара Байджиева.

Итак, дидактическое содержание «весёлой притчи» «Мы – мужчины» сводится, на наш взгляд, к следующим нравственным поучениям.

1. Сражаться с «ветряными мельницами» – это, конечно, смешно, драматично, предосудительно, но преодолимо.

2. Донкихотство в его разнообразных проявлениях изначально присуще человеку, ибо Дон Кихот – вечный образ.

3. Желательно и полезно следовать нравственным постулатам, выстраданным Учителем и озвученным на его последнем и главном уроке: «Человек бессилён только перед лицом времени – всё остальное подвластно ему»; «Не надо искать виновного – за всё отвечаешь ты»; «Живём мы один раз, да и любим, наверное, один раз».

В 1981 г. на Центральном телевидении СССР был снят фильм «Мы – мужчины», имевший большой успех (сценарист М. Байджиев, режиссёр О. Лебедев).

2.2.2. Драма-притча «Древняя сказка» («Байыркы жомок»)

В отличие от «весёлой притчи» «Мы – мужчины», построенной на переосмыслении литературного сюжета, «Древняя сказка» построена на переосмыслении фольклорного произведения. Таким произведением является малый киргизский эпос «Кожожаш», в котором заложена глубокая притчевая мысль об изначальной гармонии человека с природой и трагических последствиях нарушения этой гармонии.

Самим названием пьесы – «Древняя сказка» – М. Байджиев отодвигает события, происходившие в ней, в незапамятные времена, возводя тем самым мифологический сюжет в ранг Вечности и Бытия. Здесь значительную художественную нагрузку несёт сам

термин «сказка», а также наличие в ней сказителя в качестве персонажа. Как известно, сказка имеет установку на вымысел, рассказывает её сказочник, а слушатели воспринимают сказку прежде всего как поэтический вымысел, игру фантазии. Но М. Байджиев ещё более усиливает игру фантазии, дав «Древней сказке» неординарное жанровое обозначение – «драма в трёх действиях, с хором, пантомимой и классическим балетом (по мотивам народной поэмы “Кожожаш”»». Эта своеобразная творческая заявка на оригинальную поэтику драматургического произведения.

Пьеса обрамляется двумя монологами в форме пролога и эпилога современного сказочника Молдожаша. «В давние-предавние времена, – начинает сказку Молдожаш, – в верховьях реки Талас, в местности Каракол кочевало племя из двадцати юрт. В этом кочевье жил старый Карыпбай, и был у него единственный сын по имени Кожожаш. Кожожаш слыл прекрасным охотником» [1, с. 142]. Затем вступает «прозрачная, звонкая, как ручей, мелодия, реальный свет уступает место сказочному» – и мы оказываемся в художественном мире древней сказки.

Кожожаш разговаривал с вольными козерогами на одном языке, пользовался покровительством их матери Сур-Эчки – Серой Козы, проявлял великодушие к козлятам. В Кожожаша влюбилась ханская дочь Зулайка, которую он взял в жёны, победив в состязаниях по стрельбе всех родовитых женихов. Несправедливо изгнанный из ханства, Кожожаш привёз Зулайку в своё кочевье, зажёл огонь в очаге – и зажили они пусть и бедно, но счастливо. А потом к ним поступалась большая радость – родился сын! Решив устроить пир на весь мир, Кожожаш в охотничьем азарте истребил всё стадо козорогов с их вожаком Ала-Башем. Серая Коза, мстя Кожожашу, заманила его в западню среди скал, и Кожожаш умер медленной смертью на виду у всех, оплакиваемый отцом Карыпбаем и женой Зулайкой.

Трёхчастное деление пьесы на три действия художественно оправдано не только в композиционном, но и в стиливом плане. Первое действие – знакомство Кожожаша с Зулайкой – выдержано в лирическом стиле; второе действие – состязание батыров-женихов и победа Кожожаша – в комическом стиле; третье действие – истребление стада козорогов Кожожашем и его гибель – в драматическом стиле. Это задаёт пьесе стиливую полифоничность с драматической доминантой.

Примечательно и то, что М. Байджиев органично сочетает *два принципа художественного изображения действительности*: сказочно-условный и жизненно-романтический. Герои пьесы, пребывая в своё время, одновременно являются как бы нашими современниками: говорят на близком нам языке, совершают понятные нам поступки, намекают на реальные факты нашей жизни.

Кожожаш, вопреки фольклорным принципам типизации, психологически сложная личность. Он наивен (принимает Зулайку в обмороке за фею-пери), бескорыстен (отказывается от дорогого подарка Зулайки за её спасение), самолюбив (боится появиться на людях в штанах с заплатами), непредсказуем (неожиданно отказывается от второго выстрела в соревновании женихов), смел (публично говорит Жасолу: «Ты прохвост! А твой хан дурак!» [1, с. 168], безрассуден (уничтожает поголовно стадо козеров).

Возникает вопрос: чем вызван этот безрассудный поступок Кожожаша. Ответ, кажется, очевиден: его *алчностью*. Действительно, эта мысль – *мотив алчности* – проходит через всю пьесу. Тем не менее М. Байджиев не сводит проступок Кожожаша только к алчности (алчность, по С.И. Ожегову и Н.Ф. Ушакову, жадность, корыстолюбие). Принцип параболы в современной притче предполагает осовременивание, обогащение философско-этического содержания притчевого сюжета. Поэтому у Кожожаша есть и *другие побудительные мотивы* к преступлению перед природой.

Один из них – короткая память на добро, исходящее от природы. Кожожаш только в своих видениях вспоминает о добрых поступках Серой Козы, которая дважды выручала его в смертельных обстоятельствах. «Но это не всё, – добавляет она. – Не только себя, но и весь твой род я кормила мясом, спасала от голодной смерти» [1, с. 173].

Другой побудительный мотив – непомерное честолюбие Кожожаша, вызванное рождением сына от ханской дочери Зулайки. «Будет, будет большой пир! – ликует он, стреляя непрерывно по козам. – Гостей назову со всех концов! <...> Пусть посмотрят, на ком я женат и как могут пировать охотники. <...> Ко мне, моя добыча!» [1, с. 171].

Очевидно также, что Кожожаш обезумел от охотничьего азарта, который обуял его в тот момент, когда он увидел стадо козеров и начал лихорадочно считать их: «Боже, сколько здесь добычи!

<...> Один! Два! Пять! Десять! Двадцать! Сорок! Пятьдесят! Сто! Вот это будет пир!» [1, с. 170].

«Кожожаш» – народная поэма, и сказывается она стихами. «Древняя сказка» написана прозой, но значительную её часть составляет *стихотворная речь*. Стихи рифмованные, преимущественно строфические, система стихосложения силлабо-тоническая. Стихами написаны отдельные монологи, в первую очередь Зулайки и Серой Козы, хоровые песни девушек и козерогов, плачи-кошки отца Кожожаша Карыпбая и жены Зулайки. В стихах выражены заветные мысли и чувства действующих лиц, созвучных самому автору.

Стихи, песни и плачи в составе «Древней сказки» выполняют разные функции. Во-первых, они передают художественное своеобразие фольклорного первоисточника – народной поэмы «Кожожаш». Во-вторых, повышают эмоциональный настрой драматического действия. В-третьих, придают драме-притче жанровые черты лирической, точнее – поэтической драмы.

Помимо стихотворной речи как художественного приёма, М. Байджиев использует в пьесе *хор* – собирательное действующее лицо, пришедшее в драматургию из античного театра. Как известно, в Древней Греции хор состоял из корифея (предводителя) и хоровцов (участников) числом в двенадцать-пятнадцать (в трагедии) или двадцать четыре (в комедии). Это было основное действующее лицо, вступавшее в диалог с единственным актёром. По мере увеличения числа актёров центр тяжести перемещался с партий хора на игру актёров, однако связь хора с действием не прерывалась. Хор активно вмешивался в происходящее, давал герою советы, судил его поступки, одобрял или порицал его замыслы. Постепенно партия хора обособлялась от действия, пока не перестала существовать вообще. Попытка восстановить традицию античного хора была предпринята в конце XVIII века Фр. Шиллером в связи с обоснованием права драматурга на художественную условность. Этот общий эстетический принцип одержал победу позднее, в драме XX века, начиная с Б. Брехта. Вот такую древнюю традицию имеет хор как сценический приём в «Древней сказке» М. Байджиева.

Главная особенность его хора – многоликость. Условно партии хора можно разделить на главные (хор козерогов, хор козлят, хор девушек) и второстепенные (хор молодых, хор стариков, народ,

эхо). Другие особенности хора: стихотворная речь и музыкальность. В принципе, это так называемые зонги (сонги) – «обозначение песен в театре Брехта <...> в отличие от “мелодичного” пения в опере или музыкальной комедии для иллюстрирования ситуации или состояния души» [155, с. 108]. Как видим, хор у М. Байджиева выполняет разные художественные функции. Хор – и голос природы, и глас народа, и эхо событий, и лирическое отступление, и, наконец, авторская позиция.

Из глубин древности в «Древнюю сказку» М. Байджиева пришёл ещё один изобразительно-выразительный приём – *танец*. Известно, что танец изначально возник как художественное воспроизведение охоты и трудовых процессов и занимал в первобытном обществе ведущую роль среди других, соединённых с ним форм художественного творчества. М. Байджиев объединил в танце два понятия, вынесенные в подзаголовок пьесы: пантомиму и классический балет. Танец, как и стих, и хор, и музыка, постоянно сопровождает действие в «Древней сказке».

Таким образом, своеобразие поэтики драмы-притчи «Древняя сказка» состоит в том, что это синтетическое (синкретическое!) произведение, обладающее высокими сценическими достоинствами.

После драмы «Древняя сказка» М. Байджиев обращается к эпосу «Кожожаш» ещё два раза. Один раз, как мы уже говорили, в повести «Однажды очень давно» (1982), другой раз – в кинофильме «Потомок Белого Барса» (1985). Он был снят на студии «Киргизфильм» режиссёром Т. Океевым по сценарию М. Байджиева и Т. Океева, был удостоен нескольких кинематографических призов, в том числе приза Международного кинофестиваля в Западном Берлине «Серебряный медведь» – «за художественное оформление фильма и выдающуюся режиссёрскую разработку».

2.3. Трагикомедия «В субботу вечером...» («Алтынчы күнү кечинде»)

Эта пьеса – вероятно, первая трагикомедия в кыргызской драматургии. Жанровая номинация, данная М. Байджиевым, – «трагикомедия в трёх действиях».

Трагикомедия – драматическое произведение, обладающее признаками как трагедии, так и комедии, причём трагическое и комическое не умаляют, а часто усиливают друг друга. Именно это отличает трагикомедию от промежуточных между трагедией и комедией форм, т. е. от драмы как вида (жанра).

Трагикомическое начало зарождается ещё в античной драматургии (Плавт), усиливается в драматургии Средневековья и Возрождения и отливается в драматургии барокко и классицизма. После определённого упадка вновь усиливается в конце XIX в. с появлением «новой драмы» (Г. Ибсен, Г. Гауптман, А.П. Чехов). XX век называют веком трагикомедии (Б. Шоу, О' Кейси, Л. Пиранделло, Ж. Ануй, Ф. Дюрренмат, М. Булгаков, А. Вампилов). В театре появились трагикомические прочтения классических произведений русской драматургии («Ревизор» Н.В. Гоголя, «Без вины виноватые» А.Н. Островского, «Вишнёвый сад» А.П. Чехова, «Дни Турбиных» М.А. Булгакова).

Трагикомедия М. Байджиева «В субботу вечером...», созданная в 1981 г., воспринималась в контексте трагикомических произведений многонациональной советской литературы: русской («Утиная охота» Александра Вампилова, «Божественная комедия» Исидора Штока, «...Забуть Герострата!» Григория Горина, «Продолжение Дон-Жуана» Эдварда Радзинского), белорусской («Затюканный апостол» Андрея Макаёнка), литовской («Любовь, джаз и черт» Иозаса Грушаса) [48].

Современная трагикомедия не обладает чёткими жанровыми признаками и характеризуется главным образом *трагикомическим эффектом*, достижение которого предполагает, что драматург видит и отражает одни и те же явления действительности одновременно в трагическом и комическом освещении. «Трагикомический эффект», – по утверждению И.А. Рацкого, – основан на несоответствии героя и ситуации (трагическая ситуация – комический герой, реже – наоборот), на внутренней нерешенности конфликта (сюжет как бы предполагает продолжение действия); сочувствие одному персонажу часто противоречит сочувствию другому, автор же от конечного приговора воздерживается» [152, с. 442]. К этому следует добавить, что трагикомический эффект проявляется во всех структурных элементах трагикомедии: в конфликте, сюжете, композиции, в образах-характерах, в сценичности и т. д.

Прежде чем перейти к анализу пьесы «В субботу вечером...», воспроизведем вкратце её содержание.

В доме сельского учителя Куручбека Сумсарова радостное событие: приехал на каникулы из Москвы сын-студент Эсен, да не один, а с невестой-студенткой Асель родом из Фрунзе. Благословив молодых, родители Эсена – Куручбек и Сайраш – отправляются к родителям Асель – Бопушу и Кукуш – в качестве сватов, где попадают в непредвиденную ситуацию. Сначала им отказывают в сватовстве, а затем, после примирения и согласия, выдвигают требование справиться «приличные», т. е. затратные, свадьбы и в селе, и в городе. Куручбек против воли соглашается, но по приезду домой выясняет, что на такую свадьбу денег у него не хватит. Ситуацию «разруливает» Эсен: продать машину Куручбека, которую тот получил бесплатно как инвалид войны, и поставить за мзду высокую оценку в аттестат своему племяннику. Честный и принципиальный Куручбек, человек с чистой совестью, категорически отказывается – и тогда Эсен бросает ему в лицо самое страшное обвинение: это всё оттого, что Куручбек неродной отец Эсена. В финале трагикомедии Куручбек уходит из дома, вслед за ним уходит и Асель, тоже человек с чистой совестью, а жена Куручбека Сайраш и его тётюшка Батыш, не зная об этом, радостно приглашают на свадьбу в субботу вечером весь зрительный зал.

Как видим, в трагикомедии на первый план выступает почти водевильный сюжет – свара родителей жениха и невесты по поводу того, как, где и с каким размахом проводить свадьбу. А к концу сватовства всё зайдет в комический тупик: обычаи дали трещину, «как положено» никак не получается – и тогда звучит фраза Кукуш, которая была немыслима в начале сватовства: «Не надо никакой свадьбы! Пусть так забирают невесту!» [1, с. 222].

Однако приготовления к свадьбе требуют денег. Вот тут и проявляется отношение героев к этой проблеме. Драматург добивается максимального заострения проблемы путем противопоставления нравственных категорий, в первую очередь совести, с малейшими отклонениями от них. Школьный учитель Куручбек («А моя совесть что скажет?!» [1, с. 209]) не желает поступаться своими нравственными принципами, тогда как его сын Эсен, студент философского факультета столичного вуза, делает это без малейшего зазрения совести. Это ещё более обостряет драматургический конфликт, осложняя водевильный сюжет трагедийной развязкой.

На наш взгляд, М. Байджиев достигает трагикомического эффекта прежде всего противоречивостью изображаемых положений, ситуаций, в которые помещает своих героев. Так, в эпизоде с тетушкой Батыш Куручбек, отказываясь от взятки, достойно защищает свои нравственные принципы, но получает от оппонента «достойную» отповедь: «Ай-ай! Сайраш! Да он у тебя чокнулся, что ли? Чем он болел?», – восклицает в недоумении Батыш, после чего адресует к Куручбеку: – Ох, боже мой, кто же знал, что ты совсем больной. Слыхала, что ты болеешь, но не думала, что так. Псих ненормальный!» [1, с. 208], – и уходит из гостей с пятирублевкой на лбу, которую прилепил ей на каску Куручбек. Комическая ситуация осложняется трагическим восприятием, вызывая трагикомический эффект.

По нашему мнению, разрешение трагикомического конфликта в пьесе происходит через образ Асель, которая предстает жертвой сложившихся обстоятельств. Она любит Эсена, счастлива с ним, но ее горячее сердце не желает мириться с холодной рассудочностью жениха: «Да, он красивый, умный, но сердце у него – ледяное. Я боюсь. Лучше с ним расстаться сейчас, а потом... потом будет поздно» [1, с. 232]. Она, как отмечает в ремарке Байджиев, «торопливо убегает» из дома. Следует отметить, что у Асель есть пример для подражания – Куручбек, который раньше девушки уходит из дома: «На свадьбе надо радоваться, веселиться. А я не смогу притворяться» [1, с. 232], – объясняет он своё поведение Асель. В этом поступке – твердое убеждение драматурга в том, что изменить свою жизнь никогда не поздно.

На наш взгляд, основными художественными средствами в достижении трагикомического эффекта в пьесе М. Байджиева являются *фарсовость* и *притчевость*, которые можно проецировать на всю его драматургию.

Фарсовость. Фарс – лёгкий, весёлый, комедийный жанр, в синонимическом поле которого находятся понятия «комедия», «интермедия», «водевиль», «буффонада». В трагикомедии фарсовость является эстетическим элементом комического – оборотной стороны трагического.

«Мар Байджиев любит фарсы, – утверждает доктор искусствоведения Ю. Рыбаков. – Этот трудный и редкий жанр в его исполнении обретает неожиданные модификации, обертоны, которые

ранее практически не наблюдались в нашей драматургии...» [127, с. 6]. Действительно, в пьесе «В субботу вечером...» можно выделить множество фарсовых сцен, элементов, приёмов. Так, например, в сцене встречи Эсена и Асель, приехавших из Москвы, Эсен сообщает родителям о своем намерении жениться не в устной, а в письменной форме, читая якобы неотправленное письмо «*наигранно печальным голосом*», а в заключение, подобно оратору, благодарит за внимание и делает реверанс. В сцене сватовства Бопуш, отец невесты, по задумке жены Кукуш (обратите внимание на рифмующиеся имена супружеской четы) принимает сватов, лёжа на диване, с газетой в руках, в черных очках, но так переигрывает, что засыпает по-настоящему. И так далее.

На наш взгляд, у М. Байджиева комическое выступает на первый план, обнаруживая излюбленный прием классической комедии «игра в игре». Типичный пример – сцена сватовства, в которой поведение будущих сватов Куручбека и Сайраш становится зеркальным отражением поведения Кукуш и Бопуш. Действуя строго по наставлениям жены, Бопуш напоминает дублера, который в последний момент заменил актёра, не знающего текста, и действует по подсказкам суфлёра. Сваты набивают цену каждый своему роду, с тем чтобы укрепить мысль о совершенстве своих детей, что само по себе вызывает смех.

Однако, с развитием драматургического действия мы всё более и более ощущаем смену комического эффекта трагикомическим, который создается за счёт смешения комического и трагического. Да, в основе пьесы лежит трагедийный конфликт, но, в отличие от трагедии, он в той или иной мере разрешим. Во внутреннем мире Куручбека не происходит острой борьбы, как у трагического героя, обычно заканчивающейся его гибелью, физической или духовной. Нельзя сказать этого и об Асель, которая также находит выход из положения, тем более об Эсене, который вообще не ощущает своей вины.

Притчевость. Притча – это дидактико-аллегорический жанр литературы, где «действующие лица представлены не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора» [152, с. 305]; «литературная система, построенная по принципу: “а вот было однажды так”» [127, с. 10]. Следовательно, притчевость – это наличие в художественном произведении определенной ди-

дактической идеи, восходящей к этическим первоосновам человеческого существования.

О притчевости байджиевской драматургии наиболее категорично высказался Ю. Рыбаков. «Любимый жанр Байджиева – притча, – утверждает искусствовед. – Действие его пьес ведёт генеральная идея, поступки героев определяет их цельная страсть или непоколебимое убеждение, а потому психологические тонкости и нюансы автор не очень любит. Он предпочитает вынести в прямой текст то, что могло быть скрыто в подтексте, растворено в абсолютно житейски правдивых и психологически “закрытых” ситуациях» [127, с. 4–5].

В пьесе «В субботу вечером...», рассказывающей о том, как расстроилась свадьба, открыто выражена авторская позиция – непримиримость ко всему, что пятнает гордое имя Человек. Такова позиция, например, по отношению к Эсену – будущему «хозяину жизни», лихо умеющему всё «устроить». Эта черта усугубляется его спекуляцией на самых сокровенных человеческих чувствах по отношению к Куручбеку, который печётся о духовности и нравственности, как ему казалось, родного сына. И мы явственно ощущаем трагедию, драму человеческих отношений, ведущих к разрыву того, что еще не состоялось. А в финальной сцене, где Сайраш прямо «*обращается к сидящим в зале*», не зная о том, что Асель только что ушла, создается трагикомический эффект. «Пусть праздник не кончается в этом доме!» [1, с. 233], – радостно вторит ей Батыш, а зритель уже знает, что праздника нет и не может быть, ибо утеряно ощущение чистоты и искренности в человеческих отношениях.

Итак, в трагикомедии М. Байджиева основным драматическим противоречием стало *противоречие должного и сущего*. Оно носит ярко выраженный трагикомический характер, ибо сущее, как правило, комически ничтожно, а должное, как правило, трагически недостижимо.

* * *

Таким образом, межвидовые жанры в драматургии М. Байджиева представлены двумя мелодрамами («Праздник в каждом доме» и «Поезд дальнего следования»), двумя притчами (комедия-притча «Мы – мужчины» и драма-притча «Древняя сказка») и одной тра-

гикомедией («В субботу вечером...»). Поэтика межвидовых жанров, так же как и поэтика межродовых жанров, способствовала художественному обогащению байджиевской драматургии в целом.

Жанровая модификация (видоизменение) двух драм в *мелодрамы* дала нам возможность заострить внимание на мелодраматической категории в художественной практике М. Байджиева-драматурга. Благодаря этому он предстал перед нами как мастер мелодраматической интриги, выразитель аффективных эмоций и гипертрофированных чувств, т. е. тех номинаций, которые являются жанрообразующими признаками мелодрамы.

Обращение М. Байджиева к жанру *притчи* в двух её разновидностях (жанровых формах) – комедии-притчи и драмы-притчи – свидетельствует о стремлении осмыслить притчевое, т. е. философско-этическое, видение мира. Благодаря этому драматург овладел художественными принципами, характерными для жанра притчи: принципом параболы и эффекта очуждения. Кроме того, в пьесе «Древняя сказка» М. Байджиев удачно использовал ряд новых для него художественных приёмов (введение в пьесу рассказчика-сказителя, использование хора в качестве собирательного действующего лица, привлечение других видов искусства – музыки, хореографии, пантомимы).

Трагикомедия – сложнейшее жанровое образование, к которому обращаются только опытные, художественно зрелые драматурги, обладающие способностью видеть и отражать одни и те же явления действительности одновременно и в трагическом, и в комическом освещении. Действительно, в трагикомедии М. Байджиева «В субботу вечером...» оба эти полюса, взаимно активизируясь, обнаруживают и трагизм комического, и комизм трагического («смех сквозь слёзы»). Кроме того, здесь наиболее ярко проявились две типологические черты байджиевской драматургии: фарсовость и притчевость – понятия, восходящие к жанровым номинациям.

Заключение

Итак, в драматургии М. Байджиева, согласно авторским обозначениям жанра, из девяти анализируемых пьес четыре пьесы являются драмами, одна имеет нейтральное обозначение «пьеса» (синоним понятия «драма»), две пьесы имеют межродовые обозначения – «лирическая драма» и «драматическая новелла» – и только две пьесы дистанцируются от драмы – «трагикомедия» и «весёлая притча». В нашей жанровой классификации мы выделяем пять жанров (жанровых разновидностей): три эпические драмы, две мелодрамы, две притчи («комедию-притчу» и «драму-притчу»), одну лирическую драму и одну трагикомедию (последние два жанра совпадают с авторскими обозначениями). Отсюда можно сделать несколько выводов в аспекте поэтики жанра.

Жанровый диапазон драматургии М. Байджиева охватывает все видовые модификации драмы: трагедию, комедию и драму (трагикомедия «В субботу вечером...», «весёлая притча» «Мы – мужчины», драмы «Праздник в каждом доме», «Древняя сказка» и др.).

Ведущим жанром драматургии М. Байджиева является драма как вид, занимающий промежуточное положение между трагедией и комедией. Отличительная же черта драмы, как известно, изображение личности в её драматических отношениях с обществом, но при наличии конфликта, который так или иначе разрешим.

Драма – не только вид, жанр, но и первооснова для жанровых модификаций. Отсюда интерес М. Байджиева к межродовым и межвидовым жанровым образованиям (эпическая драма, лирическая драма, мелодрама, драма-притча).

Преимущественное внимание М. Байджиева к эпической драме связано с воздействием на него творческого опыта писателя-прозаика, а целенаправленная эпизация драмы способствует обретению его пьесами жанровых качеств драмы для чтения (Lesedram'ы).

Широта жанрового диапазона байджиевской драматургии – свидетельство её художественного богатства. Это проявляется и в разнообразии конфликтов, и в композиционной организации сюжетов, и в использовании изобразительно-выразительных средств.

Глава II

Поэтика образа-характера: байджиевские герои в пьесе и на сцене

Содержанием этой главы является типологическая классификация драматургических героев М. Байджиева на основе авторской концепции личности и их художественная интерпретация на театральной сцене.

Раздел I

Литературоведческая интерпретация героев

1.1. Концепция личности

Концепция личности в искусстве отражает своеобразие художественного мышления творца, которое, в свою очередь, формируется историческим временем. О том, в какое время рос и формировался М. Байджиев, он поведал в предисловии к журнальной публикации своих автобиографических рассказов: «Детство моего поколения было оглушено канонадой Великой войны, юность была потрясена низвержением идола, от родителей своих, переживших страх и горечь 30-х годов, мы унаследовали травмированную хромосому с хронической жаждой истины и справедливости. За полвека своей сознательной жизни мы успели пройти все девять кругов строительства социализма в СССР, испытав на плечах тяжесть рук шести правителей. Из этих слагаемых и суммировались души и чувства тех, кого сегодня называют шестидесятниками» [95, с. 3].

1960-е годы явились новым этапом в развитии многонациональной советской литературы, в том числе и драматургии. Начало

этого этапа относят к середине 1950-х годов, так как именно в это время обозначился позитивный перелом, который способствовал преодолению хронического отставания в драматургии. Суть этого перелома исследователь Я.И. Явчуновский усматривает, во-первых, в преодолении бесконфликтности; во-вторых, в углублении историзма и, в-третьих, в активизации творчества мастеров старшего поколения, а также в приходе в литературу театра новых авторов, принесших новое художественное видение мира и новую проблематику [68]. Среди них были такие известные драматурги, как В. Розов и А. Володин, И. Дворецкий и А. Вампилов, Л. Зорин и С. Алешин, М. Зарудный и М. Шатров.

Характерной чертой драматургии этого времени явилось стремление к воссозданию духовной жизни героя-современника, желание раскрыть ее во всей сложности, интеллектуальной и психологической насыщенности. По утверждению Б.С. Бугрова, в поле зрения авторов лучших пьес оказывались «характеры в тех их измерениях, которые выявляли н р а в с т в е н н ы й потенциал современника. Предметом художественного исследования многих драм 60-х годов становились такие темы, как совесть, доверие, верность товарищу, ответственность перед коллективом и самим собой, т. е. темы, вытекавшие из самой жизни, из морального кодекса советского человека» [22, с. 6–7]. В связи с этим утвердился жанр психологической драмы, явственно тяготеющий при изображении личных человеческих отношений к осмыслению общественной психологии.

Все эти процессы заложили основу, фундамент драматургического творчества М. Байджиева, явились своеобразным зарядом, сконцентрировавшим в себе ту энергию, которая и сегодня позволяет писателю неустанно бороться за истину и справедливость, отстаивать нравственность и духовность современного человека. Говоря словами С. Чупринина, «оттепель» для М. Байджиева явилась «сводом определенных умонастроений, интеллектуальных и моральных ориентировок, политических и эстетических принципов» – тем сводом, «что и поныне проявляет себя в литературной практике, гражданском поведении тех, кого именуют “шестидесятниками”, “детьми XX съезда”» [64, с. 9].

Действительно, герои М. Байджиева, подобно автору, унаследовали «травмированную хромосому с хронической жадью истины и

справедливости» и потому являются проводниками добра в борьбе со злом, отстаивают высокие нравственные принципы, ведут борьбу со всем, что препятствует прогрессивному развитию общества.

Подобно автору, в судьбе каждого героя так или иначе отозвалась Великая Отечественная война. В пьесах М. Байджиева создана целая галерея героев, прошедших по огненным тропам войны, которая оставила в их сердцах неизгладимый след, сформировала их характеры, закалила их души. Среди них – учитель Константин Петрович и его ученик Осмон Курманович («Наследники»), «старый солдат», инвалид войны Куручбек Сумсаров («В субботу вечером...»), подполковник в отставке Муж проводницы («Поезд дальнего следования»), друзья-однополчане Азат Султанович и Даир Мусаевич («Праздник в каждом доме»), Учитель, его Друг, Соперник и Капитан («Мы – мужчины»).

Война для М. Байджиева – один из могучих жизненных факторов, одно из важнейших жизненных обстоятельств, способствующее формированию личности, вскрывающее изнутри нравственный потенциал героя. Война незримо проникает даже в судьбы тех, кто, казалось бы, не имеет к ней никакого отношения. В пьесе «Дуэль» звучит взволнованный голос Агнии Барто, много лет ведущей передачу «Найти человека». Он переносит читателя в другое время и одновременно напоминает об ответственности человека за судьбу другого. В пьесе «Поезд дальнего следования» звучит вальс военных лет в исполнении Иосифа Кобзона, заставляющий Женщину не только по-новому взглянуть на свою жизнь, но и пережить ее вместе с тем, кто сорок лет назад уходил на фронт. М. Байджиев писал, что народ на войне «победил не только врага, но и свои человеческие слабости» [95, с. 4], и потому всякое упоминание о войне, всякое ее переосмысление помогает человеку преодолевать свои слабости и в мирное время.

Байджиевских героев не обошли и времена культа личности. Ими изуродована судьба Искандера («Дуэль»), изломана душа Осмона Курмановича («Наследники»).

В пьесах М. Байджиева нашла отражение и эпоха застоя, на которую приходится активный период его творчества. В мире семьи как ячейке общества воплотились застойные явления, когда люди понимали суть происходящего, но не в силах были что-либо изменить.

В судьбах героев М. Байджиева разносторонне отразилась судьба автора, а в судьбе автора – судьбы времени. «...Мне показалось, – пишет М. Байджиев, – что и в моей судьбе, в моих поражениях и победах, страданиях и радостях, как в молекуле вещества, отражена жизнь моего поколения и моего времени...» [95, с. 4].

Опираясь на вышесказанное, можно выявить **типологические черты байджиевской концепции личности**. На наш взгляд, они проявляют себя по следующим нравственным – духовным и душевным – параметрам.

Человек добр. Доброта – мерило нравственности человека, а потребность делать добро – его естественная потребность. Для М. Байджиева не важно, какого цвета глаза у Девушки («Поезд дальнего следования»), главное, что они чистые и добрые. Сарман («Праздник в каждом доме») очень добр по натуре своей, и дети чувствуют в нем его искренность и неподкупность. Для Даира Мусаевича («Праздник в каждом доме») в канун Нового года важно осознать, «сколько сделано добра и в каких отношениях жил со злом» [1, с. 125]. Добротой своей души Азиз («Дуэль») излечивает разуверившуюся в людях Нази и как завещание оставляет ей предсмертные слова: «Верь всегда, что человек в своем существе добр и прекрасен» [1, с. 75].

Зло существует, но оно вторично по отношению к добру. А люди, совершающие зло, – это «те несчастные, которые сами не знают, что добры» [1, с. 75]. Таков, к примеру, Искандер («Дуэль»), который, по словам Нази, только притворяется злым и который, как убеждается читатель, способен на раскаяние.

Совершать добро способен лишь человек с горячим сердцем. Следовательно, *человек должен иметь не только холодный разум, но и горячее сердце*. Асель («В субботу вечером...») расстается с Эсеном именно потому, что «сердце у него – ледяное» [1, с. 232]. По-разному бьются сердца у Эрика и Гули («Жених и невеста»), ибо для Гули «семья – это в первую очередь любовь, муж – самый близкий человек...» [1, с. 199], а для Эрика «любовь – это идея!», а «семья – это земля. Тут нужна реальная логика, здоровая плоть!...» [1, с. 195]. Противоречия между сердцем и разумом и явились причиной их развода. Это же противоречие лежит в основе разногласий Учителя и Сына («Мы – мужчины»). Учителю горько осознавать, что у Сына и его сверстников «есть только холодный мозг, а сердца нет» [1, с. 94].

Горячее сердце – это крылья, способные поднять человека над обыденной суетой, заставить подчинить себе разум и в конце концов, если это необходимо, пожертвовать собой ради других, ради идеи. Поколение отцов «шло на всё, очертя голову», а поколение сыновей обдумало бы, кому из них идти на смерть («Мы – мужчины»). Азат Султанович не способен понять ни Сармана, жертвующего своим положением ради идеи, ни живущих над ним канатоходцев, которые «одиннадцать месяцев на колесах и каждый вечер балансируют на канате между жизнью и смертью» [1, с. 121] («Праздник в каждом доме»). Осмон Курманович не способен пожертвовать собой ради идеи, ради научной истины, и по его вине гибнет человек, не отступивший от этой идеи («Наследники»).

Отсюда убеждение в том, что человек в своих поступках должен руководствоваться не обывательским расчетом, а голосом совести. *Совесть является законом человеческой нравственности, своеобразным мериллом человеческих качеств.* По мнению Г. Хлыпенко, у М. Байджиева «нравственный потенциал героев находится в прямой зависимости от совести, которая может быть чистой или запятнанной, спокойной или тревожной. И самым суровым приговором для человека является обвинение в утрате им совести» [136].

Почти во всех пьесах М. Байджиева в критический момент герои стремятся апеллировать к органам, способным вынести официальный приговор их поступкам. Пугает милицией и судом своих сватов Бопуш («В субботу вечером...»), составляет акт для подачи в суд на своего мужа Проводница («Поезд дальнего следования»), обращается в милицию для улаживания дел Тендик («Наследники»). В некоторых пьесах представители официальных органов являются действующими лицами. Так, в пьесе «Жених и невеста» введен образ Судьи, а в пьесе «Мы – мужчины» – образ Капитана милиции. Всем этим М. Байджиев лишний раз доказывает, что никакие органы, кроме органа души – совести, не способны вынести приговор человеку, который руководствуется в своих поступках обывательским расчетом. Ибо те преступления, которые совершают его герои, в Уголовном кодексе не значатся. Это, с одной стороны, понятия чести, любви, долга, милосердия, бескорыстия, а с другой – понятия фальши, лжи, притворства, холуйства, приспособленчества. Обращается к Капитану по вопросам мужской чести

Учитель («Мы – мужчины»), на что тот ему заявляет: «К сожалению, ворота в интимный мир людей для милицейской машины закрыты. “Кирпич” висит!» [1, с. 190]. Обращаются в суд по вопросам любви и счастья Эрик и Гуля («Жених и невеста»), на что Судья неоднократно отвечает: «Подобные вопросы суд не решает» [1, с. 196]. Сама собой отпадает необходимость в милиции и суде у героев других пьес.

М. Байджиев ставит своих героев в такие обстоятельства, когда они не столько виноваты друг перед другом, сколько перед самими собой. Этим он заставляет их вершить суд над собой, над своей совестью. Испытывая угрызения совести от неправильно прожитой жизни, уходит от Искандера Нази («Дуэль»). Обагрив свою совесть кровью, погибает Кожожаш («Древняя сказка»). Мадине («Праздник в каждом доме») предстоит расплачиваться муками совести из-за того, что она руководствовалась в своих делах бытовым расчетом. Именно поэтому в критический момент она кричит: «Как же мы теперь перед богом-то, папа?» «Перед каким богом?», – недоумевает Азат Султанович. «Перед совестью! Перед людьми! Перед собой!», – восклицает Мадина [1, с. 138].

Эта мысль более концентрированно звучит в пьесе «Древняя сказка», где автор словами Серой Козы прямо заявляет: «Наш бог – совесть» [1, с. 173]. «Совесть – это вечное напоминание, что ты Человек», – утверждает украинский поэт Б. Олейник в публицистической статье «Верую!» [121]. Эти слова могли бы стать эпиграфом всего творчества М. Байджиева, ибо самым доминирующим положением его концепции личности является убеждение в том, что *человек всегда должен оставаться Человеком*.

Для М. Байджиева не важно, кто его герой: продавец магазина или фотограф быткомбината, учитель или профессор, одаренный музыкант или официант ресторана, проводник поезда или капитан милиции. Важно, какой он: добрый или злой, честный или подлый, отзывчивый или высокомерный, душевный или бездушный, чистосердечный или фальшивый. Драматург не делит своих героев на положительных и отрицательных, ибо критерием их человеческих качеств является совесть.

На вопрос Искандера о том, кто такой Азиз («Дуэль»), Нази отвечает коротко: «Человек...» [1, с. 70]. «Кожожаш! Будь человеком!», – умоляет Серая Коза охотника, занесшего нож над раненым

козленком («Древняя сказка»). И когда охотник внял ее мольбам, благодарит Кожожаша самыми высокими словами: «Спасибо тебе, человек!» И ей вторит хор: «Человек... Человек...» [1, с. 144]. «Ты настоящий человек» [1, с. 231], – говорит Асель Куручбек Сумсаров («В субботу вечером...»), когда она сумела противопоставить себя лжи и притворству. И это, по мнению автора, самая высокая награда. А самым ужасным является утрата человеком человеческого. В пьесе «Поезд дальнего следования» М. Байджиев словами Женщины выносит Мужчине самый суровый приговор: «Вы же давно не человек, вы – официальное лицо!» [3, с. 325].

Быть человеком, считает драматург, – значит быть носителем высоких нравственных качеств, которые не даются от природы, а формируются в повседневной жизни. Смогла Невеста отвергнуть предавшего ее жениха – она осталась человеком («Жених и невеста»). Смог Учитель преодолеть ревность к сопернику – он оказался человеком («Мы – мужчины»). Смогла Мадина очиститься от фальши и лицемерия – она стала человеком («Праздник в каждом доме»).

Все пьесы М. Байджиева – забота о человеке, о его душе, ибо, по утверждению Капитана («Мы – мужчины»), «революция – это ведь не только свержение буржуазии, это ведь еще и выпрямление души каждого из нас» [1, с. 110]. Пафос всех пьес М. Байджиева – это борьба за человека. «Навоз изучаем, баранами занимаемся. А когда займемся человеком, выпрямлением его души, чтобы он не торговал ею и не прятал глаза от самого себя?» – восклицает Сарман [1, с. 128], герой пьесы «Праздник в каждом доме».

Такова, в основных типологических параметрах, байджиевская концепция человека, которая получила свою художественную реализацию в образах-характерах, созданных драматургом. Ниже мы остановимся на типологии драматургических героев М. Байджиева.

1.2. Типология (модель) героев

Типология – классификация предметов или явлений по общности каких-либо признаков. При классификации литературных героев в качестве таких признаков могут выступать различные художественные параметры: положение героя в произведении (глав-

ный герой, второстепенный герой), ценностная ориентация героя (положительный герой, отрицательный герой, антигерой), эстетическая доминанта героя (трагический герой, комический герой, трагикомический герой) и т. п. Для нас таким параметром является мировоззренческая позиция героя, т. е. нас интересуют «герои-идеологи» (термин М.М. Бахтина).

На наш взгляд, в драматургических произведениях М. Байджиева можно выделить три основных типа героев: *тип энергичного человека*, или хозяина жизни, *тип искателя истины*, или правдоискателя, и *тип жертвы застоя* (исторических обстоятельств). В последней по времени пьесе («Криминальный случай») явно вырисовывается ещё один тип – *тип маргинального героя*.

Обратимся к их характеристике.

1.2.1. Тип энергичного человека

Тип энергичного человека, или хозяина жизни, является наиболее сформированным к началу действия пьес. Это человек, как правило, средних лет или пожилого возраста, прочно стоящий на ногах, добившийся в жизни определенных успехов и занимающий в обществе определенное положение. В числе героев этого типа – научный работник Осмон Курманович («Наследники»), ученый Азат Султанович («Праздник в каждом доме»), завотделом магазина Искандер («Дуэль»), Капитан милиции («Мы – мужчины»).

Жизненную философию энергичного человека точнее всего можно определить как философию *«обыкновенности»*. Суть ее наиболее четко выражена в словах Осмона Курмановича из пьесы «Наследники»: «Не всем же выпало быть героями, наконец. Я самый обыкновенный человек. И нужно ли винить человека за то, что он обыкновенный?!...» [1, с. 39]. Однако философия «обыкновенности» для героев этого типа является лишь оправданием их поступков, усыплением совести, своего рода защитной реакцией организма. «Конечно, легко быть тише воды, ниже травы. Ходите себе, мягко ступая, поклоны во все стороны отвешиваете, а зарплата идет. Нам сказали – мы пошли, нас толкнули – мы сошли. Вот ваш принцип!» [1, с. 36], – бросает гневно в лицо профессору Курманову аспирант Шийкымбай («Наследники»).

Пребывая в «обыкновенности», энергичный человек признает свою полную зависимость от обстоятельств. Обстоятельства сделали Искандера жестоким и глухим к человеческим страданиям («Дуэль»), заставили Осмона Курмановича предать друга («Наследники»), вынудили Азата Султановича молчать, а потом в самый неподходящий момент выступить «ради научной истины, в интересах государства» [1, с. 126] («Праздник в каждом доме»). Обстоятельства сильнее героя, и потому он вынужден все время плыть по течению, оглядываясь на авторитеты. «Мы люди маленькие. Мы делаем то, что прикажут» [1, с. 91], – примиряется Капитан («Мы – мужчины»); «Времена были сложные» [1, с. 139], – сокрушается Азат Султанович («Праздник в каждом доме»); «Не надо лезть на рожон» [1, с. 40], – заявляет Осмон Курманович («Наследники»).

Энергичному человеку чужда идея жертвенности. «Люди не стоят того» [1, с. 66], – считает Искандер («Дуэль»); «Главное – здоровье» [1, с. 88], – заявляет Капитан, которому вот-вот должны дать майора («Мы – мужчины»), а Искандер («Дуэль») выказывает прямолинейно циничное отношение к герою, жертвующему своей жизнью ради других: «Значит, он болван или псих. Славы захотел» [1, с. 66].

Энергичный человек не способен на героизм, ибо в нем слишком силен инстинкт существования, эгоистическое стремление выжить вопреки любым обстоятельствам. Это в какой-то момент заставляет его переступить через определенные нравственные устои, а значит утратить частицу человеческого. «Инстинкт существования все равно согнет тебя, и ты перестанешь удивляться подлости, потому что и сам будешь подготовлен к тому, чтобы совершить её!» [1, с. 67], – убеждает Искандер Нази («Дуэль»).

Вся энергия энергичного человека направлена на создание своего мира – мира душевного спокойствия и материального благополучия, он чувствует себя полноправным хозяином жизни. «Неужели я трудился, воевал, терпел лишения для того, чтобы моя дочь жила в нужде?» [1, с. 130] – недоумевает Азат Султанович («Праздник в каждом доме»), который в разговоре с Даиром Мусаевичем как бы вскользь замечает, что у него своя дача и яхта на Иссык-Куле. Но, пожалуй, наиболее ярко воссоздает этот мир в своем монологе Маке («Наследники»): «А зачем мне работать?

(Открывает гардероб.) Здесь полно. *(Открывает холодильник.)* Жратвы навалом! Только птичьего молока не хватает, да еще, может, лошадиного навоза. И внутри – холод. Лютый!..» [1, с. 26]. Действительно, эмоционально-психологический мир энергичного человека создается холодным разумом, а не горячим сердцем.

Холодный разум усыпляет совесть и заставляет человека руководствоваться в своих поступках обывательским расчетом. И тогда человек становится способным на такие нравственные преступления, как ложь, лицемерие, подлость, предательство. Он начинает жить неестественной, выдуманной жизнью, играя в ней придуманную им роль.

Осмон Курманович («Наследники») играет роль авторитетного ученого, имеющего научные труды, руководящего аспирантами. Но вся его деятельность – ложь, потому что он не может отстоять научную истину, так как боится борьбы с обстоятельствами и авторитетами. И это безволие в конечном итоге выливается в предательство: сначала – друга, а потом – аспирантов. Приспособленец и холуй – так характеризует его аспирант Шийкымбай.

Искандер («Дуэль») играет роль спасителя Нази. Но его спасение – тоже ложь. И если Осмон Курманович скрывает правду о своей подлости, то Искандер, напротив, сам обо всем рассказывает Нази, по-своему понимая правду. «Правда? Это движение материи, малыш, ее разрушение. Взрыв бомбы. Встреча. Разлука. Рождение. Смерть. Всё остальное – мораль и фиговые листочки. Люди сами выдумали их, чтобы прикрыть своё голое тело!» [1, с. 67].

Азат Султанович («Праздник в каждом доме») играет роль внимательного, заботливого, отзывчивого друга Даира Мусаевича, стремясь достичь поставленной цели – получить положительный отзыв на диссертацию своей дочери Мадины, и нравственные принципы ему не помеха. Холодный разум одерживает верх над естественными чувствами, а если эти чувства и выплескиваются наружу, то тут же подавляются. В полной мере это проявляется в его отношении к больной жене, которая находится в больнице. Зная, что вечер может испортить плохая весть, он намеренно снимает телефонную трубку, делая вид, что забыл ее положить. Предчувствуя беду, он намеренно скрывает от Мадины диагноз матери, потому что она «разревется и всё испортит» [1, с. 118]. И даже тогда, когда весть о смерти жены неизбежно врывается в дом,

Азат Султанович все еще пытается унять не подчиняющееся ему сердце разумным доводом: «(Ему стало дурно. Тяжело дышит.) Сейчас... Сейчас... Немного отдышусь и пойду. Я обещал прийти ровно в двенадцать. Это от напряжения... Нервы... И сердце немно-го... Надо держаться... Главное держаться» [1, с. 140]. Даже в такой ситуации он пытается оправдать свое поведение непредвиденны-ми обстоятельствами.

Энергичный человек, движимый инстинктом самосохранения, становится сильным и даже властным. Его сила способна не толь-ко переступить порог совести, но и подчинить себе волю другого человека. Азат Султанович («Праздник в каждом доме») полно-стью подчиняет себе Мадину, заставляет играть и лицемерить Сар-мана; Искандер («Дуэль») любыми средствами добивается распо-ложения Нази, а Осмон Курманович («Наследники») воспитывает Гульбару по своему образу и подобию.

Тип энергичного человека показан драматургом в *динамике*, в сложности и противоречивости характера. Несмотря на то, что герой создает вокруг себя крепкий и, кажется, незыблемый мир благополучия, голос совести так или иначе напоминает ему о себе. «Я боюсь, я очень боюсь темноты!» [1, с. 73], – говорит Искандер («Дуэль»). «И я стал бояться сумерек, – жалуется Азат Султанович («Праздник в каждом доме»). – В такие минуты стараюсь за-нять себя чем-нибудь и не думать о том, что прожит еще один день, а впереди ночь...» [1, с. 125]. Капитан («Мы – мужчины») после визита Учителя признается ему: «А я столько ночей не спал. Всё думал о тебе, о себе... о нас... всех. Думаю, действительно, мы же фронтовики, черт возьми...» [1, с. 109]. Осмон Курманович («На-следники») носит с собой всю жизнь фотографию преданного им друга, помогает его семье, и никто об этом не догадывается, пока сам он не признается: «Да, я проявил слабодушие – и мучаюсь всю жизнь» [1, с. 39].

Под панцирь спокойствия и благополучия энергичному чело-веку не удастся полностью втиснуть свою душу. В какой-то мо-мент сердце перестает подчиняться рассудку и всё более настой-чивее напоминает о себе. Хватается за сердце Осмон Курманович («Наследники»); в бессилии опускается на пол Азат Султанович («Праздник в каждом доме»); Искандер («Дуэль») вспоминает о том, что он «ведь тоже человек» и у него «есть самолюбие, нервы,

честь и даже сердце» [1, с. 72]. И чем прочнее панцирь героя, тем труднее освободиться ему от него. Легче всего это даётся Капитану («Мы – мужчины»). Он не поднимается по служебной лестнице, зато поднимается над обстоятельствами, решающими его судьбу. Благодаря этому в нем происходит, говоря словами М. Байджиева, «выпрямление души», которое возвращает ему великое назначение – быть человеком.

Значительно болезненнее происходит этот процесс у других героев. Искандер («Дуэль») раскаивается в прошлом, и это раскаяние в какой-то момент очищает его душу. Перед нами уже не сильный и властный, а глубоко несчастный человек. Вероятно, поэтому к концу пьесы возникает жалость к нему.

Подобное чувство возникает и к Осмону Курмановичу («Наследники»). Он стареет раньше времени. Переживания наложили отпечаток на его здоровье. Он по-прежнему недоумевает по поводу отъезда Маке и Тендика: «Всё-таки никак не пойму, что им нужно. Сыты, одеты. Чего не хватает?» [1, с. 46]. Тем не менее разговор с Джекшеном о его устройстве вызывает у Осмона Курмановича неприязнь, хотя раньше для него это было в порядке вещей. Возможно, Джекшен напомнил ему его самого, когда он, подобно ему, не смея перечить авторитетам, твердил подобные слова: «Как скажете, так и будет... Как скажете!..» [1, с. 48]. Примечательно, что образ Джекшена обретает черты образа-символа. Джекшен следует за Осмоном Курмановичем, как тень, как прошлое, как совесть.

В пьесе «Праздник в каждом доме» подобная роль отводится Молчаливому старику – отцу Азата Султановича. Он незаметно появляется в начале пьесы, незримо присутствует во время действия в другой комнате, а в финале возникает вновь. Видя, что сыну плохо, старик становится на колени и начинает читать молитву. Азат Султанович опускается рядом с ним, и когда отец проводит ладонями по лицу, делает то же самое. Сам того не замечая, Азат Султанович отпускает свои грехи, раскаиваясь в содеянном. Раскаиваясь, герой способствует разрушению созданного им мира, ибо главным его разрушителем является совесть – вечное напоминание о человеческом в человеке.

1.2.2. Тип искателя истины

Типу энергичного человека М. Байджиев противопоставляет тип искателя истины, или правдоискателя. На наш взгляд, эти образы прямо противоположны по своей сути и потому не сосуществуют между собой. Отсюда мотив дуэли идей, мировоззрений, философий, так или иначе присутствующий в каждой пьесе.

Среди искателей истины – люди разного возраста: от 18-летнего Маке («Наследники») до 60-летнего Учителя («Мы – мужчины»). Это люди разных профессий, занимающие различное положение в обществе: морской офицер Азиз («Дуэль») и подполковник в отставке Муж проводницы («Поезд дальнего следования»), известный ученый Даир Мусаевич («Праздник в каждом доме») и школьный учитель Куручбек Сумсаров («В субботу вечером...»), несостоявшийся студент Маке и несостоявшийся аспирант Тендик («Наследники»), фотограф быткомбината Сарман («Праздник в каждом доме») и главбух совхоза Полупьяный («Поезд дальнего следования»).

Движущей силой, основой саморазвития характера героя – искателя истины является определенная жизненная философия, которую, вопреки философии «обыкновенности» энергичного человека, можно определить как *философию «исключительности»*, проявляющейся прежде всего в обостренном чувстве личной ответственности героя за всё происходящее. Смысл этой философии раскрыт в монологе Учителя на его последнем и, может быть, главном уроке («Мы – мужчины»): «...Человек бессилён только перед лицом времени, а всё остальное – война, мир, судьба государства и своя собственная судьба – подвластно ему. И если ты, оглянувшись назад, вдруг увидишь, что след твой петляет, проваливается в сугроб и теряется, не надо искать виновного – за всё ты отвечаешь сам...» [1, с. 110]. А предельно сжато эта мысль звучит в словах Тендика («Наследники»): «Быть человеком – значит быть за всё в ответе» [1, с. 32].

Чувство личной ответственности не позволяет герою плыть по течению, беспрекословно и безвольно подчиняясь жизненным обстоятельствам. Он не способен примириться с окружающей его действительностью, в которой царит видимое спокойствие и благополучие, и потому исключает себя из нее. В этом исключении,

«выпадении» (Азату Султановичу из пьесы «Праздник в каждом доме» его зять Сарман кажется «выпавшим из действительности») проявляется еще одна сторона философии «исключительности».

Это «выпадение» позволяет герою противопоставить себя миру энергичных людей, что с их стороны вызывает непонимание, неприятие, отторжение и осуждение искателя истины. «Получается, что вся рота идет не в ногу, один вы – в ногу» [1, с. 229], – недоумевает Эсен, пораженный неадекватным поведением Куручбека Сумсарова («В субботу вечером...»). Застойный мир отторгает искателя истины как «странного» Азиза («Дуэль»), как «больного маниакальной шизофренией» Учителя («Мы – мужчины»), как «некоммуникабельного человека» Сармана («Праздник в каждом доме»), как «бездарь никчемную» Маке («Наследники»), как «пьянчугу старого» Полупьяного («Поезд дальнего следования»), как «белую ворону» Куручбека Сумсарова («В субботу вечером...»), как «изверга» Мужа Проводницы («Поезд дальнего следования»). Он не желает прислушиваться к мнению «болвана или психа», «дурака» и «психопата», «шута» и «недоноска», «шизика» и «урода», «болвана» и «балбеса», «чудака» и «паяца», ибо не желает прислушиваться к голосу своей совести.

Борьба за правду и справедливость становится для искателя истины естественной потребностью. При этом он трезво смотрит на жизнь и реально оценивает свои возможности. «Мир не голубой и не черный, – утверждает Азиз («Дуэль»). – Он красится всеми цветами спектра. Пока есть человек, будет в мире любовь и ненависть. Пока человек питается хлебом и мясом, будет борьба за жизнь. Пока человек смертен, будут и горе, и утраты... И добро, и зло!» [1, с. 68]. Искатель истины не стремится «выглядеть» и не боится «казаться». Учитель («Мы – мужчины») готов стреляться за честь и достоинство, не боясь при этом казаться смешным и устаревшим. Маке («Наследники») выступает против протекционизма, не боясь при этом остаться без «забронированного» для него места в вузе. Азиз («Дуэль») жертвует своей жизнью ради спасения людей и не стремится при этом «выглядеть» героем.

Образ искателя истины является выразителем *авторской идеи перестройки человеческого сознания* путем освобождения его от фальши, лжи, притворства, лицемерия. Смысл этой перестройки сводится к тому, «чтобы доказать, что человек в своей основе добр

и прекрасен, и выпрямить его позвоночник, искривленный нуждой и рабством» [1, с. 69]. Для выражения этой идеи М. Байджиев вводит такие метафоры, как «революция души», «выпрямление души», которые повторяются из пьесы в пьесу и становятся своего рода художественными константами, выражающими суть борьбы за человека. Однако формы борьбы героев различны, как различны их судьбы и характеры.

Куручбек Сумсаров («В субботу вечером...») – школьный учитель старой закалки, или, как он сам себя не без гордости называет, «старый солдат». Однако его жизненные принципы отнюдь не устарели, как не устаревают честь, гордость, справедливость. Вопреки сложным жизненным обстоятельствам он сохраняет благородство души и не соглашается на сделку с совестью ради видимого благополучия сына и племянника. Его уход из дома – форма протеста, нежелание жить по правилам, принятым в этом доме.

Близок ему Муж проводницы («Поезд дальнего следования») – подполковник в отставке, ныне комендант общежития. Он также ветеран войны, но льготами ветерана никогда не пользуется. Он также относит себя к «старой гвардии», а потому органически ненавидит «спекулянтов, тунеядцев и паразитов», в числе которых оказывается и его жена. Тем не менее герой не идет на сделку с совестью.

Даир Мусаевич («Праздник в каждом доме») – ученый, «большой человек», однако не кичится своим положением. Он приходит на праздник к старому фронтовому другу Азату Султановичу, не подозревая, какой новогодний «подарок» тот ему приготовил. Зная, что он обязан жизнью своему другу, Даир Мусаевич, тем не менее, не может поступиться научными принципами ради успешной защиты диссертации Мадины, дочери Азата Султановича.

Азиз («Дуэль») – морской офицер, представитель молодого поколения. Он выделяется среди героев – искателей истины тем, что жертвует не положением и репутацией, а жизнью ради спасения других. Жизнелюбие и вера в человеческую доброту придают Азизу силу и мужество. Он знает, что дни его сочтены, однако продолжает бороться за судьбу Нази, за свою любовь, за веру в жизнь.

Тендик («Наследники») – вчерашний студент с прогнозируемым будущим. Его ждет аспирантура и женитьба на дочери профессора, своего научного руководителя. Однако, когда Тендик

узнает правду о лжи, которой его опутали, он бросает открытый вызов миру ложных ценностей и решает сам нести ответственность за свою судьбу.

60-летний Учитель труда и военного дела («Мы – мужчины»), которому попадает в руки письмо Соперника, адресованное его жене, решает стреляться за свою честь, однако не может найти секунданта. Ни его Друг, ни Капитан милиции не соглашаются: они не хотят нарушить выстрелом покой Тихой рощи, потому что не хотят нарушить устоявшийся уклад своей тихой жизни. Учитель возмущен до глубины души: «Все считают, что я отстал от жизни... Но я вижу, как мельчают мужики, греются на печках, обрастают жиром, ждут, когда их выгонят на пенсию, боятся пожертвовать малейшим своим благополучием. Дрожат над каждой копейкой, дрожат за нагретое кресло, сплетничают, судятся с женщинами из-за тряпок, начали забывать, что такое мужская честь! И всё это по наследству передается молодому поколению. По улицам бродят нытики, способные только на то, чтобы проедать родительские деньги. Разве такими мы были на фронте, перед лицом смерти, и для того ли погибали наши ребята? А мы делаем вид, что ничего не замечаем!» [1, с. 90]. Учитель достойно отстаивает свою честь и тем самым обретает себя как искатель истины.

Маке («Наследники») – самый юный герой в этом типологическом ряду. Он чувствует, что нельзя жить по принципам, принятым в его семье, но не видит из этого выхода. Всякая борьба кажется ему бессмысленной, как бессмысленна фальшивая жизнь. Свою оппозиционность Маке скрывает под маской шута, называя сам себя дураком и шизиком. Он всеми силами стремится «выпасть» из этой среды, выбить из-под себя ее крепкие подпорки. В нем происходит внутренняя борьба между верой и безверием, но правда об отце переполняет чашу лжи и притворства, из которой его поили с детства, и он стреляет в себя. Оставшись в живых, Маке пополняет байджиевскую галерею героев, ищущих истину.

Сарман («Праздник в каждом доме») – в прошлом молодой талантливый художник, а ныне фотограф быткомбината. У Сармана, снимающего только детей, есть своя творческая концепция («Дети – молодцы. Даже во сне улыбаются. Взрослые не нравятся сами себе, их надо подкрашивать и заворачивать в тряпки») [1, с. 126]), которая становится его жизненной позицией: он не терпит

фальши, неискренности, лицемерия. Для Сармана главное – истина, однако он не способен отстоять ее, и лишь когда умирает мать Мадины, его жены, он решается покинуть дом в надежде найти тех, кто поймет его.

Полупьяный пассажир («Поезд дальнего следования») – главбух совхоза. Его предали самые близкие люди: друг, жена, дочь. Для него жизнь потеряла всякий смысл, и он решает покончить с собой. А пока он покупает билет на первый попавшийся поезд и едет сам не зная куда, подальше от мира лжи и предательства. Именно здесь, в поезде дальнего следования (так называется драма «Последний рейс» во второй редакции), Полупьяный сводит счеты с этим миром в облике шута, подобно тому, как он играл эту роль в трагедии Шекспира «Король Лир», будучи актером самодеятельного театра.

Осмысление типа искателя истины в различных его проявлениях позволяет сделать вывод о том, что герой использует различные формы борьбы с миром лжи, предательства, фальши и по-разному проявляет свою активность. Но в любом случае он противопоставляет себя этой действительности, «выпадает» из нее, не желая принимать правила ее игры. Это «выпадение» или исключение чаще всего проявляется в уходе. В одних случаях это означает отставание тех принципов, которые уже достаточно сформированы, в других – поиски в надежде быть понятым и оправданным.

Вот почему искатель истины всегда готов в дорогу – художественная деталь, обретающая масштаб символа. В дорожном плаще, шляпе, с небольшим чемоданом в руках отправляется на поиски справедливости Учитель («Мы – мужчины»). В старомодном черном костюме с орденом Боевого Красного Знамени и медалью «За отвагу» на лацкане, с синим плащом и маленьким старым чемоданом в руках покидает свой дом в знак протеста Куручбек Сумсаров («В субботу вечером...»). В поисках новой жизни собираются в дорогу Маке с чемоданом в руках и Тендик с рюкзаком за плечами («Наследники»). Захватив обшарпанный саквояж, садится в первый попавшийся поезд Полупьяный («Поезд дальнего следования»). Уходит из дома Сарман («Праздник в каждом доме»). «В руке у него чемодан и штатив, на шее висят фотоаппараты. Он напоминает пешего туриста, собравшегося в дальнюю дорогу» [1, с. 136].

Однако в любом случае в результате поисков герой возвращается к себе, к осознанию себя, к определению своего жизненного назначения, ибо истина – в самом человеке, в его возможностях и способностях, и он сам вправе распоряжаться своей судьбой.

1.2.3. Тип жертвы застоя (исторических обстоятельств)

Тип жертвы застоя (исторических обстоятельств) занимает промежуточное положение между типом энергичного человека и типом искателя истины.

Примечательно, что среди героев этого типа преобладают женские образы: Гуля («Жених и невеста»), Нази («Дуэль»), Мадина («Праздник в каждом доме»). Думается, такое совпадение не случайно, ибо, как утверждает М. Байджиев в монологе Соперника («Мы – мужчины»), женщина – это «сказочное существо, сложное по своей психологии и простоте в логике» [1, с. 96]. Простота логики, видимо, объясняется тем, что женский разум не способен до конца подчинить себе чувство, и оно рано или поздно одерживает верх. Отсюда и сложность психологии, которая обнаруживается в неуспокоенности, смятении, внутренних противоречиях жертвы застоя, обусловленных «промежуточностью» ее положения. Основой самодвижения героя этого типа является *преодоление в себе философии «обыкновенности» энергичного человека в пользу философии «исключительности» искателя истины*, что ведет к разрешению драматургического конфликта пьес.

Подобно энергичному человеку, герой этого типа сковывает свои лучшие человеческие качества панцирем лжи и притворства. Он не противостоит обстоятельствам и вслед за энергичным человеком признает себя слабым, «обыкновенным», не видящим выхода. Гуля («Жених и невеста») знает об отношении к себе мужа и свекрови, но тем не менее остается в этой семье. Нази («Дуэль») знает о подлости Искандера, но не решается уйти от него. Но если Гуля и Нази чувствуют себя рабынями сложившихся обстоятельств, то Мадина («Праздник в каждом доме») не тяготится своей совестью: безнравственность становится ее жизненной позицией.

В отличие от энергичного человека, который прочно стоит на ногах и ощущает себя полноправным хозяином жизни, тип жертвы

застоя чувствует бедственность своего положения, но безверие и боязнь одиночества заставляют его плыть по течению: «Я просто боюсь! Боюсь остаться одна. С самого детства боюсь этого» [1, с. 60], – признается Нази («Дуэль»). Этим же объясняет свое поведение и Гуля («Жених и невеста»), не решившаяся оставить Эрика в день свадьбы.

Тем не менее в этих образах заложен огромный нравственный потенциал, ибо они, сами того не осознавая, стремятся к изменению своей жизни, которую очень точно характеризует Нази («Дуэль»): «замкнутый круг, а в середине скука». Желание вырваться из этого круга, подняться над обыденной жизнью выражается у М. Байджиева в образе-символе крыльев – воплощении мечты, заветного желанья.

Нази («Дуэль») хорошо знакомо чувство окрыленности, которое она обретала в счастливые минуты своей жизни. «Я летела над голубой землей с распростертыми руками, как журавли» [1, с. 60], – вспоминает она. В её обращении к журавлям чувствуется своего рода зависть: они «все-таки куда-то летят» [1, с. 59]. Поэтому она говорит об Азизе, что он «кажется, упал с неба» [1, с. 70]; поэтому Азиз улетает от Нази, а она не в силах догнать его, как не в силах подняться в небо вместе с журавлями.

Гуля («Жених и невеста») – тоже мечтательная натура. Она всю жизнь ждала голубого принца из голубой сказки – и эта мечта была ее крыльями. Но Эрик оказался холодным и расчетливым: сначала заставил её «мечтать о счастье, познать прекрасную негу любви и полета», а потом «обжег крылья и бросил на землю» [1, с. 200].

Даже в Мадине («Праздник в каждом доме»), опутанной лицемерием и ложью, в глубине души живет романтик. Когда Мадина любит снег, распахнув окно, она *«с упоением дышит, расставив широко руки и закрыв глаза»* [1, с. 115]. В этот момент она напоминает Нази («Дуэль»), которая однажды летела над землей, как журавли.

Эта окрыленность, искренность, душевная теплота не позволяют герою окончательно смириться с расчетливостью, лицемерием и холодной рассудочностью застойного мира энергичных людей. Но для раскрытия такого нравственного потенциала для жертвы застоя необходим толчок, своеобразный катализатор, который тем сильнее, чем прочнее застойная психология героя. Таким катализа-

тором становится событие, которое неожиданно происходит в жизни героя каждой пьесы и с которым драматург связывает начало нравственного прозрения героя, его душевного воскресения.

В пьесе «Жених и невеста» в качестве катализатора выступает неожиданное известие о несуществующей болезни Невесты, полученное Матерью из анонимного телефонного звонка. Сначала Гуля просто недоумевает по поводу подозрений матери и сына, их «разумных» доводов о здоровье и счастье семьи, но потом, уловив суть происходящего, дерзко и находчиво реагирует на их поведение, «оправдываясь» такими же «разумными» доводами, тем самым проверяя истинное отношение к себе Матери и Жениха. Невеста готова оставить Жениха в день свадьбы, но мысль о будущем материнстве и боязнь одиночества заставляют её остаться. Тем самым она невольно становится сообщницей преступления, имя которому безнравственность. Но угрызения совести, жизнь без любви, «без сказки» не позволяют Гуле долго оставаться в семье, и она подает заявление в суд с просьбой расторгнуть брак. Финал пьесы остается открытым, но весь ход развития драматургического действия позволяет судить о том, что Гуля не сможет примириться со своим положением. Она прислушивается не столько к приговору Судьи, сколько к приговору своей совести.

Нази («Дуэль») в детстве казалось, что «добежишь до горизонта, а там будет что-то новое – другой мир, другое солнце...» [1, с. 52], но жизненные обстоятельства сломили ее. Ложь близких людей породила безверие и пустоту, и Нази смирилась со своим положением. Катализатором для разрушения её застоявшейся психологии становится неожиданное появление Азиза. Его честность, порядочность, страстная любовь к жизни заставляют Нази задуматься об истинном счастье, о настоящей любви, о высоком назначении человека. Заключительным аккордом становится прощальное письмо Азиза, окончательно убеждающее Нази покинуть Искандера. Финал «Дуэли» так же, как и в драме «Жених и невеста», остается открытым. Нази уходит в «никуда», но это уже не та Нази, которую мы видели в начале драматической новеллы. «Я шла по берегу с чемоданом в одной руке и с обезьянкой в другой. Ветер бил мне в лицо, хлестал дождь, волны подкатывали к ногам. Мне казалось, что я слышу какую-то мощную музыку, – может быть, Рахманинова...» [1, с. 76].

Мадина («Праздник в каждом доме») в начале драмы мало чем отличается от своего отца. Так же, как и он, она стремится «выглядеть» и желает «казаться». Танцуя с Даиром Мусаевичем, она притворно грустит по поводу того, что прошел еще один год, а она еще ничего не сделала, намекая на незащищенную диссертацию. Зная из слов отца о любви профессора к балету, Мадина исполняет восточный танец, очаровывая гостя красотой и грацией. Подобно актрисе, она умеет вовремя уйти и вовремя появиться, вовремя выжать слезы и вовремя изобразить смущение. Подобно Азату Султановичу, ей удается замаскировать свою душу, подавить в себе горячие искренние порывы холодными рассудочными доводами, а самое главное – усыпить свою совесть. Для того чтобы вырваться из этого замкнутого круга лжи и безнравственности, Мадине необходим еще более сильный катализатор, чем Нази («Дуэль») и Гуле («Жених и невеста»). Им становится кульминационный момент драмы – известие о смерти матери. Теперь Мадине кажется ужасным, что отец, зная о болезни матери, все это время разыгрывал спектакль, а она была его участницей. И ей враз становятся неприемлемы фальшь и притворство, и она взывает к Богу-совести – вечном напоминании о человеческом в человеке.

«Мне сейчас вдруг стало как-то очень странно... Словно сбросила с себя какой-то тяжелый панцирь...» [1, с. 139], – говорит в момент прозрения Мадина. Подобное ощущение возникает и у Гули («Жених и невеста»), когда она предстает перед собственным судом. Появляется такая потребность и у Нази («Дуэль»), когда она изливает душу Аэизу. Этим панцирем, по мнению М. Байджиева, являются фальшь, ложь, безнравственность, с которыми человек не должен мириться, ибо, по справедливому утверждению автора, «зло существовало всегда, но тот, кто дает возможность ему совершиться, во сто крат страшнее самого зла» [1, с. 75]. Сбрасывая с себя панцирь лжи и притворства, подобно тому, как Мадина меняет яркий маскарадный костюм танцовщицы на скромное темное платье, герой становится чище, добрее, человечнее.

В этом смысле тип жертвы застоя проявляет черты искателя истины. В критический момент герой приходит к осознанию себя и к выводу о том, что он должен порвать с прежней жизнью. Как и у искателя истины, это выражается в уходе из дома, в стремлении «выпасть» из действительности. И, подобно искателю истины, он встречает непонимание со стороны мира энергичных людей.

Разрешение внутреннего конфликта определяет будущее героев пьес М. Байджиева. А будущее, по мнению автора, – это праздник. Праздник правды, искренности, доброты. Праздник как ощущение нравственной чистоты. В этом и заключается суть художественной проблематики драм М. Байджиева.

1.2.4. Тип маргинального героя

Тип маргинального героя явственно узнаваем в последней по времени многоактной драме М. Байджиева – «Криминальный случай» (1989).

Маргинал, или изгой, – это «тот, кто находится вне своей социальной среды» [158, с. 429], а маргинальность – это «состояние “выброшенности” из общего хода жизни, качество существования личности» [32]. Маргинальные герои уже появились в пьесах русских драматургов, созданных в то время, когда М. Байджиев работал над пьесой «Криминальный случай» («Звёзды на утреннем небе» А. Галина, «Мурлин Мурло» Н. Коляды, «Свалка» А. Дударева, «Женатый стол в охотничьем зале» В. Мережко, «Наш Декамерон» Э. Радзинского и др.). В киргизской же драматургии М. Байджиев, по всей видимости, первым создал образ маргинального героя. Это юноша из провинции Темир – главный герой пьесы.

Темир, по его словам, «родился от алкаша и наркомана» и живёт с диагнозом «психомоторная динамика». Сам себя он называет «калекой», «уродом», «убогим и несчастным». С головой у него не в порядке. «И в этом всё дело! <...> А в мозгу бывают дикие боли <...> А ещё мерещатся мне страхи. <...> Я вижу раздвоенный женский живот. А там, как перевёрнутая кверху пузом черепаха, барахтается плод – кривой эмбрион. Это я!» [1, с. 282].

Темир глубоко страдает от вопиющей несправедливости мироустройства. «Кто-то глотал бормотуху, курил всякую дрянь, мотался по грязным бабам, хватал гонорею, оставил в чреве своём дурную кровь, а я должен страдать до конца жизни. Как урод Хиросимы! А коли родился – приходится жить и мучиться» [1, с. 282]. Действительно, Темир вырос в интернате при живом отце (где он, никто не знает) и матери (она работает в городе медсестрой), не получил должного образования («Хотел учиться – голова болит»), не

женился («Хотел завести семью – девушки смотрят мимо меня»). Отсюда – горький вывод: «А что я? Существо! Впереди одинокая старость!» [1, с. 282]. Отсюда – крик души, обращённый к лейтенанту Назарову, который посадил его в клетку: «(Схватился за решётку, мечется, как медведь в клетке.) Скажи, почему так? Ты знаешь? Скажи мне, если знаешь! (Трясёт решётку.) Почему так несправедливо устроен мир?! А где Бог? Почему нет его? Почему унижаете меня? Почему издеваетесь над моим уродством? (Кричит.) Почему? По-че-му!!!» [1, с. 282].

«В этом мрачном, в этом злом мире» у Темира есть одна душевная опора – его мать, которую он называет «мадонной», «богиней», но бежит от неё подальше, потому что не может видеть её слёз («А как она рыдала, оставляя меня в интернате. Сколько раз я видел её прекрасное лицо над своей кроватью, и слёзы её капали на мой лоб, на мои губы... солё-ёные...» [1, с. 282]). Другое воспоминание о матери связано у Темира с фотографией, на которой она, «великая мадонна», кормит его грудью («Ого, как это здорово! Мать кормит младенца грудью! Божественно!» [1, с. 290]).

Однако внутренний мир Темира, экология его души в значительной мере компенсирует его «уродство». Он работает в библиотеке, много читает и размышляет, Сагын называет его «профессором», а Назаров – «философом». Он «хранитель экологии»: на охоте отказывается стрелять в фазанов. По-рыцарски обожает даму своего сердца: будучи уверен, что у Сагына с Марьям любовь, становится их верным другом, чтобы охранять счастье двоих. Честен и справедлив («Ты из тех, кто ищет справедливость, – говорит ему Назаров. – Таких мало...» [1, с. 295]). Именно чувство справедливости двигает Темиром, когда он вершит суд над Сагином. Социальный смысл этого проступка проявляется в том, что Сагын для Темира – «враг народа». «Такие, как Сагын, плодят уродов и одиночество, – говорит он Назарову. – Таких самцов надо кастрировать и стирать с лица земли» [1, с. 283].

Темир как маргинальный герой не одинок в драматургии М. Байджиева. На наш взгляд, у него есть литературные прообразы. Это Сарман – «некоммуникабельный человек», «выпавший из действительности» («Праздник в каждом доме») и Полупьяный – герой, который предан самыми близкими людьми и пытается свести счёты с жизнью в облике шута («Поезд дальнего следования»).

Таким образом, поэтологический подход к изучению образов-характеров в пьесах М. Байджиева на типологическом уровне даёт нам возможность выявить, во-первых, наличие целостной авторской концепции личности, формировавшейся в сложный исторический период (война – послевоенные годы – оттепель – застой – перестройка – смена общественного строя); во-вторых, сложившуюся на этой основе развитую типологию (модель) героев – выразителей различных мировоззренческих позиций.

Во втором разделе главы в центре нашего внимания будет сценическая интерпретация байджиевских героев в театрах Киргизии, России и других республик бывшего союза.

Раздел 2

Театроведческая интерпретация героев

Театральное произведение – спектакль – синтезируется из литературного текста пьесы, постановки режиссёра, игры актёров, оформления художника-декоратора и музыки композитора. «Процесс работы над спектаклем состоит в перенесении драматургического текста на сцену – это своего рода “перевод” с одного языка на другой. В результате литературное слово становится словом сценическим» [50]. Сценическое слово предполагает его живое восприятие зрителем, который становится не только свидетелем, но и соучастником всего происходящего на театральной сцене. Таким образом, происходит творческий процесс двоякого преломления литературного текста: сначала – в создании театрального спектакля на его основе, а затем – в восприятии этого спектакля зрительской аудиторией. Это и есть театральная интерпретация литературно-художественного текста.

Пьесы Мара Байджиева имеют богатую сценическую судьбу, а, следовательно, и разнообразную театральную интерпретацию. Анализ театральных рецензий, опубликованных на страницах периодической печати разных лет, а также материалы из личного архива Мара Ташимовича, любезно предоставленные нам автором, позволяет создать достаточно полную картину восприятия театральной интерпретации образов-характеров пьес М. Байджиева

не только театральными критиками, но и актёрами, режиссёрами, зрителями. Рецензии на постановки пьес в Кыргызском Национальном академическом театре драмы собраны М. Байджиевым в мини-антологии «Менин театрым» («Мой театр») [144].

Первая многоактная пьеса М. Байджиева, увидевшая сцену, – «*Наследники*» («*Балдар бойго жеткенде*») (1964). Она была поставлена в Кыргызском драматическом театре в 1975 г., имела определённый успех и нашла отражение в печати. Мы имеем в виду рецензию искусствоведа С. Асанбекова «Сахнада интеллигенттер» («На сцене интеллигенты») [144], в которой, в частности, была дана характеристика некоторым героям спектакля.

По мнению рецензента, Осмон Курманов – человек беспринципный, корыстолобивый, не порядочный. Ради собственных интересов он может необоснованно оклеветать близких людей. Вместе с тем в нём всё же осталось человеческое: он осознаёт свои грехи, понимает, что нужно менять себя и свой образ жизни, однако не находит в себе сил для этого. Образ Осмона дополняют его жена Зукеш и их дочь Гульбара.

Всё это чувствует и понимает их сын Маке. Его поведение обнаруживает в нём человека с высокими нравственными качествами. Разуверившись в устоях семейных отношений, он покидает родительский дом и делает первый шаг в самостоятельную жизнь.

«Чувствуется, что произведение молодого драматурга нацелено на глубоко мыслящую публику» [144], – резюмирует С. Асанбеков.

В 1975 г. М. Байджиев предпринял попытку издать сборник своих пьес на киргизском и русском языках, куда была включена и пьеса «Наследники». В личном архиве драматурга сохранились три внутренние рецензии на сборник, в которых упоминается эта пьеса. Рецензент В. Ганиев обращает внимание на сценическое мастерство М. Байджиева-драматурга в создании образов-характеров. Он отмечает, что образу Тендика не достаёт живости и реалистичности: «Он пока – рупор идей, а не живой характер. А его призыв “В Серую долину искать смысл жизни” звучит – да простит меня автор! – как голый лозунг». С В. Ганиевым солидарен и другой рецензент – Н. Громов: «Весьма возможно, что подстрочный перевод усиливает слабости пьесы, но и в самом замысле, решении конфликта, характеристиках действующих лиц есть известная прямо-

линейность, запальчивая наивность, авторская заданность <...>». Тем не менее Н. Громов выступает в защиту пьесы, обосновывая свою позицию следующим образом: «Да, в ней есть незрелость, торопливость, но в ней заявлены те мотивы, те взгляды автора на человеческие отношения, которые потом будут на другом материале решаться в других, поздних пьесах» [113].

Новую художественную жизнь пьеса «Наследники» обрела после публикации её в авторизованном переводе Льва Новогрудского в сборнике пьес М. Байджиева «В субботу вечером...», изданном в Москве в издательстве «Искусство» с послесловием искусствоведа Ю. Рыбакова (1987). К сожалению, мы не располагаем дальнейшими театральными отзывами о пьесе «Наследники».

Наибольшее количество откликов и толкований в театральной критике вызвали, конечно же, герои пьесы «*Дуэль*» (1966). И самым спорным из них оказался Искандер, потому что этот образ в пьесе действительно сложнее и ярче других.

Для одних Искандер – просто мерзавец. «Это сильный, смелый, самоуверенный циник, чувствующий себя хозяином жизни, – пишет критик Ю. Забродин. –

Искандеру ведомо только одно счастье – счастье приобретателя. <...> Счастье дающего – ему не ведомо» [104]. «Искандер – собственник и эгоист, – утверждает О. Маслов. – У него есть характер, и по-своему он даже честен: сделав подлость и добившись своего, он не считает нужным скрывать этого, но эта справедливость не человека, а волка» [116]. А О. Федонюк, анализируя постановку пьесы Московским гастрольным театром комедии, усматривает в образе Искандера черты, не свойственные советскому человеку вообще: «Артист показывает, как нравственные калеки прикрывают свою подлость перепетыми с чужого голоса теориями свободы личности, абсурдности и жестокости мира. Искандер пытается оправдать свой эгоизм нанесенной ему в детстве обидой. Но советским людям чужда теория человеконенавистничества» [133].

Для других Искандер – глубоко запутавшийся в трагических сложностях времени человек, требующий больше сочувствия к себе, нежели осуждения. «У него была трудная судьба... Где-то в глубине всё равно живет в нем человек» [129], – пишет И. Саттаров. «Для человека, подобного Искандеру, самое страшное – разбудить свою совесть. Они сильны лишь собственностью и властью

над ней. Но когда Нази уходит от него, он становится слабым и жалким» [116], – утверждает О. Маслов. «Людей он не любит и считает, что на свете больше злых, чем добрых. Однако любовь к Нази, которую жизнь не баловала, как и его, как бы очищает Искандера от всего порочного, нечистого, что в нем есть» [134, с. 125], – таким видит Искандера в постановке «Дуэли» Московским академическим театром им. Моссовета В. Фролов.

Подобная трактовка образа Искандера вызывала в некоторых случаях определенное недоумение. Так, В. Ротин из Северо-Казахстанского областного Петропавловского театра писал по этому поводу М. Байджиеву: «После сдачи спектакля в основном ругали Искандера, что он мягкий и слишком любит Нази, что такие люди, как Искандер, не способны любить и что в конце пьесы его становится просто жалко и что он никакой не враг, а где же тогда, спрашивается, “Дуэль”?» [113].

Относительно Азиза споры шли в ином плане. Для одних – это полуабстрактный носитель добра и гуманизма, «в какой-то мере лишенный житейской индивидуальности» (О. Маслов) [116]. Для других Азиз – один из героев наших дней: «Великое всепобеждающее пламя любви к людям зажигает их сердца, и люди идут на подвиг, идут на жертву» (О. Федонюк) [133].

Большинство театров трактовали Азиза как положительного героя современности, видя в нем человека, «способного увлечь нас силой собственного примера, полнокровно и ярко живущего в современной литературе» [132]. Так, в театре имени Моссовета в образе Азиза «декларируется положительный идеал: он совершил в своей жизни подвиг» [134, с. 124–125]. А вот суждение об Азизе, представленное зрителю Бийским драматическим театром: «Смотришь на него и невольно вспоминаешь горьковские строки: “Безумству храбрых поём мы песню!”» [103]. Вместе с тем Азиз наделяется чертами простого, негероичного человека, как, например, в спектакле Московского гастрольного театра комедии: «Он очень обыкновенный, этот Данко наших дней. Мы видим таких ежедневно. <...> Но вот приходят критические обстоятельства, и сразу раскрывается в них то, что воспитала Родина-мать» [133].

Естественно, главное внимание театральная критика уделяла образу Нази, который в основном трактуется более или менее однозначно. Обращается внимание на её смятение, пробуждение,

борьбу с собой, духовное развитие. Так, И. Саттаров акцентирует внимание на том, что «Нази – это изверившаяся в возможности истинного и искреннего человеческого отношения женская душа. Разбитая душа. <...>. Искандер сломал её душу. Но она всю жизнь тянулась к светлому, хорошему, человеческому. Но не было в ней ни достаточных сил, ни достаточной мудрости, чтобы суметь отстоять себя. А главное, не нашелся тот, кто показал бы ей этот путь, вывел бы на эту дорогу» [129]. Точку зрения И. Саттарова поддерживает Р. Хужин: «... Встреча с Азизом позволит ей вновь обрести себя, вернуться к себе в новом качестве, чтобы идти по жизни дальше достойной Азиза, его памяти, его любви» [137]. «Нази – это хрупкая, совершенно растерявшаяся в жизни девушка, – размышляет О. Маслов. – Она понесла много жизненных утрат. Осталась только изначальная жажда счастья. Азиз дает ей жизненную опору» [116].

Однако встречается и такая трактовка образа, когда Нази выступает в качестве отрицательной героини пьесы. Так, О. Федонюк пишет: «... Двусмысленность положения, рабская покорность, болезнь одиночества – всё это результат непротivления злу. Осуждая беззащитность характера своей героини, актриса как бы призывает – не будьте такими, как Нази, боритесь за своё счастье, за свое достойное место в жизни. В наших социальных условиях человек не беззащитен» [133]. Ю. Забродин сомневается в дальнейшем перерождении Нази: «Правда, она уходит от Искандера. Но уходит, сама не зная куда. Понять истину – этого слишком мало! Нужно ещё найти в себе силы пойти тем путем, на который позвал ее Азиз. Достанет ли у Нази этих сил? Ведь она не умеет бороться самостоятельно» [104]. Н. Ялымов ещё более категоричен: «Ежели кругом обитают жабы и носороги (в облике лысого администратора с мокрыми губами и того же Искандера), то куда же податься бедной Нази после того, как она прозревает? Перспектива прямотаки устрашающая, и мы не видим способов возвращения Нази на путь истинный» [140]. Однако подобные мнения единичны. Большинство критиков воспринимает финал драмы «Дуэль» оптимистично, о чем мы уже говорили выше.

Другой пьесой М. Байджиева, получившей признание у всесоюзного зрителя, явилась весёлая притча «*Мы – мужчины*» (1969). Если толчком к всесоюзному признанию «Дуэли» явилась ее публикация в журнале «Театр», то для пьесы «Мы – мужчины» это

признание пришло семь лет спустя после её создания в связи с постановкой спектакля в Москве и показом его по Центральному телевидению. Начиная с 1976 г. пьеса вошла в репертуар российских театров, была переведена на языки народов СССР.

Отзывы и рецензии на телеспектакль появились сразу после показа его по Центральному телевидению. Конечно же, этому способствовала высокопрофессиональная игра задействованных в нём актёров: И. Саввиной, В. Этуша, В. Самойлова, И. Козлова, Е. Карельских. Основное внимание рецензентов привлекли три героя пьесы – Учитель, Капитан и Женщина.

Образ Учителя трактуется неоднозначно. Одни восхищаются им, его мужеством и решительностью. Так, Н. Графская пишет: «Но всякий требовательный к себе человек обязан судить свою жизнь и свои дела самой строгой мерой, выверяя каждый свой шаг, соотнося его с большими целями» [98]. Другие относятся к Учителю иронично. «Высокий, импульсивный, что называется, “взрывной”, он всё принимает всерьёз и потому склонен к самым категорическим действиям» [122], – так воспринимает героя Т. Парусникова. Искусствовед Ю. Рыбаков идет ещё дальше, сравнивая Учителя с Дон Кихотом. «Сражение с ветряными мельницами не было бы трагедией, не будь снисходительного непонимания и юмористических оценок окружающих» [126, с. 357], – пишет он в своем послесловии к сборнику пьес М. Байджиева «В субботу вечером...».

Думается, подобное отношение к Учителю объясняется особенностью жанра пьесы, определенного М. Байджиевым как “веселая притча”. Однако за фарсовостью ситуации скрывается постановка серьезных нравственных проблем. Так, В. Вакуленко, рассуждая о судьбе Учителя, пишет: «А мог бы прожить жизнь по-другому. И люди, с которыми свела его судьба, тоже могли прожить другую, более счастливую жизнь, – будь он чистосердечнее в своих чувствах и решительнее в своих поступках» [96].

Зрители в своих письмах к М. Байджиеву отмечают мастерство Владимира Этуша, сыгравшего роль Учителя. «Коротенький, немногословный кадр дополняется мастерством актёра, и всё это умеренно создаёт душевную накипь, выраженную человеческой человечностью. Огромные тома, скрытые во взгляде актёра. В его небольшом движении – буря, в молчании – гроза, в грусти – рыда-

ние, трудно представить, как это всё случилось» [113], – пишет М. Байджиеву в 1976 г. В. Крестовоздвиженский из Ташкента. Однако встречаются и отзывы иного плана. Так, М. Линкевич из г. Ярославля пишет в редакцию газеты «Советская культура»: «Партнёр Саввиной (В. Этуш) играет в этой сцене вполне нормального, разумного и думающего человека, тогда как во всех остальных сценах это какой-то дикарь и глупец, очень похожий на героя кинокомедии “Кавказская пленница”» [113]. Т. Парусникова в своей рецензии уравнивает эти полярные точки зрения по поводу игры актёра: «Ему свойственно умение за комической внешней стороной вскрыть глубинное содержание образа» [122].

Образ Капитана выглядит в восприятии критиков и зрителей типичным представителем хозяина жизни. «Приземистый, кряжистый, весь какой-то удивительно земной. Для него всё ясно, все уложено в строгие рамки существующих законов, параграфов, кодексов. И вообще, он предпочитает зыбким фантазиям твердую почву фактов» [122], – так характеризует его Т. Парусникова. По мнению М. Линкевич, Капитан выглядит «ограниченным, тупым человеком, да ещё и пошляком. Вместо того, чтобы образумить потерявшего голову товарища, втолковать ему, что затея его не только абсурдна, но и преступна, он предлагает ему утешиться с какой-то “вдовушкой”» [113].

Т. Парусникова отмечает мастерство Владимира Самойлова, который в отведённой ему сцене пьесы «ухитряется вместить сложный, в чем-то комический, а в чем-то и очень драматический человеческий характер» [122]. «Мне особенно дорого то, что В. Самойлов сумел в этой роли скупыми и точными мазками создать обобщающий, правдивый и трогательный образ ветерана Великой Отечественной войны, не утратившего в море жизненных благ чувства гражданской ответственности за всё, что происходит с ним, с его фронтовыми товарищами, с их детьми, с мальчишками, которые только сейчас садятся за школьные парты» [122], – подчёркивает постановщик спектакля О. Лебедев.

Особое место в пьесе занимает образ Женщины, роль которой исполняет Ия Саввина. Постановщик спектакля О. Лебедев так объясняет свой выбор: «Дарование этой известной актрисы театра и кино сочетается, на мой взгляд, предельную искренность с женским обаянием, ясностью и логичностью мышления. Тонкий,

почти акварельный рисунок роли, так проникновенно выписанной драматургом, Ия Сергеевна доносит, как мне кажется, с безукоризненной точностью, окрашивая образ своей неповторимой индивидуальностью» [122].

«Коротко и хорошо сказано в фильме в защиту женщины» [113], – пишет М. Байджиеву В. Крестовоздвиженский из г. Ташкента. «Пусть люди смотрят и хорошо вслушиваются и вдумываются в поучительные слова, сказанные о женщине и слова Учителя мужчинам» [113], – пишет драматургу М.М. Донцова из г. Краснодара. «И только встреча с Зульфией, женщиной, которую любил и предал когда-то, охлаждает пыл Жукеша (Учителя), заставляет оглянуться назад, пересмотреть собственное поведение» [106], – пишется в отзыве на постановку пьесы Иссык-Кульским театром. Сам же создатель пьесы определил её идейный смысл коротко и ясно: «Моя пьеса – гимн Женщине» [112].

После постановок пьес «Дуэль» и «Мы – мужчины» М. Байджиев стал широко известным драматургом. Новая пьеса – «*Праздник в каждом доме*» (1972) – способствовала дальнейшей популяризации его творчества. Она была поставлена в Киргизском и Русском драмтеатрах во Фрунзе, в нескольких театрах России, в Алма-Ате, Ташкенте. Узбекское телевидение осуществило телепостановку пьесы.

Больше всего внимания театральная критика уделила образу Сармана. Одни видели в нём искателя истины, другие – жертву обстоятельств, третьи осуждали его за непотворение злу. «Сарман выглядит в этом доме белой вороной» [113, с. 5], – утверждает В. Ганиев. «Главный и любимый автором персонаж, Сарман, это как бы повзрослевший Маке («Наследники»), – заявляет Н. Громов. – Он, по авторскому замыслу, воплощение идеальных качеств, при всей некоторой нелепости, если так можно сказать, его облика. Что-то вроде чеховского “недотёпы”, а в то же время – он честен, добр, ему ненавистны фальшь, приспособленчество, пенкоснимательство» [113, с. 6]. «Сарман не боится смотреть правде в глаза, для него нравственные ценности стоят на первом месте, – рассуждает Б. Усубалиев и задаётся вопросом: – Так можно ли считать Сармана человеком нашего времени, выполнившим свой моральный долг? – Ответ: – Данный персонаж Мара Байджиева является примером подражания для многих людей, его сила заключается именно в этом» [144, с. 156].

Образ Азата Султановича противопоставляется образу Сармана. В его трактовке нет существенных противоречий, но противоречия в его характере уловлены точно – это противоречия между видимостью и сущностью. Наиболее полно их раскрыл Б. Усубалиев – сначала в рецензии «Ар бир үйде майрам» («Праздник в каждом доме») [144], а затем в статье «Чыныгы майрам качан келет?» («Когда же придёт настоящий праздник?») [146].

Образ Даира Мусаевича не вызывает противоречивых толкований. Он видится рецензентами максималистски честным и бескомпромиссным. Так, Е. Озмитель отмечает, что это «до предельности честный человек», «не способный идти на компромисс со своей совестью, со своими представлениями о науке, долге перед народом» [120, с. 15].

Мадина видится авторам рецензий человеком, не достаточно определившимся в жизни. «Мадина – персонаж, не видевший жизни, не умеющий разбираться в людях и человеческих ценностях» [144, с. 156], – считает Б. Усубалиев. Тем не менее, по утверждению Е. Озмителя, «автор показывает достаточно тонко, что в Мадине есть здоровое, живое, что позволит ей стать на верный жизненный путь» [120, с. 16]. Совершенно неожиданную и оригинальную мысль высказывает Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, доктор исторических наук О.Н. Эдгадзе: «Исповедь Мадины – это боль души трагической личности. Но разве это не предмет общественной тревоги?! Мадина выросла красивой женщиной, но при этом потеряла самое прекрасное в женщине – материнство. Об этом высокоом, благородном чувстве горячо и с большим тактом говорит писатель Мар Байджиев. Он заостряет внимание читателей и пришедших в театр на большом гражданском долге, и разве не волнует его произведение нас, грузин?!» [139]. А вот мнение самого М. Байджиева и о Мадине, и о других героях пьесы, высказанное им в письме Т.У. Усубалиеву, бывшему тогда Первым секретарем ЦК КП Киргизии: «Как это ни парадоксально, в моей пьесе нет ни одного плохого человека – все они в конечном счете добрые и честные, разве что в состоянии стресса, в результате житейских неурядиц могут обозлиться, быть неприятными, или совершить ошибку, за которую жестоко каются, страдают, значит, есть надежда, что они не повторят этой ошибки» [113].

Лирическая драма *«Жених и невеста»* (1978) была поставлена во Фрунзе, Ташкенте, Алма-Ате, Душанбе, Казани, Термезе, Альметьевске, Сумгаите и в других городах Союза. В критике она часто ставится в один ряд с драмой *«Праздник в каждом доме»*. Это, видимо, связано с тем, что в основе обеих пьес лежит семейно-бытовая канва, которая определяет лишь событийную сторону конфликта. На самом же деле, изображение личных, внутрисемейных отношений тяготеет к осмыслению общественной психологии. Как верно отмечает В. Мельник, «за бытом и рядом с ним постоянно маячит бытие, мир, в котором всё соразмерно и неслучайно» [131, с. 95]. Конфликт в “семейных” драмах М. Байджиева не обязательно заключается в фактах прямого нарушения общественных, нравственных или юридических норм, и даже не в противостоянии старого и нового. «Здесь предметом художественного анализа является сложный спектр пересекающихся между собой разных позиций, взглядов, понятий; психологические столкновения, обусловленные новыми формами духовных связей личностей, новыми духовными уровнями» [144, с. 30], – подытоживает С. Байгазиев.

Критиков интересует прежде всего конфликт Жениха и Невесты, а в нём – образ Гули (Гүлсүн) как психологически-эмоциональной натуры, которая по своим душевно-интеллектуальным и нравственным параметрам прямо противопоставлена Эрику (Эркину) с его духовной ограниченностью и грубым материализмом.

С. Байгазиев, автор рецензии *«Үй-бүлө турмушу»* («Семейная жизнь»), вскрывает суть драматического конфликта пьесы, разрешение которого происходит через образ-характер Невесты. Гүлсүн, по его мнению, «личность с глубокой душой, которая высоко ценит свою женскую и человеческую честь, имеет индивидуальный взгляд на жизнь, умеет отличить ложь от правды, настоящее от поддельного, простое существование от настоящей жизни, и хочет жить полнокровной жизнью, соответствующей человеческой сути» [144, с. 30]. Однако её живое стремление к чистой и естественной жизни категорически противоречит духовной ограниченности мужа Эркина. Духовный мир Гүлсүн не смог смириться и ужиться с измельчением любви, с тем, что её женское достоинство было растоптано безличными стандартами быта. Решение Гүлсүн об окончательном разрыве с Эркином – это возвышение человеческого духа над мелочностью повседневных житейских забот, по-

беда духа над детерминизмом, позорной прозой житейской суеты» [144, с. 31], – заключает С. Байгазиев. Такое поведение Гули Е. Озмитель считает преодолением ею самой себя, ибо она «увидела, что однажды поступилась совестью, истинными представлениями о нравственности, и вынужденно приходит к выводу: она стала соучастницей преступления, имя которому – безнравственность, ложь» [119].

Другим моментом, привлёкшим внимание зрителей и критиков, является финал. Судья объявляет перерыв, чтобы принять решение, – и занавес закрывается. «Это хорошо или плохо? – задаёт риторический вопрос А. Садыков. – Это хорошо, потому, что писатель вовсе не должен преподносить читателю всё в готовом виде. Читатель сам сделает своё заключение» [90, с. 249].

Автору этой монографии довелось присутствовать на юбилейном спектакле Мара Байджиева в 2010 г., когда Русский драматический театр им. Ч. Айтматова поставил пьесу «Жених и невеста» под названием «Старая дева выходит замуж». В ходе спектакля зритель поневоле становился участником происходящих событий, так как герои неоднократно обращались в зрительный зал. Запомнилась, например, сцена, когда мать Эрика, узнав о болезни Гули, «отрекается» от сына с просьбой «завернуть горсть земли». Она ждёт реакции зрителя, зовёт Невесту, но всё заглушает музыка. Ярko была сыграна сцена, когда Невеста, рассказывая свою биографию, обращается к зрителям, а лица сына и матери ярko высвечиваются на заднем плане сцены. А когда Гуля признаётся, что она действительно стоит на учёте в тубдиспансере, Жених и Невеста обращаются в зал, как бы прося о помощи. Эрик стирает поцелуи Гули с лица, а она в отчаянии кричит в зал: «Вы видели, он стёр поцелуи?!...». Но, безусловно, самый сильный эффект производит финальная сцена, когда Невеста смотрит на Судью, Судья смотрит на Жениха, а Жених смотрит в зал. Судья таким образом судит героев глазами и устами зрительного зала. Судья уходит из зала, наступает темнота. Герои удаляются за сцену. Налицо открытый финал, обращенный к зрителю, точнее, в душу зрителя. Замечательно сказал по этому поводу С. Байгазиев: «С приходом Мара Байджиева в литературу в кыргызской драматургии художественное описание жизни переместилось с горизонтальной плоскости в вертикальную глубину. Расширились масштабы трактовки жизненных проблем,

новыми гранями раскрылись скрытые возможности сценического ремесла» [144, с. 31].

Драма «*Древняя сказка*» (1976) была поставлена Киргизским академическим драматическим театром, Ошским киргизским драматическим театром, во время гастролей была сыграна на сцене Малого театра в Москве (удостоена премии Министерства культуры СССР за лучший спектакль для детей), Казахским академическим театром драмы и Театром юного зрителя в Алма-Ате.

Среди образов-характеров в театральной критике первостепенное место занимает образ главного героя Кожожаша. При этом внимание акцентируется на сложности и противоречивости характера героя. «Кожожаш предстает и в эпосе, и в пьесе Мара Байджиева отнюдь не идеальным героем, – утверждает искусствовед С. Асанбеков. – Перед нами неординарная личность, обуреваемая разнообразными человеческими страстями. Любовь к Зулайке и власть такого человека, как Каракожо, приводят к деградации его личности. Из благородного охотника он превращается в жестокого убийцу, который мстит природе-матушке за свои проблемы, перестает понимать язык природы, Сур-Эчки, которая пытается образумить его и наставить на путь истины и спасения» [144]. С. Асанбекову вторит критик А. Ералканова: «Актёр создаёт образ, в сути своей противоречивый и многоликий». В сцене знакомства с Зулайкой и покорения её сердца – это одно лицо героя. «А вот мы уже видим иного Кожожаша – расчётливого и жадного, ради наживы и власти готового предать любовь и уничтожить стадо горных козлов», – это уже другое лицо. «Исполнителю его роли удаётся сделать верный акцент в игре, и зритель, замечая неожиданную перемену в своём любимце, меняет сочувствие на негодование» [101].

Московские критики, увидевшие «Древнюю сказку» в Малом театре, внесли свои коррективы. С. Марков отмечает игру актёра, сумевшего передать характер своего героя: «Актёр Д. Байтобетов, играющий охотника Кожожаша, пластичен, темпераментен» [115]. Р. Кречетова подчёркивает идейную нагрузку этого драматургического характера: «В “Древней сказке” М. Байджиева легенда о смелом охотнике Кожожаше читается как предупреждение, идущее из глубины времён, как экологическое прозрение предков. Театр восхищается смелостью героя, его бескорыстием и силой, но он не прощает ему преступления перед природой, с которой Кожожаш

связан теми же родственными узами, что и стадо серых коз, которое он уничтожил» [111].

Образ Зулайки рассматривается критиками параллельно с образом Кожожаша. С. Асанбеков: «Великолепна и Зулайка в исполнении Таттыбюбю Турсунбаевой. <...> «Красавица Зулайка предстает в ярком и запоминающемся образе, порой игривая и шаловливая и в то же время умная, она завоевывает сердце героя своей щедростью и бескорыстием, отказываясь от женского украшения стоимостью в 300 кобылиц, в то же самое время высоко ценя Кожожаша за то, что он проявляет заботу о своем народе, искренне полюбив его» [144]. А. Ералканова: «Зулайка А. Назаркуловой – нежная, любящая и верная жена. И всё же местами её героине не достаёт эмоциональной окраски, отчего образ рисуется сдержанным и суховатым» [101].

В театральной критике нашлось место и хану Каракожо. По мнению С. Асанбекова, это не просто гнусный и жадный старик, опьяненный властью и богатством. Перед нами предстает образ хитрого и сметливого властелина, которого заботит проблема наследования его богатства и власти, после того, как он распрощается со светом» [144]. А вот иная трактовка образа и, естественно, иное мнение критика: «Наиболее ярко проявляется в спектакле в роли хана Ш. Кадырмаев, создающий образ незлобивого глупца. Актёр лепит своего героя с любовью, доброй иронией. Вот почему он одновременно смешон и притягателен для зрителей» [101].

Важный смысловой акцент в спектакле несёт на себе образ козы Сур-Эчки, через который раскрываются философские взаимоотношения «природа – человек». Артистка Н. Мамбетова, воплотившая образ Сур-Эчки на сцене Ошского драмтеатра, «величавая и гордая, грациозная и добродетельная. Как истинная мать, она чувствует ответственность не только за судьбы своих детей, но и за всё живое в природе» [101]. Критику вторит искусствовед С. Асанбеков: «Спектакль раскрывает не только внешнюю красоту и гармонию окружающего мира и природы, но и ее внутреннее совершенство. Эта гармония передается через сценическое воплощение горной обители Сур-Эчки, переданной в однотонных темно-голубых красках. Мы видим Сур-Эчки в исполнении Дарики Куяковой и её супруга Ала-Баша в исполнении актера Б. Шалтаева. Танец горных коз является апофеозом нежности, красоты и совершенства, царящего в

природе, которая в один день разрушена грубым вмешательством человека, его жадности и алчности» [144].

Поскольку спектакль был рассчитан на детей, немаловажно было передать сложный материал в доступной и увлекательной форме. По мнению С. Асанбекова, создателям спектакля это вполне удалось: «Этот спектакль является ярким достижением киргизской драматургии и режиссуры, в особенности среди литературы, рассчитанной на детей. Литературный материал преподан в специальной переработке, удобной для восприятия детей и подростков, восприятие общественно значимых проблем происходит посредством ярких художественных образов» [144].

Пьесы 1980-х годов занимают особое место в творчестве М. Байджиева. Трагикомедия «*В субботу вечером...*» была написана в 1981 г. и поставлена в театре в начале периода перестройки и свободы слова. «Пьеса хорошо отражает правду жизни того времени» [83, с. 618], – считает К. Артыкбаев. По мнению Ж. Кулманбетова, спектакль, поставленный в Кыргызском драмтеатре (режиссер А. Мураталиев), явился «ярким событием в театральной жизни страны» [144]. Затем пьеса была поставлена Уйгурским муздрамтеатром в Алма-Ате, Молодёжным театром им. Э. Вахидова в Душанбе, Ашхабадским театром, Казахским театром им. Г. Камала.

Доктор искусствоведения Ю. Рыбаков, подчёркивая фарсовость пьесы, пишет: «Сыграть его психологически нельзя – будет тяжело и скучно, а где взять этот откровенный и сценический фарс? Хроники свидетельствуют, что он был присущ площадным лицедеям, соревнованиям остроловов. А играть это нужно именно так, ярко, смело, ориентируясь на площадь, на толпу зрителей, играть весело, без пауз» [127, с. 5]. О том, как это воплотилось в спектакле, свидетельствует критик Ж. Кулманбетов в рецензии «Алтынчы күнү кечинде» («В субботу вечером...») [144]. «В спектакле много комедийных эпизодов. Каждый нюанс, каждый жест, мимика, вся игра актеров очень выразительна и раскрывает замысел произведения, его суть. Очень много импровизации, которой, казалось бы, не ждешь в определенных моментах. Еще одна деталь – комических моментов очень много, то есть больше, чем ожидалось...».

По мнению рецензента, образ Бопуша Монколоева полностью выстроен на пародии. «В Бопуше нет мужской чести, достоинства. Он больше напоминает марионетку в руках своей жены. Такие сла-

бовольные, зависимые мужчины способствуют всё большему распространению мещанства».

Мягкий характер Бопуша противопоставлен корыстолюбивому и властному характеру его жены. «Образ Кукуш (Г. Ажыбекова) – внешне очень культурной, мягкой женщины – образ лицемерного, непорядочного человека. Она является типичной представительницей мещанства», – считает рецензент.

Образ нравственно чистой Сайраш (Ш. Алсеитова) видится Ж. Кулманбетову жертвой обстоятельств: «Образ, созданный актрисой, очень колоритен и убедителен, однако в некоторых местах этот персонаж чересчур драматичен».

Типичным представителем новой, сильной и агрессивной формы мещанства, по мнению рецензента, является Эсен в исполнении Э. Бекболиева. «Для него в этой жизни нет ничего святого. Актёр раскрывает типаж человека без чести и совести, человека циничного, рационального, зависимого только от всего материального, больше напоминающего бездушную машину, нежели человека» [144].

В связи с этим важное место в пьесе занимает образ Куручбека. «Сила идейно-эстетического влияния комедии М. Байджиева выражается через художественный образ настоящего учителя Куручбека», – считает К. Артыкбаев. По мнению исследователя, это сильный герой, действия которого являются поучительными. «Каждый поступок Куручбека, его слова показывают чистоту, добросовестность и гуманность, свойственные настоящему учителю. <...> Он человек, не сбившийся с пути, сильный духом, храбрый и терпеливый герой» [83, с. 618].

Ж. Кулманбетов ставит образ Куручбека рядом с образом Асель с точки зрения общности нравственных ценностей: «Куручбек в исполнении М. Алышпаева и Асель в исполнении Т. Абдразаевой – простые люди с высокими нравственными ценностями. Оба являются ярким примером человечности. Поэтому они так дороги не только зрителям, но и самому автору. Данные персонажи нацелены на раскрытие идеи пьесы» [144].

Резюмируя мнение о спектакле Киргизского драмтеатра, Ж. Кулманбетов пишет: «После окончания спектакля зритель задается вопросом, а так ли нужны эти празднества (гулянья, тои) для общества, вреда больше от них или пользы и какое значение они

имеют в плане морально-этическом и социальном?.. Таким образом, мы делаем для себя вывод: “По субботам *не обязательно* должны быть праздники”...» [144].

Драма *«Последний рейс»* (1982) (*«Поезд дальнего следования»*, 2004) прошла сложный сценический путь. В 1983 году она была поставлена на сцене Русского драматического театра во Фрунзе. «Судьба спектакля сложилась, вполне типично для того времени, – информирует журналист В. Сергеев. – Вскоре после премьеры он был «громко» изъят из репертуара. Прямо во время верстки без объявления причин была снята рецензия на него из нашей газеты. Зато несколько дней спустя в республиканской прессе появилась статья, в которой ребром ставился вопрос: в какой тупик ведет нас паровоз «байджиевщины». (Речь идёт о статье Э. Калдарова «Автордук позициянын калпыстыгы, же М. Байджиевдин жаңы драмасы жөнүндө сөз» – «Ложность авторской позиции, или Слово о новой драме М. Байджиева» [145]. – *А.Н.*) Массированная атака на театр, автора, пьесу, получившую, кстати, вторую премию Министерства культуры республики (первая – не присуждалась), на этом не прекратилась. Начались «разборки» в самой высокой инстанции. Досталось всем, начиная с актеров и кончая министром» [130].

О некоторых подробностях этого инцидента и его последствиях поведал сам М. Байджиев в статье «Время торопит», опубликованной в 1986 г. в журнале «Современная драматургия». «Нас обсуждали на Бюро ЦК Компартии Киргизии под председательством бывшего первого секретаря. Девятый спектакль не состоялся. Этот “поезд” не пошел... Директору и главному режиссеру театра ввели по выговору. Главному редактору репертуарной коллегии предложили освободить пост “по собственному желанию”. Затем взялись за других: сняли с репертуара спектакли К. Акматова, М. Гапарова, посвященные современной теме, подвергся нападкам спектакль для детей Б. Жакиева... У нас появились черные списки имен, публикация и исполнение произведений которых были нежелательны, практиковалось тайное рецензирование... Казалось, этому не будет конца, и никто не знал, куда катится наш поезд. Вот почему я назвал свою пьесу “Поездом дальнего следования”...» [93, с. 246].

Пьеса обрела новую сценическую жизнь в том же Русском драмтеатре. С. Байгазиев, защищая позицию драматурга, справедливо отмечает: «Если бы эта драма критиковала временные недостатки и болезни социалистической системы, конкретно связанные с социально-историческими и политэкономическими причинами, то это произведение умерло бы вместе с уходом с исторической сцены общественной системы. К счастью, такого не случилось. «Поезд дальнего следования» в условиях нынешнего капитализма и читается, и ставится. Потому что в этой драме чётко показаны универсальные морально-этические проблемы, сопровождающие человечество постоянно» [142, с. 11].

Примечательно, что пишущие о «Поезде дальнего следования» часто начинают анализ пьесы с её финальной сцены. Два героя – Девушка и Полупьяный, – оставшиеся в степи, вдали от уходящего поезда, казалось бы совершенно разные по статусу, возрасту и интересам, являют собой надежду на новую жизнь. «Обретшие мир в душе два человека увидели мерцающий вдали огонёк. Огонёк значит, что в той стороне, в тех краях есть люди, которые зажигают фитилек надежды, есть жизнь. Когда есть человек, когда есть его человеческая жизнь, путь веры не закончится на пустом месте – он будет манить в дальний, дальний путь...» [144, с. 54], – пишет драматург С. Раев. Критики А. Темирова и Ж. Таштанбекова уверены, что этих героев возвратят к жизни «доброта и человечность, милосердие и понимание – самые главные человеческие качества, указывающие на духовность человека. Поэтому люди всегда нужны друг другу» [144].

На наш взгляд, такой подход критиков к оценке спектакля, а именно интерес ко второму действию, объясняется художественными особенностями самой пьесы. Доктор искусствоведения Ю. Рыбаков отмечает: «“Последний рейс” более полифоничен, нежели другие пьесы. Тут сведены в единое целое те мотивы, которые в других пьесах звучали самостоятельно, в один голос. Пьеса более сложна по своей внутренней структуре, переплетению мотивов, их естественному перетеканию друг в друга. Стяжательство, алчность, равнодушие, измена, верность идеалам времени и войны – всё тут слито воедино. Лишь последний акт пьесы – это “чистый” Мар Байджиев» [126, с. 363].

Исходя из указанных особенностей литературной сценичности пьесы, а именно её «полифоничности», становится вполне понятным, почему каждый герой пьесы не характеризуется как самостоятельный образ-характер. Все они представлены в критике в столкновениях, переплетениях, сопоставлениях друг с другом. Исключением, пожалуй, является лишь образ Полупьяного, который вызывает наибольший интерес критики.

«В начале перебранившиеся за место в купе Женщина и Мужчина вызывают смех. Постепенно выясняется, что первая потеряла самого близкого человека, еще не выйдя за него замуж, и прозвана вдовой войны в Чечне. Теперь она всю жизнь будет оплакивать его. Второй же – безвредный, добродушный простак, обманутый аферистами и теперь не знающий, что делать» [144], – так анализируют сюжетную линию Женщина – Мужчина в постановке Киргизского драмтеатра А. Темирова и Ж. Таштанбекова.

«Девушке-пассажирке, утопающей в счастье от любви, мир и в своем нынешнем состоянии кажется без каких-либо противоречий, прозрачной, как слеза младенца. <...> Будущий муж Девушки оказался бабником (по разумению самой Девушки) – и вся её надежда опала как пожелтевший лист» [144, с. 54], – говорит об отношениях Девушки и Лейтенанта С. Раева.

«Даже цель её (Проводницы) последнего рейса в жизни “набить карманы” не приносит ей желаемого результата. <...> А ведь все это она делала «ради мужа, ради детей», собирая каждую копейку от политого потом нечестного труда. Оказывается, что взгляды, отношения к жизни у мужа с женой совершенно расходятся. Нравственные идеалы еще не погасли в сердце у бывшего труженника. Вот эти искорки нравственности и послужили зарядом для пробуждения нравственных ценностей в жизненных схватках и у других пассажиров» [144, с. 53], – так представлена сюжетная линия Проводницы и Мужа проводницы в рецензии С. Раева.

«Пятеро людей – пять судеб, – заключает С. Раев. – Купе – это не просто место, где едут пассажиры, это образ-метафора, создающая для драматурга художественные условия, возможность раскрыть внутренний мир небольшой группы людей <...>, продолжить вечный сказ человека о человеке» [144, с. 52].

Драма *«Криминальный случай»* (1989) – последняя по времени многоактная пьеса М. Байджиева. Впервые она была поставлена

в Киргизском драмтеатре режиссером Замирой Алкаевой, которая два десятилетия спустя осуществила новую постановку, но уже в Русском драмтеатре (2008). Над спектаклем работал творческий коллектив, составленный из актёров двух театров. Это было продолжение своеобразного эксперимента, предложенного М. Байджиевым при постановке спектакля «Старая дева выходит замуж» по пьесе «Жених и невеста». После премьеры спектакля в печати появились отзывы, из которых мы выделяем по профессионализму два: «Вчерашняя драма сегодня» В. Чижиковой [138] и «Однажды на обочине жизни» (без авторства) [118].

В первой рецензии отмечается, что «спектакль произвёл на зрителей неизгладимое впечатление»: «Занавес опустился, а публика не решалась нарушить внезапную тишину, и лишь когда актёры вышли на поклон, зал, встав, взорвался аплодисментами». Рецензент акцентирует внимание на том, что герои пьесы пытаются найти ответы на важнейшие вопросы современности: «У каждого героя – своя трагедия, которая, по сути, является общечеловеческой. Словом, в очередной раз искусство заставляет зрителя думать о вечном...». В коротком интервью автор пьесы М. Байджиев даёт высокую оценку работе творческого коллектива и высказывает ценное суждение о специфике своей драматургической работы: «Ребята очень хорошо прочувствовали пьесу. Больше всего я боялся, что они покажут заурядную историю, потому что сам сюжет незатейливый. Это такой приём: я беру в качестве материала вполне бытовые вещи, на основе которых стараюсь сказать нечто большее. Всё зависит от того, как этот материал преподнести» [138].

Вторая рецензия более эмоциональна и концептуальна. «Эмоции через край. Рождение. Смерть. Одно преступление сменяет другое. Физическое. Моральное. Уже не разобрать. Всё в течение одного лишь часа в спектакле “Криминальный случай”...».

По мнению рецензента, сюжет пьесы – это «история не из ряда вон, а одни из...», а спектакль – «представление, в котором всё так страшно и беспросветно»: «Провинция. В худшем понимании этого слова. <...> Образцово-показательная обочина. У неё свои прелести. Пьют и развлекаются там, где раньше расстреливали. Любят тех, кого придется. Рожают тогда, когда нет денег на аборт. А любовь, в неё уже никто не верит, кроме Темира».

Темир в интерпретации рецензента – «взрослый ребёнок», который выглядит «полусумасшедшим со своими устаревшими в этом жестоком мире понятиями». Воспитанник интерната, он смертельно обижен на отца, покинувшего его, зато боготворит мать, отдавшую его в приют. Вступился за честь подруги Мариям, обманутой другом Сагыном, и попытался убить его, из-за чего попал за решётку к лейтенанту Назарову. Признался в любви к Мариям, которую боготворил, как и мать, но после крушения светлых надежд отринул их обеих и покончил самоубийством.

Что касается Мариям, то она, по мнению рецензента, «не верит ни в кого и ни во что». Младенца, рождённого от Сагына, продала незнакомцам на дорогой машине. Как ни странно, поверила любовному признанию Темира («Секунды счастья...»), но тут же отказала ему во взаимности («... и вновь тьма»). «Ждать, когда выйдет из тюрьмы этот взрослый ребёнок, считающий тебя Мадонной, слишком долго. А жить-то Мариям хочется сейчас и по-человечески, в её понимании. Пока молода. Пока ещё есть желания».

В заключение рецензент делает существенное замечание по поэтике пьесы: «Что напрягает в спектакле, так это множество морализаторских фраз, вложенных в уста героев. Зритель сам сможет сделать выводы о том, что не есть хорошо. Так что лишний раз напоминать ему об этом, право, не стоило» [118].

* * *

Таким образом, у всех байджиевских пьес, как и у их героев, есть свои сценические судьбы. Они создаются, в конечном итоге, профессиональным мастерством драматурга и талантом постановщиков.

Заключение

Изучение поэтики образа-характера в драматургии М. Байджиева на типологическом уровне приводит нас к следующим выводам.

У М. Байджиева есть сложившаяся и целостная концепция личности, отражающая своеобразие его художественного мыш-

ления. Основные её положения сводятся к нравственным принципам, которые регулируются не правовыми нормами, а моральным кодексом человеческого общежития. Вот его ключевые этические максимы: добро – первично, зло – вторично; сердце и разум человека должны жить в согласии между собой; мерило человеческой нравственности – совесть.

Выявленная концепция личности даёт нам возможность классифицировать байджиевских героев, взяв за основу их мировоззренческие позиции. На наш взгляд, типология (модель) героев в драматургии М. Байджиева включает в себя четыре типа: тип энергичного человека, или хозяина жизни; тип искателя истины, или правдоискателя; тип жертвы застоя (исторических обстоятельств) и тип маргинального героя.

В позитивности предложенной типологии мы убедились, проанализировав театральные статьи, рецензии, заметки на спектакли по пьесам М. Байджиева. Разумеется, мы учитывали тот факт, что театральная интерпретация пьесы – это не слепое подчинение авторскому тексту, а его пересоздание, не поиск его единственного смысла, а понимание, к какому множеству смыслов оно принадлежит. Более того, мы учитывали и тот факт, что театральные рецензенты как интерпретаторы спектакля тоже субъективировали свои оценки. И тем не менее типы героев, выявленные нами в пьесах М. Байджиева, в той или иной мере просматриваются в спектаклях, поставленных по этим пьесам.

Глава III

Поэтика сценичности: герменевтика художественного текста

Диапазон восприятия драматургического произведения, в силу специфики драматического рода литературы, тесно связанного с театральным искусством и синтезирующего достижения смежных ему видов искусства, значительно расширяется благодаря их сценичности. Сценичность принадлежит к числу эстетических категорий, которые несут в себе некое несобственное, трансцендентальное им, но, тем не менее, конституирующее их признаковое содержание.

Сценичность как научный термин до настоящего времени не имеет однозначного толкования. Как правило, его рассматривают в широком и узком значении слова.

«**Сценичность**, – утверждает «Словарь литературоведческих терминов», редакторами-составителями которого являются Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев, – специфика драматургического произведения, связана с тем, что оно, в отличие от других родов литературы, как правило, предназначается для постановки на сцене <...>. В более узком понимании сценичность – это пригодность для сцены, для театрального представления <...>. На этом основывается и понятие сценичности пьесы <...>. Сценичность пьесы опирается прежде всего на умение драматурга свежо, по-своему передать мысли и чувства своих героев...» [157, с. 391].

«**Сценичность**, – трактует другой, более современный «Словарь литературоведческих терминов», – в широком смысле прямая зависимость драмы как литературного рода (в отличие от эпоса и лирики) от театра – искусства художественного перевоплощения, отражения жизни в живом драматическом действии. Объединяясь на сцене, драма и театр создают особое синтетическое искусство, в котором поэтическое слово воздействует на зрителя

в сочетании с пластикой и мимикой актерской игры, музыкой, танцем, живописными и световыми эффектами. Поэтому драма, будучи предназначена для театра, должна обладать как одним из главных достоинств – сценичностью: живостью, концентрацией действия, актуальностью проблематики, способными пробудить в зрителе горячее участие к происходящему на сцене. Таким образом, сценичность – это не только зависимость драмы от сцены, но и качество пьесы, проявление мастерства драматурга, степень овладения им сценическими законами. Не случайно среди величайших драматургов мы находим в первую очередь тех, кто был профессионально связан с театром (Шекспир и Мольер, например, были актерами) или состоял с ним в постоянном творческом содружестве (А. Островский и Малый театр, А. Чехов и Московский Художественный театр и др.). Кроме сценических драм, как основной разновидности, в мировой драматургии есть произведения, не предназначенные для сцены, – так называемые книжные драмы или “драмы для чтения” (например, “Манфред” Байрона, “Освобожденный Прометей” Шелли и др.)» [156].

На наш взгляд, более целесообразно говорить о двух видах сценичности – литературной (первичной) и театральной (вторичной). *Литературная сценичность* – это, говоря цитированными выше словами, «качество пьесы, проявление мастерства драматурга, степень овладения им сценическими законами», а *театральная сценичность* – это качество спектакля, проявление мастерства его создателей: режиссеров, актеров, декораторов, музыкантов, осветителей и других постановщиков. Следовательно, литературная сценичность является предметом изучения литературной критики и литературоведения, а театральная сценичность – предметом театральной критики и театроведения. Однако между литературной и театральной сценичностью нет и не может быть непреходимых границ, подобно тому, как их нет и не может быть между драматическим произведением и театральным спектаклем. Вот почему изучение драматических произведений предполагает анализ и литературной, и театральной сценичности, причем настолько слитное, что оба вида сценичности заменяются одним термином – «сценичность».

В данной главе речь пойдет о сценичности байджиевской драматургии в двух её разновидностях: литературной сценичности –

на материале художественных текстов и театральной сценичности – на материале сценических интерпретаций пьесы «Дуэль» как вершинного достижения М. Байджиева-драматурга.

Изучение поэтики сценичности мы проводили с позиций *литературной герменевтики* – науки толкования текстов, учения о принципах их интерпретации. В современной герменевтике исследователи усматривают единство искусства понимания, искусства истолкования и искусства применения, ключевыми терминами которого являются *понимание, интерпретация, смысл*. Это триединство особенно наглядно проявляется в функционировании драматургических произведений, которые воспринимаются не только читателями, критиками, литературоведами, но и создателями театральных спектаклей, а затем – зрителями, критиками, искусствоведами. На уровне понимания происходит интуитивное постижение текста, его схватывание как целого; на уровне интерпретации – рациональное постижение текста, его объяснение, истолкование; на уровне смысла – целостное содержание текста, включающее в себя не только то, что вложил в него драматург, но и то, что принесли в него толкователи. Таким образом, герменевтическое прочтение текста является творческим, *многозначным*, способным видоизменяться, достраиваться, обогащаться в различных контекстах восприятия, в нескончаемых рядах интерпретаций.

Раздел 1

Виды литературной сценичности

Сценическое назначение драмы как рода литературы диктует ей специфические литературные признаки. Основой драмы, на что указывает изначальный смысл слова (греч. *drama* – действие), является действие, которое разворачивается в настоящем времени и отличается активностью, непрерывностью, целеустремленностью, уплотненностью. Душа драмы – конфликт, определяющий единство действия и раскрывающийся в сюжете с трёхчастной структурой: завязка – развитие действия (включая кульминацию) – развязка. Практическое отсутствие авторской речи предопределяет «самосильное» проявление характеров через поступки и прямую речь персонажей (диалоги, монологи, реплики). Универсальную

основу концепции драмы составляет членение текста на сценические эпизоды (акты, картины, явления), благодаря чему изображаемое (реальное) время однозначно соответствует времени восприятия (художественное время).

Отсюда понятно, что драме как сценическому роду литературы недостаёт авторской речи эпоса как повествовательного рода литературы. Эту функцию берёт на себя *ремарочный текст*, который представляет собой совокупность эпических элементов в драматургическом произведении. Именно он является главным источником литературной сценичности в её основных разновидностях. Таковыми, на наш взгляд, являются: *ремарки, заглавия и подзаголовки* произведений, *текст в тексте* («чужой» текст) и *музыкальность* (музыкальное оформление текста).

1.1. Ремарки

Ремарки – это сценические указания драматурга для читателя, постановщика и актёра в тексте пьесы, совокупность которых представляет ремарочный комментарий в драматургических произведениях. Ремарки содержат описания места действия, обстановки, внешнего облика персонажей, характеризующих их психологические состояния (движения, жесты, мимику, интонации, темп речи, паузы и т. д.). В принципе, это любой текст, обладающий повествовательными функциями, но не произносимый актёрами. «Сценические указания, или ремарки, – утверждает современный исследователь, – представлены как часть целого: текст пьесы + указания = метатекст, определяющий и собственно диалоги, и всю постановку в целом» [36].

В отличие от диалога, который является непреложным свойством драматической формы, ремарка – компонент, привлечённый историческим развитием драмы. Античная трагедия обходилась без ремарки: её функции брал на себя хор, который и стал прообразом ремарки. Длительное время ремарка выполняла служебную роль, являясь связующим звеном между драмой и сценой. Затем, увеличиваясь в размере, она начала обретать художественный суверенитет как эпический элемент и как форма присутствия автора в драматическом произведении. Начиная с Г. Гауптмана и А.П. Че-

хова, ремарка изменила свою эстетическую структуру – она стала образной, а в пьесах Б. Шоу увеличилась в общем объеме до одной трети произведения [47, с. 188–198].

На наш взгляд, Б. Шоу одним из первых, если не первым, дал толкование литературной сценичности, опираясь на ремарку. Будучи драматургом-новатором, он настаивал на том, чтобы из ремарки была изгнана сценическая технология, чтобы ремарка стала образной картиной жизни. «Помните, – говорил он, обращаясь к собратьям по цеху, – всё, что актер или декоратор показывают публике, должно быть описано в ремарке не как в технической спецификации, а живо, образно, остроумно, – словом, художественно нарисовано писателем для читателя. Описывая сцену, постарайтесь мысленно перенести на неё читателя, как вы бы сделали это в повествовании. Ваши вымышленные герои не должны знать друг друга “из-за кулис”; вы не должны сообщать публике, что “часть пола сцены снята, чтобы был виден вход в подвал”. Для описания обстановки вам понадобится вся ваша изобретательность, чтобы режиссёр мог воспроизвести её на сцене так, как вы её описали; и вы не должны помещать в своих ремарках ни одного слова, которое напоминало бы читателю о театральных подмостках. Всё это вполне достижимо. Наградой за труды вам будет то, что люди смогут читать ваши пьесы...» [67, с. 474].

В современном литературоведении неоднократно предпринимались попытки научно сформулировать функции ремарок и классифицировать их по видам, но единая точка зрения до сих пор не выработана. Так, И. Чистюхин, автор фундаментального исследования «Драма и драматургия» (Орёл, 1999) [63], основными функциями ремарки считает: комментирование, сообщение дополнительных условий, прояснение смысла, указание места действия, указание времени действия, раскрытие психологического состояния, указание на simultaneity («одновременная установка в средневековом театре на сценической площадке всех декораций, необходимых для данного представления» [147, с. 529]), – а в систему ремарок включает 19 видов: ремарки-характеристики, жестовые, жестово-эмоциональные, речевые-интонационные, жестово-интонационные, мизансценические, паузные, уход / вход персонажа, адресат реплики, эмоциональной природы, созерцания действия, физического состояния, места действия, времени дей-

ствия, сюжетные, сценографические (обстановочные), служебные, литературно-повествовательные, паузные. В качестве примера И. Чистюхин приводит систему ремарок и их соотношение в первом действии пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня»: 57 ремарок, в том числе 19 действенных, 10 эмоциональных, 7 адресных, 5 на вход, 2 характеризующих, 2 экспрессивных; из них 47 простых и 10 блочных (включающих в себя несколько указаний).

Мы полагаем, что подобная методика анализа ремарок мало учитывает содержательную форму драматических произведений, поэтому акцентируем внимание главным образом на тех чертах поэтики ремарочного комплекса, где проявляется творческая индивидуальность М. Байджиева.

У М. Байджиева особый, повышенный интерес к ремаркам – и вот почему. Во-первых, М. Байджиев не только драматург, но и прозаик, а проза – повествовательный род литературы, к которому относится ремарочный комментарий. Во-вторых, М. Байджиев не только писатель, но и сценарист, режиссер, театровед. В-третьих, М. Байджиев признанный мастер художественного психологизма, т. е. изображения внутреннего мира человека, одним из средств которого является ремарочный комплекс.

На наш взгляд, самым удачным примером организации ремарочного комплекса может служить пьеса «Дуэль» – лучшее произведение М. Байджиева-драматурга.

Специфика ремарочного комментария в «Дуэли» состоит в том, что повествование в ней субъективировано, т. е. ведётся не от лица автора, а от лица рассказчика. Отсюда возникает локальное противостояние эпического и драматического элементов, ибо в эпосе действие происходит в прошедшем времени, а в драме – в настоящем времени. Вспомним Ф. Шиллера: «Все повествовательные формы переносят настоящее в прошлое; все драматические делают прошедшее настоящим» [66, с. 58]. Иными словами автор, повествуя от имени Нази, должен употреблять глаголы в форме прошедшего времени, тогда как цепь диалогов и монологов создаёт иллюзию настоящего времени. Однако это противоречие мнимое: оно снимается тем, что «Дуэль» – пьеса не только для сцены, но и для чтения (*Lesedrama*).

Простые ремарки в «Дуэли» выглядят традиционно: краткий текст, заключенный в круглые скобки и набранный курсивом. Ос-

новая его функция – *информационная*, даже если он превышает привычный объём. Например:

«Я. Садитесь к огню. Сейчас налью кофе. (*Я подошла к палатке, откинула полог. Он увидел машину.*)

А з и з. Ого! Ваша собственная?

Я. Нет. Его собственная! (*Я кивнула в сторону моря и подбросила веток в костёр.*) [1, с. 51].

Или:

«И с к а н д е р. Сука! (*Он отшвырнул чемодан и начал избивать меня с дикой жестокостью, словно только я была виновата во всех его бедах.*) Теперь можешь идти! (*Он пошёл к берегу, сел ко мне спиной. Я не могла подняться. Очень болела рука. Я заплакала от боли и обиды.*) [1, с. 72].

Развёрнутые, или *беллетризованные*, ремарки представляют собой повествовательные фрагменты, основная функция которых не информационная, а *изобразительная*. Это полнокровный и полноправный художественный текст объемом от одного до нескольких абзацев, без скобок и курсива, только набранный несколько меньшим шрифтом, чем основной текст. Яркий образец развёрнутой ремарки – начало первой главы (в сокращении).

«В последние дни лета голубой Иссык-Куль становится чуть ли не бурым. Над озером повисают лохмотья свинцовых туч. И тогда оно больше похоже на море. Иногда гремит гром, но это уже последние молнии. Иногда ветер приносит с гор запах снега. В небе проплывают караваны перелётных птиц. Берега пустынно. Пасмурный вечер. Сильный шум волн – штормит. Над озером пролетает вереница журавлей. Птицы взмахивают крыльями спокойно и плавно.

Я стою на берегу. Ветер треплет мои волосы и лёгкое платье.

– Эге-ге, журавли! – кричу я в небо.– Куда вы летите?! Возьмите меня с собой!.. Эге-ге-гей!» [1, с. 50].

В дальнейшем развёрнутые ремарки становятся обязательной принадлежностью каждой главы. Они размещаются в начале и в конце глав, а также сопровождают сценические эпизоды. Мы насчитали в тексте пьесы 27 развёрнутых ремарок. Содержанием их является описание событий, действий персонажей, изображение картин природы, но неизменным остается одно – «диалектика души» Нази как арена «дуэли» между Азизом и Искандером. Вот несколько отрывков из беллетризованных ремарок, которые ярко

передают душевные состояния Нази в разные моменты её нравственного прозрения.

«Я протянула руку, мне хотелось ему (Азизу. – *А.Н.*) что-то сказать, и он ушёл, этот странный человек, так неожиданно появившийся на нашем берегу» [1, с. 55].

«Я вернулась к палатке, взяла журнал, полистала его, читать не хотелось, закурила, посмотрела на море, встала и пошла к берегу, снова вернулась к палатке, взяла журнал, отбросила... Мне было стыдно сознаваться себе самой, что я жду Азиза и мучаюсь от тревоги: неужели не придёт?» [1, с. 62].

«Мы замолчали. Я была потрясена. Господи, какая я... Вчерашние откровения показались мне жалкими и постыдными. Я не знала, что говорить и как вести себя дальше. Хотелось сказать ему что-то хорошее, но не находила нужных слов» [1, с. 64].

После вчерашнего разговора с ним (Азизом. – *А.Н.*) и Искандером в душе у меня полная сумятица, никогда ещё мне не было так тошно» [1, с. 67].

С большим художественным мастерством выписана последняя развёрнутая ремарка, которой заканчивается пьеса.

«Я пошла по берегу с чемоданом в одной руке и с обезьянкой (плюшевая игрушка, подарок Азиза. – *А.Н.*) в другой. Ветер бил мне в лицо, хлестал дождь, волны подкатывали к ногам. Мне казалось, что я слышу какую-то мощную музыку, может быть, Рахманинова...» [1, с. 76].

По нашему мнению, М. Байджиев уделяет первостепенное внимание трём видам ремарок – эмоциональным, психологическим и сценографическим. Каковы их художественные возможности в художественной интерпретации опытного драматурга, можно проиллюстрировать примерами из пьесы «Праздник в каждом доме».

Эмоциональные ремарки ненавязчиво, но эффективно сопровождают речевые высказывания действующих лиц, выявляя их «диалектику души» через авторское слово. Один только перечень таких ремарок позволяет нам судить о многообразии и резких перепадах эмоциональных состояний персонажей пьесы. Приведем ремарки в том порядке, как они сопрягаются в тексте по ходу развития действия, исключив повторения: *трагически, ворчливо, строго, смеясь, возбуждённо, с грустью, раздразнённо, с иронией, гордо, смущённо, дрогнувшим голосом, взял себя в руки, растерянно,*

с подчёркнутым удивлением, как бы защищаясь руками, кричит, перебивая её, тихо, удручённо, гневно, не слушая её, грубо, плачет, кричит, горько усмехнулся.

Психологические ремарки представляют собой изображение внутреннего мира действующих лиц через его внешние проявления. В развёрнутой ремарке, открывающей первое действие пьесы, драматург не только знакомит нас с персонажами-членами семьи Азата Султановича, но и фиксирует психологические отношения, сложившиеся между ними (курсив наш. – А.Н.):

«Мамина сервирует стол. Азат Султанович помогает ей <...>. Сарман, засучив штанины, повязав голову платком, в фартуке, ползает на коленях – протирает пол. Он поправил платок и шмыгнул носом. Отец с дочерью посмотрели на него. Сарман начал выжимать тряпку и шмыгнул ещё раз. Отец с дочерью посмотрели на него *с некоторым раздражением*. Сарман наклонился, чтобы перенести ведро с водой, и опять шмыгнул носом. Отец с дочерью посмотрели на него *с раздражением*. Сарман поднял голову, вытер рукавом мокрое лицо, долго и многозначительно посмотрел на нас.

С а р м а н (*трагически*). У меня... хронический насморк.

Отец посмотрел на него *с явным презрением* и пошел на кухню» [1, с. 111–112].

По ходу действия пьесы эти отношения, обозначенные в ремарке, получают эволюционное развитие и достигнут драматической кульминации.

Сценографические (обстановочные) ремарки, во-первых, очень экономны, во-вторых, повторительны, благодаря чему ремарочная деталь обстановки обретает образное содержание и символический смысл.

«Перед нами гостиная, обставленная импортной мебелью, – начинает драматург развёрнутую ремарку к первому действию пьесы. – На стенах висят большие фотопортреты улыбающихся и смеющихся детей. В центре самый крупный портрет смеющейся девочки. Девочка улыбается во сне. Рядом голенький мальчик, снятый в рост. Он в белой панаме. В середине гостиной стол. На нём шампанское, яблоки, сладости и маленькая неукрашенная синтетическая ёлка» [1, с. 111].

Драматург фиксирует наше внимание на фотопортретах детей, которые описываются детально, и маленькой неукрашенной синтетической ёлке, которая контрастно выделяется на празднично

сервированном столе. Именно эти ремарочные словообразы станут образами-символами в художественном мире пьесы.

Фотопортреты детей – это результат творческой деятельности Сармана, в прошлом живописца, а ныне фотографа быткомбината, который имеет оригинальную творческую концепцию: «Живопись – это всего лишь фантазия художника. <...> А фотограф ищет красоту в самой натуре. Чтобы человек сам выразил свою красоту, без подкрашивания и поправок, без меня. <...> Дети – молодцы. Даже во сне улыбаются. Взрослые не нравятся сами себе, их надо подкрашивать и заворачивать в тряпки» [1, с. 127]. Образы-фотопортреты детей проходят лейтмотивом через всю пьесу вплоть до финальной ремарки, где соседи в масках снимают их со стен и начинают хоровод детских портретов. «Дети улыбаются во сне» [1, с. 140].

Аналогичную художественную нагрузку несёт также ремарочный образ неукрашенной синтетической ёлки как символ ненастоящего, искусственного мира, в котором пребывают персонажи пьесы. «Даже эта ненастоящая» [1, с. 128], – говорит Сарман о ёлке и выбрасывает её через окно на улицу. Однако тут же следует порыв ветра, окно распахивается – и ... «В окно влетает синтетическая ёлка – кто-то забросил её обратно. <...> С улицы донёсся весёлый хохот. На шум выходит из кабинета Азат Султанович. Подняв ёлку, поставил на место» [1, с. 128].

Символические жесты! Мадина тоже повторяет жест Сармана – после того, как побуждает его уйти из дома.

«Слышно, как наверху поют: “В лесу родилась ёлочка...” Мадина, взяв синтетическую ёлку, распахнула окно, выбросила...» [1, с. 135]. И опять-таки ёлка возвращается в дом – на этот раз руками Сармана, который, подобно блудному сыну, возвращается в отчий дом.

«В руках у него синтетическая ёлка, запорошенная снегом. Азат Султанович вопросительно смотрит на него» [1, с. 140].

Замечательный сюжетный ход драматурга! Конечно же, до праздника в доме Азата Султановича ещё далеко...

Следует заметить, что М. Байджиев успешно использует сценографические образы как образы-символы и в других произведениях. Так, в пьесе «Наследники» это памятники воинам, павшим в Отечественной войне, с надписью: «Мы шли в бой за Родину!». А в пьесе «Мы – мужчины» это предметы обстановки, висящие на

стенах гостиной комнаты в квартире Учителя: снайперская винтовка с оптическим прицелом, которая, вопреки известному афоризму, так и не выстрелила, и большой портрет хозяйки дома, которая, вопреки нашим ожиданиям, так и не появилась воочию, хотя и явилась виновницей конфликта между Учителем и Соперником.

В ремарочном комментарии М. Байджиева достаточно часто встречаются *ремарки «про себя» и «к нам»*. Первая из них уходит корнями в традицию, вторая отмечена печатью новаторства, но суть их одна – установление коммуникативных связей персонажей и читателей / зрителей.

Первая ремарка известна под термином *апарте́* (франц. *a parte* – речи в сторону). Апарте – это речь персонажа, которая адресуется не собеседнику, а самому к себе (и публике) и оформляется ремаркой «в сторону» или «про себя». По мнению М.Б. Храпченко, «речи в сторону» представляют собой интересный пример того литературного явления, которое имеет ясно выраженный конвенциональный (условный, принятый, соответствующий установившимся традициям) характер. Эта конвенция зародилась в литературе древнего мира, получила значительное распространение в драматургии классицизма, в реалистической комедии и драме, однако после многих веков своего действия перестала существовать в XX веке. Причиной её смерти явилась разработка различных форм внутреннего монолога в прозе, который позволил раскрыть глубины человеческой психологии, динамику, изгибы душевных процессов [61, с. 487–492].

Думается, что приговор, вынесенный М.Б. Храпченко литературному приёму апарте в середине 1970-х годов, оказался преждевременным. Об этом свидетельствует, в частности, творческая практика М. Байджиева, который широко использовал апарте в 1970 – 1980-е годы не как литературный анахронизм, а как литературную традицию (пьесы «Древняя сказка», «Жених и невеста», «Поезд дальнего следования»). Правда, вместо словоупотребления «в сторону» драматург использовал синонимы: «про себя», «как бы про себя», «себе», «сам себе», «как бы сам себе», «как бы сам с собой». При этом М. Байджиев наверняка осознавал художественные возможности апарте, о которых современный исследователь сказал так: «В апарте персонаж никогда не лжёт, поскольку самому себе не лгут, и выявляет истинные намерения действующих лиц.

Моменты внутренней правды оказываются своеобразными простоями в развитии действия, во время которых зритель вырабатывает своё суждение» [36].

Другая ремарка, о которой пойдёт речь, – это обращение действующих лиц к нам. Она особенно характерна для пьесы «Праздник в каждом доме». Несколько примеров:

«А з а т С у л т а н о в и ч (*обратился к нам*). Вот вам, пожалуйста, прошу любить и жаловать! Мой зять!» [1, с. 114].

«С а р м а н (*обратился к нам*). Аплодисменты! (*Аплодирует.*)» [1, с. 130].

«М а д и н а (*закрывает глаза, обратилась к нам*). Мне сейчас вдруг стало как-то очень странно... Словно сбросила с себя какой-то тяжелый панцирь... Вы знаете, недавно я возвращалась из лаборатории...». И далее следует заключительный монолог Мадины о том, как она мечтала стать матерью, «обыкновенной матерью, чтобы в доме было много праздников и чтобы дети наши всегда улыбались...» [1, с. 129].

Возникает закономерный вопрос: «К нам» – это к кому? Видимо, к зрителям, если судить по аналогии с пьесой «В субботу вечером...», где есть такой сценический эпизод:

«С а й р а ш <...> (*Наливает бокал шампанского, выходит вперёд. Обращается к сидящим в зале*). Радостная весть! Сын мой женится! Приходите на свадьбу! (*Называет несколько человек по именам в зале.*)» [1, с. 233].

Однако творческий ход, сделанный М. Байджиевым в пьесе «Праздник в каждом доме», носит новаторский характер, если его осмыслить в контексте эпизации драмы, о чем шла речь в первой главе монографии (раздел «Эпическая драма»). Более того, М. Байджиев помогает нам сам, открывая пьесу оригинальным рамочным текстом, в котором: 1) список действующих лиц («В драме будут участвовать:») заканчивается словами: «...и ещё мы с вами – те, кто пришел с нами в театр» [1, с. 111] (курсив наш. – А.Н.); 2) время действия указано с точностью до минуты и категорично, как в приказе; 3) в таком же тоне выдержано сценическое указание относительно антракта; 4) текст заканчивается официальной фразой: «С уважением. Ваш автор» [1, с. 111].

Этот текст, напоминающий по форме «приказы по армии искусств» В.В. Маяковского, имеет главной целью декларировать

многостороннее присутствие автора в драматических произведениях, который должен быть и создателем художественного мира, и действующим лицом в пьесе / спектакле, и заинтересованным зрителем в зале. Реальный путь для достижения этой цели – расширение ремарочного текста как эпической, повествовательной речи, формирующей *образ автора-повествователя*. Отсюда появление *повествовательного «мы»*, которое пришло на смену повествовательному «я» в пьесе «Дуэль». А в «Древней сказке» место повествователя займёт персонифицированный рассказчик – сказочник Молдожаш, который после развёрнутой авторской ремарки начнёт повествование, трансформируемое в драму.

Повествовательное «мы» («Мы не видим героев. Мы слышим только их голоса» [1, с. 104]. – «Мы – мужчины»), как и повествовательное «я» («Я протянула руку, мне хотелось что-то сказать ему, но я не знала, что сказать, и он ушёл, этот странный человек, так неожиданно появившийся на нашем берегу» [1, с. 55]. – «Дуэль»), способствует повышению художественного уровня ремарочного комментария и, следовательно, дальнейшей эпизации драмы. В связи с этим мы обращаем внимание на две стилевые особенности ремарочной речи М. Байджиева.

Первая особенность – использование в ремарках *несобственно-прямой речи*. Это художественный приём, когда речь персонажа внешне передаётся в виде авторской речи, но сохраняет все стилистические особенности прямой речи персонажа, благодаря чему создаётся впечатление соприсутствия автора в словах героя, незаметное проникновение в его мысли. Несколько примеров из пьесы «Праздник в каждом доме» (несобственно-прямая речь выделена курсивом):

«Сарман некоторое время смотрит на неё и всё-таки шмыгает, сказав тем самым, что *сие от него не зависит*» [1, с. 112]; «Сарман пожал плечами: *надо, мол, куда денешься?* <...> Сарман развёл руками: *что, мол, поделаешь?*» [1, с. 113, 132]; «В переливающимся восточном костюме появилась Мадина. *Она гибка. Она грациозна. Она прекрасна*» [1, с. 149].

Другая стилевая особенность ремарочной речи М. Байджиева – наличие в ней *ремарок, которые активизируют литературную сценичность*, но усложняют их театральную интерпретацию. Например (курсив наш. – А.Н.):

«В её (Женщины. – А.Н.) голосе появились совершенно другие ноты, *словно не она* только что плакала, прижавшись к груди человека, которого когда-то любила» [1, с. 102]; «Мужчине и Женщине *кажется, что* идёт снег. <...> За окном падают и *умирают* золотые листья» [1, с. 105] («Мы – мужчины»).

«И поначалу может показаться, что это (Азат Султанович. – А.Н.) официант, так как он *хочет, чтобы* стол выглядел как можно красивее» [1, с. 111]; «Вошел Сарман. <...> Он *чем-то напоминает* блудного сына, вернувшегося в отчий дом» [1, с. 140] («Праздник в каждом доме»).

«Во мгле он (Темир. – А.Н.) *похож на* “Жёлтого Христа”...» [1, с. 293] («Криминальный случай»).

Отмеченные выше стиливые особенности ремарочных примечаний во многом способствуют повышению их смыслового и эмоционального уровня.

В целом же ремарочные примечания представляют собой своеобразный текст в тексте. Они содействуют эпизации драматургического текста, усиливают авторское начало в структуре пьес, повышают рейтинг драматических произведений М. Байджиева в качестве драм для чтения.

1.2. Заголовки и подзаголовки

В современном литературоведении текст художественного произведения рассматривается как строго организованная последовательность речевых единиц. В связи с этим различают основной текст произведения и его побочный текст, который называют рамочным текстом, или рамой. *Рама* – это те компоненты, которые графически отделены от основного текста и чья основная функция – создание у читателя установки на его эстетическое восприятие. Это: имя автора, заглавие и подзаголовок, посвящение, эпиграф, авторское предисловие и послесловие, авторские примечания, внутренние заглавия, составляющие оглавление, обозначение времени и места создания произведения, первая строка и первый абзац текста. В драматических произведениях к рамочному тексту относят также авторские ремарки, сценические указания, список действующих лиц и некоторые другие компоненты. «Важнейшая “вневременная” функция рамочного текста – *структурообразующая*.

Наличие рамочных компонентов придаёт произведению характер завершенности, подчёркивает его *внешнее и внутреннее единство*» [24, с. 105]. Отсюда образное уподобление рамочного текста раме в живописи, рампе в театре, черноте поля экрана в кино.

В составе рамочного текста выделяют *заголовочный комплекс*, куда входят его начальные компоненты: имя (псевдоним) автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф, предисловие (вступление, введение). Именно эти компоненты должны стать объектом нашего внимания, однако нам придётся ограничиться только двумя компонентами – заглавием и подзаголовком, поскольку имя автора у всех пьес одно – М. Байджиев, а другие компоненты (посвящение, эпиграф, предисловие) в пьесах М. Байджиева отсутствуют. Охарактеризуем анализируемые компоненты заголовочного комплекса.

Заглавие. Образно говоря, это «имя» произведения, знак завершенности текста, ключ к его интерпретации. «Заглавие – это первый знак текста, дающий читателю целый комплекс представлений о книге, – утверждает современный исследователь. – Именно оно более всего формирует у читателя *предпонимание* текста, становится первым шагом к его *интерпретации*» [24, с. 94–95]. «Заглавие просвечивает сквозь книгу, как водяной знак, – оно рождается вместе с книгой», – сказал писатель В.В. Набоков. «В чём зерно пьесы? – задавался вопросом театральный режиссёр В.И. Немирович-Данченко и отвечал: «Как обычно у меня, я ищу его в названии» [12, с. 61]. Универсальным признаком заглавия является его многофункциональность при наличии определённой, бросающейся в глаза функции. Вот почему как бы ни было выразительно само по себе заглавие, в полной мере понять его смысл можно лишь по прочтении произведения, соотнося его с уже усвоенным содержанием [33, 39, 42].

В литературоведении неоднократно предпринимались попытки научной классификации заглавий. Одна из них, наиболее удачная, на наш взгляд, принадлежит упоминавшемуся уже исследователю А.В. Ламзиной. В основу её классификации положено соотношение заглавия с традиционно вычленяемыми компонентами произведения: тематическим составом, проблематикой, сюжетом, составом персонажей, временем и местом действия, деталью. Во всех этих типах заглавий могут встречаться конструкции с усложнён-

ной семантикой: заглавия символические, метафорические, аллюзийные, пословичные, цитатные и т. д. В соответствии с этим А.В. Ламзина вычленяет и характеризует ряд типологически устойчивых заглавий: заглавия, представляющие основную тему или проблему произведения; заглавия, задающие сюжетную перспективу произведения; персонажные заглавия; заглавия, обозначающие время и пространство. Мы воспользуемся этой (естественно, неполной) классификацией с добавлением новых типов заглавий.

Подзаголовок. Это дополнительные сведения о произведении, помещаемые автором непосредственно после заглавия. По мнению А.В. Ламзиной, необходимость в подзаголовках возникла исторически объективно после усиления в заглавиях образного начала и, как следствие, потери информативности. «На помощь заглавию приходит подзаголовок, который, становясь основным носителем предметно-логической информации о тексте, выполняет в произведении прогнозирующую роль» [24, с. 111]. В драматургии подзаголовок, как правило, сообщает о жанровых, композиционных и стилистических особенностях произведения.

А теперь перейдём к поэтике заголовочных комплексов пьес М. Байджиева, ориентируясь на классификацию заглавий, предложенную А.В. Ламзиной.

Заглавия, представляющие основную тему или проблему произведения.

Наследники. Пьеса в трёх действиях.

Заглавие на киргизском языке – «Балдар бойго жеткенде» («Когда дети достигли взросления», «Возмужавшие»). Русский вариант названия более точно выражает проблематику произведения, акцентируя внимание не на возрастной, а социальной принадлежности действующих лиц пьесы.

В русском языке слово «наследники» имеет два значения: в прямом смысле – лицо, получившее наследство; в переносном смысле – продолжатель чьей-нибудь деятельности, преемник. Подзаголовок «пьеса» не даёт дополнительной информации, но следующий за ним список действующих лиц ориентирует нас на то, что речь пойдёт о наследниках как преемниках. Время действия пьесы («конец пятидесятых») позволяет определить демографический статус наследников – первое послевоенное поколение, а место действия (парк с памятником павшим в Отечественной войне) – статус пред-

шественников – военное поколение. Так, оттолкнувшись от заглавия и опираясь на рамочный текст, мы получили исходную информацию для понимания и интерпретации пьесы.

Наследники – собирательный образ, формирующийся из индивидуальных образов пяти выпускников университета накануне их самостоятельной жизни, а также младшего по возрасту ищущего себя юноши и старшего по возрасту аспиранта, оказавшегося на научном распутье. У каждого из них свой характер, свои представления о жизни, а главное – свой нравственный потенциал, к реализации которого они приступают в условиях самостоятельного выбора. Отсюда – разные результаты, формирующие неоднозначное мнение о наследниках у предшественников – ученого Осмона Курманова и его бывшего учителя персонального пенсионера Константина Петровича.

«Что за поколение? – вопрошает Курманов. – Совсем не понимаем друг друга». «Сложные теперь ребята пошли, это верно, – соглашается Константин Петрович. – Ничему не верят, сами хотят до сути добраться, – и тут же парирует: – Разве это плохо? На жизнь они вроде как через бинокль смотрят: далёкое кажется близким, маленькое – большим, а то, что перед носом, теряет контуры, размывается...». «Не знаю, – возражает Курманов. – Мы к родителям относились с уважением. <...> Боялись... Слушались». «Но времена меняются, – не соглашается оппонент. – Дай нынешним разжёванное – выплюнут. С ними надо быть искренним и откровенным во всём. Ханжество, фальшь они чувят издалека». «Сыты, одеты. Чего им не хватает?» «– Своего места в жизни. Видимо, так вот и ищут. А вы сами?» [1, с. 46].

Полемика не заканчивается: драматург переносит её за пределы пьесы и спектакля. Однако неоспоримым, непреложным фактом для него является святая память о героях Великой Отечественной войны.

***Мы – мужчины.** Весёлая притча в двух действиях, пяти картинах.*

Вариант заглавий на киргизском языке: «Эр намысы» («Мужская честь»), «Эркектердин намысы» («Честь мужчин»).

Пьеса написана в 1969 г. после «Дуэли» (1966), которая принесла М. Байджиеву широкую известность. На этот раз драматург обратился к комедийному жанру. В киргизском варианте он назвал

пьесу комедией, в русском – весёлой притчей, мы же классифицировали её как комедию-притчу.

Заглавие «Мы – мужчины» вводит нас в проблематику пьесы, которая сформулирована автором устами главного героя – Учителя – следующим образом: «... Я вижу, как мельчают мужики, греются на печках, обрастают жиром, ждут, когда их выгонят на пенсию, боятся пожертвовать малейшим своим благополучием. Дрожат над каждой копейкой, дрожат за нагретое место, сплетничают, судятся с женщинами из-за тряпок, начали забывать, что такое мужская честь! И всё это по наследству передается молодому поколению. По улицам бродят нытики, способные только на то, чтобы проесть родительские деньги. Разве такими мы были там, на фронте, перед лицом смерти, и для того ли погибали наши ребята? А мы делаем вид, что ничего не замечаем!» [1, с. 90]. Каким же видится автору идеал настоящего мужчины в его общечеловеческом измерении? «... Мужчина всегда должен быть борцом за правду и за чистоту души. От нас, от мужчин, зависит судьба семьи, людей, государства, земли!» [1, с. 90].

Заглавие «Мы – мужчины» уже само по себе, без подзаголовка, даёт нам определённое представление о смысловом и эмоциональном содержании пьесы. Этому во многом способствует тире между подлежащим *мы* и сказуемым *мужчины*. Известно, что если подлежащее выражено личным местоимением, а сказуемое – именительным падежом существительного, то тире между ними ставится при логическом подчеркивании сказуемого, что и сделал автор пьесы. «Мы – мужчины» – значит мужчины настоящие, подлинные, образцовые, т. е. представители сильного пола, возведенные в высокую степень нравственных качеств. И концентрированным выражением этих качеств является понятие *мужская честь*.

Сюжетная оригинальность пьесы состоит в том, что байдживские герои, решающие вопросы мужской чести, пребывают в пенсионном возрасте – им по шестьдесят лет, а способом защиты мужской чести избрана дуэль с применением огнестрельного оружия: у Учителя – снайперская винтовка с оптическим прицелом, из которой он убил в войну шестьдесят фашистов и получил её в качестве именного подарка; у Соперника – охотничья двустволка, подаренная ему Учителем на юбилей. Возникает драматическая ситуация, характерная для комического отражения действительности.

сти. Из разных видов комического как эстетической категории М. Байджиев избирает *юмор* как «отношение сознания к объекту, сочетающее внешнюю комическую трактовку с внутренней серьёзностью» [152, с. 521].

Таким образом, смех М. Байджиева в пьесе «Мы – мужчины» – это *юмористический смех*, а его «весёлая притча» – *юмористическая комедия*.

Заглавия, задающие сюжетную перспективу произведения.

Дуэль. Драматическая новелла в пяти главах.

Заглавия пьесы на русском и киргизском языках тождественны: «Дуэль» – «Эрөөл» («Поединок»). Кстати, первоначальное заглавие на киргизском языке было малоудачным, лишённым образности – «Төрт адам» («Четыре человека», «Четверо»).

В русском языке слово «дуэль» имеет два значения: прямое и переносное. Прямое значение – поединок с использованием оружия между двумя противниками по вызову одного из них на определённых условиях как способ защиты чести; переносное значение – состязание, борьба двух человек или сторон, спор, прения, диспут. Ясно, что М. Байджиев использовал слово «дуэль» в его переносном, т. е. образном, значении. Действительно, это дуэль между нравственными антиподами – морским офицером Азизом и торгашом Искандером, ареной которой становится душа Нази – глубоко порядочной, но нравственно опустошенной женщины.

Образ-мотив дуэли возникает уже в начале пьесы, во время знакомства Нази с Азизом. Когда со стороны моря послышалась песня Искандера, возвращающегося с рыбалки, Нази прерывает разговор: «Вам нужно уйти», – но Азиз отшучивается вопросом: «А может быть, остаться и бросить вызов? Сразиться в поединке за прекрасную цыганку?» [1, с. 50]. Однако Нази настаивает на своём: противник Азиза не Отелло – он просто грубиян, поэтому навязет сопернику банальный кулачный бой. Интеллигент Азиз уступает просьбе Нази.

Дуэль между Азизом и Искандером происходит заочно, в форме своеобразного диспута по жизненно важным вопросам. Самым заинтересованным лицом в нём является Нази. Она задаёт вопросы, выслушивает ответы, делает выводы и проецирует сказанное на свой внутренний мир. О нравственном потенциале и психологической напряжённости дуэли Азиз – Искандер можно судить

по их ответам на вопросы Нази. Например, о жертвенности: есть ли смысл в том, что человек добровольно жертвует своей жизнью ради других?

«А з и з. Когда это необходимо, смысл есть. <...> Чтобы доказать, что человек в основе своей добр и прекрасен, и выправить его позвоночник, искривлённый нуждой и рабством» [1, с. 64, 69].

И с к а н д е р. А зачем? <...> Пусть умирают другие. Я-то тут причем?» [1, с. 65].

Заочная дуэль непримиримых противников заканчивается поражением Искандера, который остаётся в одиночестве на берегу Иссык-Куля. Азиз, обреченный на смерть радиационным излучением, улетает на санитарном вертолёте. А Нази, потрясённая множеством драматических событий и предсмертным письмом Азиза, делает первый шаг к своему духовному возрождению – уходит от Искандера в неизвестное.

***Жених и невеста.** Лирическая драма с эпилогом вместо пролога.*

Русский вариант заглавия идентичен киргизскому варианту – «Кыз-күйөө».

Какую информацию даёт нам заглавие само по себе? Во-первых, заглавие ориентирует нас на тематику (проблематику) пьесы – любовь, брак, семья. Во-вторых, называет главных героев – Жениха и Невесту. В-третьих, определяет художественный конфликт: Жених – Невеста.

Подзаголовок как компонент заголовочного комплекса даёт дополнительные сведения – о жанре и композиции пьесы: «лирическая драма с эпилогом вместо пролога». Типологические признаки лирической драмы общеизвестны: лирическое начало как сюжетнообразующая категория, сюжет как борьба чувств действующих лиц, образ автора, близкий к образу лирического героя. Эпилог вместо пролога – это, во-первых, тяготение автора к монтажной композиции; во-вторых, особенность художественного мышления автора: процесс важнее результата.

Таким образом, заголовочный комплекс задаёт основные параметры, в результате чего будет сформулирована основная мысль байджиевской пьесы: «Вся пьеса – это притча о том, как возникают любовь и вера и как они могут рухнуть от одного неделикатного прикосновения» [127, с. 10]. Кстати, замечание о притчевости

здесь очень уместно, так как М. Байджиев называет героев пьесы именами нарицательными, подчеркивая тем самым их всеобщность.

Пьеса начинается и заканчивается сценой суда, на котором рассматривается заявление Невесты, теперь уже жены, о расторжении её брака с Женихом, теперь уже мужем. Третий участник процесса – мать Жениха, она же Судья. Истец, т. е. Невеста, сразу же вскрывает глубинную суть процесса: «Здесь уголовного дела нет. <...> Никто из нас ни одной буквы закона не нарушил... Мы виноваты друг перед другом...» [1, с. 178].

Кстати, несколько лет назад по пьесе «Жених и невеста» был поставлен спектакль под другим названием – «Старая дева выходит замуж». Сам М. Байджиев признаёт, что этот факт – конъюнктурная дань современной массовой культуре.

Криминальный случай. Драма в двух частях из жизни провинциальной молодёжи.

Ярко выраженное сюжетное заглавие из двух слов, несущих богатую смысловую нагрузку: «криминальный» – преступный, уголовный; «случай» – происшествие, преимущественно неожиданное, непредвиденное. В киргизском варианте («Окуя» – «Происшествие») отсутствие определения «криминальный» значительно обедняет семантику заглавия.

Сюжетная организация действия в пьесе «Криминальный случай» имеет несколько особенностей. Во-первых, основные элементы сюжета оформлены как внутренние заглавия, что вообще не характерно для драматического произведения: «Преступление» (завязка), «Следствие» (развитие действия), «Наказание» (кульминация), «Финал» (развязка). Во-вторых, пьеса начинается со сценического эпизода, имеющего внутреннее заглавие «Финал», наподобие произведений детективного жанра, хотя «Криминальный случай» не является детективом. В-третьих, пьеса изобилует перипетиями – резкими неожиданными переменами в течение действия (внезапное решение Темира расстрелять своего друга Сагына, ложное заявление Сагына о невинности Темира, непредсказуемое самоубийство Темира и т. д.).

Однако самый сильный сюжетный ход автора пьесы – перевод криминального сюжета в русло нравственной проблематики. Отсюда многоплановость конфликта пьесы, реализуемого на трёх уровнях: межличностном, мировоззренческом и философском.

Заглавия, обозначающие время и пространство.

Художественный мир, подобно миру реальному, существует в пространственно-временных измерениях, которые, вслед за М.М. Бахтиным, принято называть *хронотопом* (в дословном переводе «времяпространство»). «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом, – утверждает М.М. Бахтин. – Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и примет характеризуется художественный хронотоп» [14, с. 235]. Координаты художественного хронотопа – время и пространство – часто указываются в заглавиях произведений.

В субботу вечером... Трагикомедия в трёх действиях.

В заглавии пьесы указана первая координата хронотопа – *время действия*. Циклические координаты времени: день недели (суббота) и время суток (вечер). Русский вариант заглавия идентичен киргизскому варианту – «Алтынчы күнү кечинде», однако в нём отсутствует многоточие, которое в подобных случаях необходимо для обозначения незаконченности высказывания. А суть его состоит в разрешении интриги, состоится или нет «приличная», т. е. богатая, затратная, свадьба Эсена и Асель, деньги на которую добываются несправедливыми путями – ценой потери совести.

Глубинный смысл заглавия пьесы раскрывается только в финале. Оказывается, «В субботу вечером...» – это цитата из песни, которая сопровождает финал пьесы:

Не забудь, что будет свадьба
В субботу вечером, в субботу вечером!

В оригинале:

Унутпа, дедин той болот, эй!
Алтынчы күнү кечинде!

Сначала эти слова звучат из уст жениха Эсена по телефону, когда он узнаёт от невесты Асель радостную для него весть о том, что его отец уступил ему свою машину для продажи. Затем, после ухо-

да из дома отца и Асель накануне свадьбы, мы слышим этот припев в магнитофонной записи, который лихо подхватывают жена Куручбека Сайраш и тётушка Батыш, ещё не знающие, что свадьба уже расстроилась. Более того, Сайраш обращается к сидящим в зрительном зале, называя несколько человек по именам: «Радостная весть! Сын мой женится! Приходите на свадьбу!» [1, с. 233]. Ей вторит тётушка Батыш: «Пусть праздник не кончается в этом доме!» [1, с. 233]. После этого следует заключительная ремарка:

«Женщины с бокалами в руках, обнявшись, подхватывают магнитофонную запись. “Не забудь, что будет свадьба! Э-ей! В субботу вечером, в субботу вечером!”», – громко поют они» [1, с. 233].

Таков трагикомический финал пьесы «В субботу вечером...», имеющий заглавие с усложнённой семантикой – хронотопическое и цитатное одновременно.

Праздник в каждом доме. Драма в двух действиях.

В заглавии пьесы указана вторая координата хронотопа – *место действия*. Заглавия на русском и киргизском языках тождественны («Ар бир үйдө майрам»).

Из множества домов, в которых отмечается всеобщий праздник – встреча Нового года, автор выбрал дом (квартиру) профессора Азата Султановича. Здесь за праздничным столом собрались члены его семьи (дочь Мадина, зять Сарман) и московский гость профессор Даир Мусаевич – земляк, однокашник и коллега хозяина. Хозяйка отсутствует: она в больнице, и её не отпустили врачи.

Однако праздника в доме Азата Султановича не получилось. В течение двух часов до наступления Нового года произошёл ряд драматических событий: размолвка Даира Мусаевича с Азатом Султановичем, смерть хозяйки дома в больнице, семейный разлад Мадины и Сармана. И главным виновником этих событий оказался сам хозяин дома – эгоист, приспособленец, семейный тиран, который превратил новогодний праздник – день радости, веселья, счастья – в свою противоположность. Отсюда композиционный *принцип контраста*, целенаправленно проводимый М. Байджиевым на всех структурных уровнях пьесы.

Особенно наглядно этот принцип проявляет себя в сценических эпизодах, где драматические переживания персонажей обостряются в атмосфере всеобщего празднества. Например, Сарман, придя из больницы, сообщает Азату Султановичу, что больная в

тяжёлом состоянии («Она без сознания»), и тут же слышит, как из кабинета, где находятся Даир Мусаевич и Мадина, доносится её весёлый смех.

По принципу контраста соотносятся между собой закрытое (квартира) и открытое (улица) художественные пространства. Оттуда поступают телефонные звонки с поздравлениями и приглашениями в гости; оттуда приходит московский гость Даир Мусаевич; оттуда приносят корзину с белыми розами и туда же уносят её: ошиблись дверью; туда дважды уходит и дважды возвращается Сарман: первый раз – в больницу к хозяйке дома, второй раз – в качестве блудного сына. Воссоединение двух пространств – закрытого и открытого – происходит только в заключительной ремарке:

«Дверь распахнулась настезь. Весёлые голоса за дверью: “С Новым годом! С Новым счастьем!” В комнату ворвалась шумная ватага соседей в масках. Они пляшут, прыгают, окружили наших героев, не дают вырваться из окружения, сняли со стен портреты, и начался хоровод детских портретов. Дети улыбаются во сне» [1, с. 140].

Поезд дальнего следования. Драма в трёх действиях.

Заглавия пьесы на русском и киргизском языках тождественны («Узак сапардагы поезд»). В первой редакции (1982) пьеса называлась «Последний рейс». По этой редакции был снят кинофильм «Поезд дураков» (1990).

В обеих редакциях время и место действия указаны одинаково: «Действие происходит в наши дни, сперва в купированном вагоне поезда дальнего следования, а потом в степи» [1, с. 234]. Иными словами, пьеса имеет *хронотопическое* заглавие: место действия – вагон скоростного поезда «Москва – Бишкек» (образ замкнутого пространства) с перенесением действия в безграничную казахстанскую степь (образ открытого пространства), время действия – в течение двух суток после отправления поезда со станции Рязань. Столь безграничные и одновременно ограниченные пространственно-временные координаты пьесы с нарицательными именами действующих лиц (Проводница вагона, Муж проводницы, пассажиры Мужчина, Женщина, Девушка, Лейтенант связи, Полупьяный, буфетчик вагона-ресторана Парень в тубетейке, Голос Иосифа Кобзона) позволяют драматургу, с одной стороны, реалистически индивидуализировать персонажей, с другой стороны, возводить их в ранг образов-символов.

Семантическое наполнение заглавия «Поезд дальнего следования» более глубокое, чем «Последний рейс». «Куда идёт поезд?» – этот вопрос многократно задаёт пассажирам Полупьяный из соседнего вагона, который оказался в поезде случайно, после сильного психического потрясения. При этом он настойчиво повторяет одну и ту же заковыченную фразу: «Наш паровоз вперёд летит». Это – первая строка припева из популярной революционной песни 1920-х годов «Наш паровоз»:

Наш паровоз, вперёд лети!
В Коммуне остановка.
Иного нет у нас пути –
В руках у нас винтовка!

В то время, когда создавалась пьеса «Последний рейс» (начало 1980-х годов), в Советском Союзе не принято было сомневаться в том, куда летел наш паровоз, поэтому М. Байджиев прибегает к эзопову языку, к умолчанию.

«П о л у п ь я н ы й. Товарищи, а вы случайно не знаете, куда идёт поезд? <...> Вы слышите, поезд, говорю, куда идёт? <...> Аха! Не знаете. А я вот знаю... “Наш паровоз вперёд летит”. А где остановка? А? Во? Но... Тсс! Поняли?» [1, с. 334].

А в то время, когда создавалась вторая редакция пьесы «Последний рейс» под заглавием «Поезд дальнего следования» (первая половина 2000-х годов), необходимость в эзоповом языке, умолчаниях отпала, поэтому Полупьяный произносит такой монолог.

«П о л у п ь я н ы й (*поёт*). “Наш паровоз вперёд летит...” <...> (*С хитрым видом.*) Товарищи, а вы случайно не знаете, куда идёт поезд? <...> Аха! Не знаете. А я вот знаю... “Наш паровоз вперёд летит”. А где была первая остановка? В коммуне! И что бы мы там делали? А кто нас послал туда, откуда нет возврата? Карл Маркс? Этот еврейчик обманул нас. Чтоб борода его сгорела. А этот второй, как его, Ленин. Оказывается, родной племянник этого Маркса. А он? (*Встал в позу Ленина.*) Верной дорогой идёте, товарищи! А мы (*стреляет из максимовского пулемёта*). Та-та-та! А куда теперь несётся наш поезд, а? Поезд несётся. Колёса бегут. А слёзы из глаз текут и текут... (*Заливается смехом.*)» [1, с. 254–255].

В связи с изменением заглавия пьесы произошли определённые изменения и в её содержании. Но это уже другая тема, требующая специального разговора.

Заглавие, обозначающее жанр.

Древняя сказка. Драма в трёх действиях, с хором, пантомимой и классическим балетом (По мотивам народной поэмы «Кожожаш»).

Заглавия пьесы на русском и киргизском языках тождественны («Байыркы жомок»).

Сказка – вид фольклорной прозы, один из основных жанров устного народно-поэтического творчества. М. Байджиев, сопровождая этот термин определением *древняя*, обращает наше внимание на архаическую специфику своей сказки, близость её к *мифу*. Генетическая связь «Древней сказки» с мифологией для нас принципиально важна, ибо миф – это не жанр словесности, а определённое представление о мире, базирующееся на *синкретизме* (нерасчленённости) общественного сознания. Синкретизм «в широком толковании – изначальная слитность различных видов культурного творчества, свойственная ранним стадиям его развития; применительно к искусству означает п е р в и ч н у ю нерасчленённость разных его видов, а также – разных видов и жанров поэзии. С усложнением общественного бытия и общественного сознания синкретизм постепенно утрачивает универсальный характер: вычлениаются, самостоятельно развиваясь, разные виды искусства и разные роды поэзии. Однако фольклор долгое время сохраняет синкретичность, обретая новые её формы» [175, с. 380].

Именно синкретизм художественного мышления как творческую установку автора имеет в виду М. Байджиев, информируя нас в подзаголовке «Древней сказки», что его пьеса – драма «с хором, пантомимой и классическим балетом», т. е. драматическое произведение, обогащённое художественными возможностями разных видов искусства. Как это реализовано в пьесе, мы уже говорили в первой главе монографии при анализе поэтики «Древней сказки» в аспекте драмы-притчи.

Таким образом, изучение заголовочного комплекса, в состав которого входят начальные элементы рамочного текста, даёт нам возможность убедиться в том, насколько глубоко продуманы заглавия и подзаголовки пьес М. Байджиева, насколько прочно они связаны со структурными элементами произведений и насколько они важны как элементы литературной сценичности.

1.3. Текст в тексте, или Чужое слово

«*Текст в тексте* – это случай вторжения чужого текста в дискурс пьесы или её текстовую ткань» [63]. Данное определение является верным не только для драматургического, но и для любого литературного произведения. Более или менее близкие синонимы этого понятия – «чужое слово» (М.М. Бахтин), «неавторское слово» (В.Е. Хализев), «интертекст» (Ю. Кристева). Формы бытования чужого текста весьма разнообразны: цитаты, реминисценции, крылатые слова и выражения, пословицы и поговорки, стилизации, пародии, сказы, заимствования, подражания, даже литературные имена (имена авторов, литературных героев, заглавия текстов, топонимы и т. д.). О том, насколько обширна эта область литературоведения, можно судить, например, по репрезентативному (дающему объективное представление) списку литературы для научной работы, составленному Е.А. Козицкой, который включает 621 источник [37, с. 177–212].

Мы остановимся только на ключевом понятии чужого текста – *цитате*, имея в виду, что в литературоведении это слово употребляется как общее, родовое, поэтому включает в себя *собственно цитату*, *реминисценцию* и *аллюзию*.

Цитата в узком значении слова – это точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста; «стилистический приём употребления словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот» [152, с. 492]. Главная функция цитаты – *преобразование смысла авторского текста в процессе диалога с ним*, который обогащает авторское высказывание за счёт цитируемого текста. «Цитата становится как бы представителем чужого текста, запускающим механизм ассоциаций» [24, с. 480]. В этом смысле цитата (шире – текст в тексте, чужое слово) – *одна из форм литературной сценичности* в драматургическом произведении.

В драматургии М. Байджиева цитаты представлены в разных формах художественного бытования, в разных типах речи, в разных ассоциативных связях с авторским текстом. Обратим внимание на некоторые, наиболее удачные примеры использования цитат в заданном направлении. Начнём со стихотворных цитат, которые, во-первых, графически выделяются в прозаических текстах пьес, во-вторых, создают не только семантический, но и эмоциональный контекст восприятия авторского текста.

Пьеса «Криминальный случай» открывается ремаркой, в которой наличествует цитата со стихотворным текстом: «Слышится соло одинокой трубы. Мелодия напоминает плач одинокой женщины: “Так плачет мать во дни печали о сыне, павшем на войне”» [1, с. 268]. Устанавливаем текст-источник: поэма А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», – попутно отмечая неточность цитирования (в оригинале – «падшем на войне», а не «павшем»). Вспоминаем, что в основе пушкинской поэмы лежит легенда о похищении крымским ханом Гиреем польской княжны Марии Потоцкой, которая предпochла смерть судьбе наложницы из ханского гарема. Гирей, безмерно страдавший от безответной любви и невозвратной потери, «воздвигнул мраморный фонтан» с изображением христианской звезды и магометанской луны и надписью, сохранившейся до пушкинского времени. Контекст цитаты:

За чуждыми её чертами
Журчит во мраморе вода
И каплет хладными слезами,
Не умолкая никогда.
*Так плачет мать во дни печали
О сыне, падшем на войне.*
Младые девы в той стране
Преданье старины узнали,
И мрачный памятник оне
Фонтаном слёз именовали.

Текст-источник значительно обогащает авторский образ «плач одинокой женщины»: и сравнением «Так плачет мать во дни печали / О сыне, падшем на войне», и метафорой «фонтан слёз», и эпитетами «хладные слёзы», «мрачный памятник». Благодаря читательским ассоциациям возникает повышенный интерес к заглавию пьесы («Криминальный случай»), к её жанровому обозначению («драма»); настраивается, как по камертону, художественный пафос произведения (драматический, а скорее всего – трагический); закрепляется образ «соло одинокой трубы», который затем трансформируется в образ-символ, проходящий лейтмотивом через всю пьесу.

Пьеса «Мы – мужчины» начинается эпизодом, в котором Учитель («в белой солдатской рубахе, в галифе защитного цвета и домашних тапочках на босу ногу») готовит себе завтрак и мурлычет песню.

«– Солдатушки, бравы ребятушки,
Где же ваши жёны?
– Наши жёны...

(Уронил какую-то тарелочку и разбил.) М-м-да! На курорте наши жёны! *(Поёт.)*

Вот где наши жёны!

(Собирает осколки.)

– Солдатушки, бравы ребятушки,
Где же ваши деды?
– Наши деды – славные победы...

(Поднял голову, принялся.) Горит! *(Бежит на кухню, приносит дымящуюся сковородку.)* Вот где наши деды! От яичницы с ветчиной один пепел!» [1, с. 77].

Текст-источник цитаты – народная строевая песня, построенная на диалоге. Для солдат жёны – «пушки заряжены», деды – «славные победы», сёстры – «пики, сабли востры», детки – «ядра, пули метки», слава – «русская держава». Сколько лихости, удали и одновременно скрытой печали в этой песне, повествующей о нелёгкой солдатской доле! Столько же, видимо, должно быть бравады в заглавии пьесы – «Мы – мужчины», веселья и нравоченья в её жанровом обозначении – «весёлая притча». А почему драматург избрал строевую песню? Да потому, видимо, что Учитель, главный герой пьесы, в прошлом воин-снайпер, участник Отечественной войны, является учителем военного дела. А почему мурлыканье песни сопровождается комическими положениями в бытовой ситуации? Да потому, видимо, что «на курорте наши жёны». А почему песня имеет диалогическую форму? Да потому, видимо, что Учитель, которому уже шестьдесят лет, вступает в диалог со своим окружением и с самим собой в ситуации, заложенной в заглавии пьесы «Мы – мужчины». А мужчины – это кто? Так или примерно так должен реагировать читатель (режиссёр, актёр) на цитаты из маршевой песни, ибо цитата – это возможность диалога с другими текстами.

В пьесе «Жених и невеста» Невеста предлагает Жениху перед свадьбой дать взаимную клятву в дружбе, поясняя при этом: «Дружить – это значит ничего не таить друг от друга, радоваться и переживать всё вдвоём, вместе.

Ж е н и х. Ах, так! Тогда вот тебе! *(Артистично упал перед ней на колени, театрально распротёр руки.)*

Клянусь я первым днём творенья,
Клянусь его последним днём!
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством...
Клянусь тебе землёй и адом!
Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первую слезой!» [1, с. 181].

Текст-источник – поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». К сожалению, вторая строфа цитируется с пропуском второй строки, рифмующейся с четвёртой строкой, и лексическими ошибками в первой строке. Восстановим оригинал:

Клянуся небом я и адом,
Земной святыней и тобой,
Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первую слезой...

Реакция Невесты неожиданна: «*(опустила его руки, обиженно)*. Я ведь серьёзно...» [1, с. 181]. Это, конечно, не о лермонтовских стихах, а о манере их декламации Женихом («*артистично*», «*театрально*»). Действительно, Жених, хотя и дал клятву, правда, далеко не в поэтической форме («Клянусь дружить с тобой до самой берёзки и даже после» [1, с. 181]), но сам же и нарушил её.

В финальной сцене пьесы «Поезд дальнего следования» М. Байджиев прибегает к цитациям из трагедии В. Шекспира «Король Лир». Сценические ситуации во многом сходны: степь, ночь, буря с молнией, громом и дождём; двое наедине с природной стихией: король Лир с шутом и Полупьяный с Девушкой. Король обманут двумя дочерьми, лишившими его на старость лет королевского сана и дочерней любви; Полупьяный обманут самыми близкими людьми: другом, женой и любимой дочерью, а Девушка – женихом.

«Полупьяный и Девушка, прижавшись друг к другу, кутаются в короткий пиджак.

П о л у п ь я н ы й (*патетически*).

Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щёки!
Лей, дождь, как из ведра, и затопи
Верхушки флюгеров и колоколен.
Вы, стрелы молний, быстрые, как мысль,

Деревья расщепляющие, жгите
Мою седую голову! Ты, гром,
В лепёшку сплюсни выпуклость вселенной
И в прах развей прообразы вещей
И семена людей неблагодарных!

(Нахлобучив на Девушку шляпу.) Ну, что, шут? Чего молчишь? Говори мне: “Вернёмся, дяденька, назад и попросим у твоих дочерей отпущения грехов. Такая ночь не разбирает ни дураков, ни умных”.

Д е в у ш к а (с удивлением). Ты что, дяденька, крыша поехала? По л у п ь я н ы й. Это из «Короля Лира», в сельхозинституте играли. Наш худрук был помешан на Шекспире.

Д е в у ш к а. Ты играл короля?

П о л у п ь я н ы й. Нет. Шута. Королей играл мой друг, что нынче директором.

Гремит сильный гром. Воеет ветер. Хлещет дождь с песком» [1, с. 266].

Таким образом, шекспировский текст представлен двумя цитатами: поэтической (Лир) и прозаической (шут). Он, безусловно, многофункционален, ибо порождает множество ассоциаций, работающих на литературную сценичность. Драматург побуждает нас вспомнить о том, что «Король Лир» – трагедия, значит и в его драме ощутим трагический элемент. Знаменитая шекспировская буря, вызвавшая душевную бурю у короля Лира, ворвалась и в байджиевскую драму, чтобы вызвать душевные потрясения у двух её героев. Только после этого для нас перестала быть загадкой шутовская манера поведения Полупьяного: он играл шутов и на самодеятельной сцене, и в реальной жизни.

Прозаические цитаты в пьесах М. Байджиева более употребительны и более разнообразны по форме. Среди них условно можно выделить цитаты-реплики, цитаты-ремарки, цитаты-письма, цитаты-анекдоты. Оригинальны цитаты-радиоголоса в пьесах «Поезд дальнего следования» (голос Иосифа Кобзона) и «Дуэль» (голос Агнии Барто).

Напомним, что в своё время поэтесса А. Барто вела популярную радиопередачу «Найти человека». Её содержанием был поиск людей, потерявшихся, как правило, в годы военного лихолетья. Эту передачу слушает Нази в последний вечер пребывания на Ис-

сык-Куле, оказавшийся для неё самым драматическим. Нази осознала, что любит Азиза, но тот находится на грани смерти. Собираясь уйти от Искандера, Нази сказала ему об этом, но была жестоко избита им. Затем последовало неожиданное примирение любовников – и Нази опять поверила Искандеру.

«Ночь. Светилось море. Над землёй плыли позывные “Маяка”.

В з в о л н о в а н н ы й г о л о с А г н и и Б а р т о. Дорогие радиослушатели! Наша последняя передача “Найти человека” состоялась месяц назад, и вот сегодня передо мной новая пачка писем. Вот одно из них: “Дорогая Агния Львовна, Ваши стихи я помню с детства. Мы учили их до войны с братом Алексеем. Но Алексея нет. В сорок втором году в Ленинграде на наш дом упала бомба, мы с братом выбежали на улицу, и я потеряла его. Посылаю Вам своё фото, мы с Алексеем близнецы. Помогите нам найти друг друга...». Другое письмо: “Товарищ Барто! Я, Герой Советского Союза Пётр Беспалов, прошёл от Москвы до Берлина без единой царапины. Но в сердце у меня большая рана. Я потерял жену Ирину Викторовну и сына Игоря”.<...>». [1, с. 73–74]. И т. д.

Все письма объединены одной мыслью – «Найти человека». И название радиопередачи обретает символический смысл: найти не только потерявшегося человека, но и человека в человеке, который сам потерял себя.

В самом широком значении цитата может стать знаком определённой концепции жизни, даже знаком общественного строя. Показательный пример – сценический эпизод из пьесы «Криминальный случай», в котором юноша Темир расстреливает из ружья своего друга Сагына. Их диалог насыщен цитатами-знаками, теми штампами, через которые реализовывалась социалистическая культура и обыденное сознание советского человека.

«Т е м и р. Я приговорил тебя к высшей мере и вынужден привести приговор в исполнение. Ты – враг народа. (*Взял ружьё.*)<...> Твоё последнее слово. (*Поднял ружьё.*)

С а г ы н (*кричит*). Слава КПСС!

Т е м и р (*опустил ружьё*). Это старо.

С а г ы н (*кричит*). Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Пойдёт?

Т е м и р. Пойдёт. (*Поднял ружьё.*) Именем революции! (*Нажал курок, раздался щелчок.*) Осечка. Давай по новой.

С а г ы н. Я волком бы выгрыз бюрократизм!

Т е м и р (*прицелился, перевёл палец на другой курок*). Прощай, друг!» [1, с. 276–277].

Весь этот текст представляет собой по сути комбинацию штампов и внешне напоминает центон – стихотворение, составленное из строк одного или нескольких поэтов.

Реминисценция – «содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни» [151, стлб. 870]. Реминисценция может быть эксплицитной, рассчитанной на узнавание, или имплицитной, скрытой. Во втором случае особенно важна проверка достоверности, так как реминисценция, в отличие от цитаты, может быть не осознанной самим автором.

Пример эксплицитной реминисценции, узнаваемой по подказке автора, можно взять из пьесы «Наследники». Во втором действии Маке в полемике с Тендиком приводит по памяти суждения двух русских писателей об отношении мужчины к женщине.

«М а к е (*приняв нравоучительную позу*) <...> Цитирую: женщина знает, что мужчина всё врёт о высоких чувствах, ему нужно только тело, а поэтому он простит все гадости, а уродливого, безвкусного, дурного тона костюма не простит!... <...> Лев Толстой.

Т е н д и к. <...> Но Толстой не прав! <...> Если серьёзно, любимая должна быть прекрасна во всех отношениях!

М а к е. О-о! Это уже Антон Павлович Чехов. У человека всё должно быть прекрасно. <...> Два русских мудреца жили в одно время, а думали по-разному. Могли бы поспорить и договориться...» [1, с. 33].

Возникает закономерный вопрос, а как должен думать читатель (режиссёр, актёр)? Чтобы ответить на него, необходимо установить тексты-источники и идентифицировать (отождествить) с текстами-реминисценциями. Устанавливаем: текстами-источниками являются повесть Л.Н. Толстого «Крейцера соната» и пьеса А.П. Чехова «Дядя Ваня». Находим в них тексты, соответствующие текстам-реминисценциям. «Крейцера соната»: «Она (женщина. – *А.Н.*) знает, что наш брат (мужчина. – *А.Н.*) всё врёт о высоких чувствах – ему нужно только тело, и потому он простит все гадости, а уродливого, безвкусного, дурного тона костюма не простит» – слова героя-рассказчика Позднышева, «седого одинокого господина с блестящими глазами». «Дядя Ваня»: «В человеке всё

должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и тело» – слова доктора Астрова. Идентифицируем тексты и устанавливаем, что толстовский текст практически тождественен реминисцентному, а чеховский текст полнее, конкретнее, афористичнее. Кроме того, обращаем внимание на то, что оба текста принадлежат не авторам, а героям, однако Толстой дистанцируется от своего героя, а Чехов, наоборот, вложил в уста герою свои собственные убеждения.

В конечном итоге мы утверждаемся на позиции Чехова и тем самым разделяем точку зрения байджиевского героя Тендика, который обещает назвать именем своей невесты Гульбары выращенную им в Серой долине пшеницу.

Другой пример эксплицитной реминисценции взят из этой же пьесы – «Наследники». «И почему это я в вас такой влюблённый?» [1, с. 21], – шутливо обращается молодой муж Чарчы к своей молодой жене Джамал. Текст-источник – оперетта Бориса Александрова «Свадьба в Малиновке» на тему гражданской войны в Украине (1936). В 1967 г. по ней был создан широкоформатный цветной фильм в жанре музыкальной комедии. Он получил громадную популярность, а многие фразы из него стали крылатыми, в том числе и фраза «Гриш, а Гриш, и шо я в тебя такой влюблённый, а?» Она принадлежит комическому персонажу с греческой фамилией Попандопуло – адъютанту главаря банды Грицько, который присвоил себе титул пана-атамана Грициана Таврического.

В контексте пьесы М. Байджиева крылатая фраза Попандопуло, героя бравого, находчивого, остроумного, характеризует Чарчы как человека «весёлого, светлого», «сильного духом», по словам Джамал. Чарчы, проявив благородные чувства к Джамал, обманутой ловеласом, вернул её к нормальной жизни, предложил ей руку и сердце, удочерил внебрачного ребёнка.

В качестве наглядного примера имплицитной, скрытой реминисценции приведём ещё один текст из пьесы «Наследники». «Писатель один сказал, что человек – чудовище, может превратиться в носорога» [1, с. 37], – заявляет юный герой-правдоискатель Маке. Текст-источник приходится восстанавливать по ключевому слову «носорог». И память подсказывает: «Носорог» – знаменитая пьеса французского драматурга Эжена Ионеско (1958), опубликована на русском языке в 1965 г., когда М. Байджиев работал над пьесой «Наследники». «Носорог» – это фантастическая пьеса об «оносо-

роживании» человека и человечества: сначала все люди безусловно отрицают возможность превращения в чудовищ-носорогов, потом постепенно допускают это и, наконец, превращаются в них. Общий смысл пьесы, видимо, в том, что быть человеком невероятно трудно, но всё-таки возможно, ибо один персонаж пьесы остаётся человеком. Таковую ассоциацию порождает текст-реминисценция, вложенный М. Байджиевым в уста одного из героев пьесы.

Кстати, эта же реминисценция – «носорог» – встречается и в «Дуэли». В главе второй, где Нази рассказывает Азизу, как Искандер спас её от тюрьмы, уладив дело о недостатке на огромную сумму, Азиз, ещё не зная, что вся эта история была подстроена Искандером, восклицает: «Да это было спасение, конечно, вспышка, озарившая всё небо, до самого горизонта...», – однако Нази перебивает его: «Лучше бы ослепнуть от этой вспышки, чтобы не видеть земли, не видеть жаб и носорогов, что ползают по ней» [1, с. 58].

В самом широком значении реминисценция, как и цитата, может стать знаком определённой концепции жизни, к которой адресуются автор или герой.

В пьесе «Поезд дальнего следования» Полупьяный мучает пассажиров вопросом: «Куда идёт поезд?», – повторяя при этом загадочную фразу: «Наш паровоз вперёд летит». Это, как мы уже говорили в предыдущем параграфе раздела, чуть изменённая цитата из революционной песни «Наш паровоз», припев которой начинается словами:

Наш паровоз, вперёд лети!
В коммуне остановка.

Знаковое содержание цитаты раскрывается в развёрнутой реплике Полупьяного: «“Наш паровоз вперёд летит”. А где была первая остановка? В коммуне? И что бы мы там делали? А кто нас послал туда, откуда нет возврата? Карл Маркс?» [1, с. 255]. И т. д.

Аллюзия – «одна из стилистических фигур: намёк на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным» [149, с. 20]. Несколько примеров.

В пьесе «Жених и невеста» Невеста произносит монолог перед Женихом и Матерью, в котором рассказывает о себе, пародируя чтение с листа анкетных данных для отдела кадров. В завершение она сообщает: «Наград и взысканий не имеет, родственников

за границей не имеет, в оккупированной зоне не была, <...> партийность – член ВЛКСМ» [1, с. 192]. Это аллюзивированный факт, взятый из реальной жизни советского человека послевоенного времени. В контексте сценического эпизода он означает, что Невеста абсолютно ничего не скрывает из своей жизни, так как данные подобного рода перепроверялись органами государственной безопасности.

Один из ярких примеров аллюзии – комический образ хана Каракожо в пьесе «Древняя сказка», в поведении которого легко угадываются черты Генерального секретаря Л.И. Брежнева, ставшие анекдотическими в период его правления: чтение речей по бумажке, философствование по пустяковым темам, возведение в культ своей одиозной личности. В качестве иллюстрации приведём небольшой отрывок из эпизода, в котором хан Каракожо доводит до сведения народа предложение своей дочери Зулайки для её женихов: кто собьёт стрелой серьгу, тот и станет её мужем.

«К а р а к о ж о (*читает по бумажке*). Люди и народ! Братья и родичи! Дяди и племянники! Мужчины и женщины! Милые женихи, приехавшие оттуда и... э-э отсюда. Спасибо вам всем. Будь я девушкой, я бы вышел за любого из вас. Но я не девушка. (*Хихикает.*) Я дедушка! Э-э... М-да! Заметили ли вы мудрость жизни? От хорошего отца родится хорошая дочь, а от плохого отца родится плохая дочь. Поэтому у хорошей дочери всегда хороший отец, а у плохой дочери плохой отец.

Ж а с о л. Верно! (*Аплодирует.*)

Народ тоже вынужден аплодировать. Аплодирует и сам Каракожо.

К а р а к о ж о (*с видом мудреца*). Потому что человек – есть человек, а собака – есть собака. Птица – есть птица. Ну, а воробей – есть воробей.

Ж а с о л. И это верно!

Аплодисменты. <...>

К а р а к о ж о. Да проживёт ваш хан Каракожо сто пятьдесят лет! <...>

Долгие, несмолкающие аплодисменты» [1, с. 157]. (Аллюзия на журналистские штампы. – *А.Н.*)

Нами рассмотрены лишь некоторые, наиболее употребительные формы бытования текста в тексте, или чужого слова, в качестве разновидностей литературной сценичности: цитаты, реминис-

ценции, аллюзии. Некоторые другие формы мы только обозначим, приведя ряд примеров в качестве объектов при дальнейшем изучении поэтики драматургии М. Байджиева.

Пословицы и поговорки: Ухо не виновато в том, что не слышало. В каждом айле есть свой дурачок. Коль не люб человек, так каждый недостаток в нём кажется страшнее черепахи. Не поспешишь – останешься с носом. Чужая душа потёмки. Вся рота идёт не в ногу, только один – в ногу. И др.

Крылатые слова и выражения (большинство из них основаны на аллюзии): Эврика! Блудный сын. Мёртвые сраму не имут. Летучий голландец. И ты, Брут? Офелия! О нимфа! Помяните грехи мои в молитвах. Вставайте, граф! Вас ждут великие дела. Мой друг, не говори так красиво! Дети – цветы жизни. Юноша бледный со взором горящим. И др.

Литературные имена («Ономастические цитаты – очень мощное средство аккумуляции реминисцентного содержания и его реализации в тексте. Более того, в определённом смысле любое имя реминисцентно» [37, с. 177]):

– *имена писателей:* Данте, Шекспир, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Толстой, Чехов, Горький, Пастернак, Арагон, Хикмет, Айтматов, Турусбеков и др.; *музыкантов:* Штраус, Бах, Бетховен, Глинка, Рахманинов, Шостакович, Высоцкий, Окуджава и др.; *художников:* Рубенс, Босх, Гоген и др.; *учёных:* Архимед, Бруно, Галилей и др.; *исторических деятелей:* Маркс, Энгельс, Ленин и др.;

– *мифологические имена:* Янус, Лорелея, Кашей Бессмертный, Баба-Яга, Снегурочка, Кожожаш и др., *библейские имена:* Дева Мария, Иисус Христос и др.;

– *имена литературных героев:* Дон Кихот, Дон Жуан, Ромео и Джульетта, Отелло, Король Лир, Робин Гуд, Робинзон Крузо, Евгений Онегин, Чацкий, Базаров и др.

Таким образом, М. Байджиев-драматург проявляет явно повышенный интерес к чужому тексту как форме литературной сценичности.

1.4. Музыкальность

Музыкальность – это «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой» [151, стлб. 595], т. е. категория поэтики словесного творчества [21, 40, 44]. Применительно к драматургическому творчеству музыкальность – это музыкальное сопровождение действия в пьесе (литературная сценичность) или в спектакле (театральная сценичность). В качестве формы литературной сценичности музыкальность повышает творческий потенциал драматурга, очерчивает координаты его музыкального мира и, следовательно, эстетического мышления.

Музыка была органической частью духовной атмосферы, в которой формировалось эстетическое мышление М. Байджиева. Он рос в семье писателя, переводчика, учёного-манасоведа Ташима Байджиева, учился в русскоязычной школе, увлекался искусством. «В те годы, – вспоминает М. Байджиев, – интеллектуальная молодёжь увлекалась классикой. На экранах демонстрировали музыкальные фильмы “Молодой Карузо”, “Большой концерт”, “Паяцы”, “Кармен”, “Евгений Онегин”; в оперном с аншлагом шли “Травиата”, “Фауст”, “Риголетто”. Нашими кумирами были Лемешев, Нэлепп, Пирогов, Рейзен и, конечно, итальянские певцы: Марио Ланца, Марио дель Монако, Энрике Карузо, Тито Руффо, Тито Гоби» [94, с. 114].

К десятому классу обнаружилось, что у будущего писателя от природы поставленный драматический тенор диапазоном в две с половиной октавы, причем абсолютно европейского тембра, и М. Байджиев параллельно поступил во Фрунзенское музыкальное училище на вокальное отделение. «На прослушивании я спел арию из “Риголетто” в стиле Марио Ланца и киргизскую песню, – вспоминает М. Байджиев. – Увлёкшись музыкой, быстро освоил ноты, сольфеджио; прочёл историю мировой оперы; выучил теноровые партии “Евгения Онегина”, “Пиковой дамы”, “Риголетто”, “Травиату”, “Кармен”, “Паяцев”, романсы Чайковского и Рахманинова, ну и, конечно, популярные итальянские серенады. <...> В школьных кругах росла моя популярность, – теперь уже как артиста. Моё имя переименовали на итальянский манер, и я был уже не Мар, а Марио. <...> В 1954 году, окончив десятый класс и первый курс музучилища, я на ура прошёл в Московскую консерваторию» [94, с. 114–115].

К сожалению, учиться в Московской консерватории М. Байджиеву не довелось. Он вынужден был покинуть её, когда отдел кадров обнаружил, что их студент является сыном «врага народа». Пришлось возвращаться во Фрунзе и поступать на русское отделение филологического факультета Киргизского государственного университета. Однако связей с музыкой М. Байджиев никогда не прерывал, наоборот, укреплял их – сначала в студенчестве, а затем в профессиональной деятельности драматурга, режиссёра, сценариста.

Музыкальный мир драматургии М. Байджиева исключительно богат и разнообразен. В нём постоянно звучит музыка, которая была составной частью духовного мира общества во второй половине XX века. Она воспроизводится действующими лицами пьес живую, проигрывается на магнитофонах, сопровождает танцы, доносится из радиоприёмников, наконец, звучит в человеческих душах. Впечатляет видовое разнообразие музыки: эстрадная музыка, танцевальная музыка, джазовая музыка, рок-музыка, оперная музыка, симфоническая музыка. Столь же разнообразны жанровые формы музыкальных произведений: песня, романс, вальс, танго, марш, кампанелла, симфония, твист, рок-н-рол, даже кошок. Набор музыкальных инструментов: гитара, электрогитара, рояль, труба. Трансляторы музыкальных произведений: радиоприёмник, радиола, магнитофон, граммофон, даже патефон. Образно говоря, у М. Байджиева что ни пьеса, то музыкальная шкатулка, и в каждой из них свой музыкальный мир, органически взаимодействующий с миром словесного искусства.

Известная общность структурных принципов литературы и музыки обусловлена прежде всего изначальным синкретизмом музыки и слова. Поэтому, обращаясь к литературной музыкальности, писатель может решать разнообразные художественные задачи: передать характерные черты времени, создать эмоциональную атмосферу действия, дать нужные характеристики действующим лицам, изобразить внутренний мир человека, сформировать лейтмотив произведения, выявить авторскую позицию и т. д.

В драматургии М. Байджиева музыка сопровождает действие, как правило, на протяжении всей пьесы. Вместе с тем автор часто закрепляет за отдельными сценическими эпизодами, действиями (частями, главами), а иногда за пьесой в целом определённые музыкальные мотивы, которые, повторяясь во времени, становятся

лейтмотивами. Кстати, оба термина – *мотив* и *лейтмотив* – генетически связаны с музыкальным искусством.

Мотив – это «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста <...> Мотив более прямо, чем другие компоненты художественной формы, соотносится с миром авторских мыслей и чувств, но в отличие от них лишён относительно “самостоятельной” образности, эстетической завершенности; только в процессе конкретного анализа “движения” мотива, в выявлении устойчивости и индивидуальности его смыслового наполнения он обретает своё художественное значение и ценность» [152, с. 230].

Показательный пример удачного использования музыкального мотива – сопровождение развёрнутого монолога Женщины во втором действии пьесы «Поезд дальнего следования» в контексте диалога Женщина – Лейтенант.

«Из приёмника звучит вальс военных лет. Поёт Иосиф Кобзон.

Г о л о с К о б з о н а. Ночь коротка,
Спят облака,
И лежит у меня на ладони
Незнакомая ваша рука» [1, с. 255–256].

Это – знаменитая песня «*Случайный вальс*», созданная композитором Марком Фрадкиным и поэтом Евгением Долматовским в 1943 г., во время Великой Отечественной войны.

«Стоят, смотрят в окно. Каждый думает о своём.

Ж е н щ и н а (*сама себе*). Господи, какое совпадение! (*В глазах её блеснули слёзы.*)

Л е й т е н а н т. У вас что-то связано с этой старой фронтовой песней?

Ж е н щ и н а. Ужасно, что история повторяется. (*Плачет.*)

Г о л о с К о б з о н а. Хотя я с вами почти не знаком,
И далёко отсюда мой дом,
Я как будто бы снова
Возле дома родного...
В этом зале пустом
Мы танцуем вдвоём...

Ж е н щ и н а (*вспоминает вслух*). Я говорю ему: сядь рядом на диван, а он сидит на полу, обнимает мои ноги и смотрит на меня. Никто на меня так не смотрел» [1, с. 256].

М. Байджиев проявил подлинное мастерство и новаторство, включив Голос Кобзона в состав *действующих лиц* пьесы. Из монолога Женщины, произносимого на музыкальном фоне, мы узнаём потрясающие факты из её жизни. Лейтенант Женщины, подобно лирическому герою «Случайного вальса», сохранил перед нею свою целомудренность («Пусть, говорит, наша первая ночь будет брачной...» [1, с. 256]). А на другой день он исчез, и Женщина забыла о нём, пока не узнала из письма его отца, что он погиб во время кавказской войны. («Вертолёт подбили. Десант обстреляли, Кто спустился живым, изрезали на куски. Тридцать пять цинковых гробов... В одном из них Серёжа...» [1, с. 256]).

В середине монолога мотив «Случайного вальса» возникает уже в воспоминаниях Женщины. «В последний вечер мы стояли у окна, слушали этот вальс и смотрели на горы. А он вдруг тихо засмеялся и говорит: “Не кажется ли тебе, что это песня прошлой войны о нас с тобой?” А я вдруг представила себе того офицера, который сорок лет назад уходил на фронт, и я заплакала. А он молча поцеловал мои волосы. Я услышала, как бьётся его доброе сердце. А глаза у него были чистые-чистые, голубые-голубые, как иссык-кульское небо» [1, с. 256–257].

В конце монолога Лейтенант успокаивает Женщину, но она никак не может прийти в себя.

«Ж е н щ и н а. Господи, даже запах его вспомнила... *(Закрыв глаза чуть пошатнулась.)*

Лейтенант обнимает её за плечи.

Да, да. Вот так всё и было... Наша первая... и последняя...

Г о л о с К о б з о н а. Утро зовёт

Снова в поход...

Покидая ваш маленький домик,

Я пройду мимо ваших ворот...

По серой бескрайней степи мчится длинный поезд. Звучит старый вальс. Женщина плачет. Лейтенант по-братски обнял её за плечи. Они тихо покачиваются в такт музыке. Мимо проносятся ночные огни» [1, с. 257–258].

Итак, песня «Случайный вальс» в исполнении Иосифа Кобзона, включённая в текст драматического произведения, трансформируется в многофункциональный образ-мотив. Во-первых, он

энергично двигает действие. Во-вторых, неожиданно раскрывает с другой стороны характер Женщины, которую её окружение считает скандальной, корыстной, эгоистичной. В-третьих, берёт на себя идейную нагрузку, отрицая атмосферу человеческого общежития, сложившуюся в изолированном пространстве вагонного купе («Всё тут против человека» [1, с. 257]; «все условия для взаимной ненависти» [1, с. 254]). Наконец, песня сама по себе как произведение высокого искусства доставляет эстетическое наслаждение.

Аналогичные музыкальные образы-мотивы, обогащающие художественную палитру М. Байджиева-драматурга, можно выделить и в других пьесах. В пьесе «Праздник в каждом доме» это музыкально-хореографические образы-мотивы *аргентинское танго* и *арабское танго*, сопровождающие действие в активной стадии его развития, в преддверии кульминации. В пьесе «Мы – мужчины» есть тоже музыкально-хореографический образ-мотив *танго*, но у него иные художественные функции, потому что он вызывает иные ассоциации в ином контексте.

М. Байджиев мастерски умеет создавать музыкальные образы-мотивы. Однако драматург идёт дальше и выходит на образ-лейтмотив, открывающий новые художественные перспективы.

Лейтмотив – один из видов *повтора* как приёма, общего для музыки и литературы (другие виды: анафора, рефрен, параллелизм, на звуковом уровне – аллитерация). Этот термин употребляется в двух значениях: в широком значении – «преобладающее настроение, главная тема, основной идейный пафос и эмоциональный тон произведения, творчества, направления»; в более узком смысле «образ или оборот художественной речи, повторяющийся в произведении как момент постоянной характеристики героя, переживания или ситуации» [152, с. 178]. Мы будем употреблять этот термин главным образом во втором его значении, добавив к сказанному, что в процессе повторения и варьирования лейтмотив обрастает ассоциациями, обретая новую идейную, психологическую и символическую углублённость. В качестве наглядного примера мы обратимся к пьесе «Криминальный случай».

М. Байджиев вводит в пьесу три музыкальных мотива, отражающих грани социокультурной жизни провинциальной молодёжи периода перестройки. Первый мотив – это произведения *поп-музыки*, т. е. популярной музыки, рассчитанной на массовое

восприятие. Второй мотив – это произведение *рок-музыки* как компонента молодёжной субкультуры со свойственной ей нонконформистским (инакомыслимым) пафосом. Третий музыкальный мотив – это образ-мотив *соло одинокой трубы*, который проходит через всю пьесу, а потому является *лейтмотивом*, т. е. ведущим, основным, главным мотивом.

Пьеса начинается ремаркой: «Слышится соло одинокой трубы. Мелодия напоминает плач одинокой женщины: “Так плачет мать во дни печали о сыне, павшем на войне”. Труба звучит на предельной громкости и постепенно уходит на нет» [1, с. 268]. Интерпретируя этот текст, обратим внимание на его формально-содержательные особенности. М. Байджиев избрал в качестве сольного музыкального инструмента трубу, видимо, потому, что она обладает, по утверждению специалистов, «ярким, блестящим тембром», который приобретает «звонящий характер» от применения сурдины, а также потому, что звук трубы близко ассоциируется с человеческим голосом. Далее, сравнение соло трубы с плачем одинокой женщины побуждает вспомнить, что в киргизском фольклоре есть жанр плача – кошок. Наконец, словесный контекст цитаты (это – строки из пушкинской поэмы «Бахчисарайский фонтан») усиливает эмоциональное восприятие музыкального образа.

На наш взгляд, образ-лейтмотив одиночества имеет два масштаба художественного измерения – *локальный* (материнское одиночество) и *глобальный* (социальное одиночество). В локальном масштабе измеряется судьба главной героини Мариям, в глобальном – судьбы всех героев «Криминального случая».

Мариям, родившая ребёнка от Сагына вне брака, оказывается в положении матери-одиночки. Сначала, когда её выгнали из роддома, она впадает в депрессию. Затем приходит решение: отдать ребёнка в дом малютки. По воле случая подвернулся другой вариант – отдать в бездетную семью. Кажется, Мариям успокоилась, переложив собственную вину на общество, на социальные условия жизни, невыносимые для матери-одиночки. Но нет! Когда к Мариям приходит осознание собственной вины, она беспощадно приговаривает себя судом собственной совести.

«Слышится голос трубы.

М а р и я м (*отрешённо*). Слышишь, лейтенант, как я рыдаю? Я убила своего единственного сына. Плач мой услышат все боги, но ни один не простит меня. И камень свой я буду нести до конца своей жизни...» [1, с. 270].

Судьбу других героев пьесы также пронизывает образ-лейтмотив одиночества, вырастающий до глобального масштаба. Мариам, Темир и Назаров – персонажи, страдающие от одиночества в его разнообразных проявлениях. Четвёртый персонаж – Сагын – выступает в качестве виновника, порождающего одиночество как форму эгоистического мироощущения и миропонимания.

В ремарочном комментарии пьесы соло одинокой трубы фиксируется одиннадцать раз и каждый раз обретает новое музыкальное звучание в зависимости от сценической обстановки. Примечателен и тот факт, что пьеса начинается и заканчивается ремарками, акцентирующими внимание на этом образе-лейтмотиве. В первой ремарке звучание трубы идёт по нисходящей линии – от фортиссимо к пианиссимо: «Труба звучит на предельной громкости и постепенно уходит на нет» [1, с. 268]. Последующие ремарки: «Тихо звучит труба» [1, с. 269]; «Слышится голос трубы» [1, с. 270]; «Едва доносится голос одинокой трубы» [1, с. 298]. «Откуда-то доносится соло трубы с нарастающим звуком» [1, с. 299] и т. п. В последней ремарке звучание трубы, в отличие от первой ремарки, идёт по восходящей линии – от пианиссимо к фортиссимо: «Нарастает соло трубы и переходит в симфонию. Громом небес звучит симфония скорби, оглушает вершины далёких гор...» [1, с. 299].

Творческая фантазия М. Байджиева неистощима в музыкальном оформлении его драматургических произведений.

Пьеса «В субботу вечером...» имеет не только хронологическое, но и музыкальное заглавие. Это слова из песни, звучащие в финале пьесы:

Не забудь, что будет свадьба
В субботу вечером,
В субботу вечером!

Песню радостно поют персонажи, которые, в отличие от читателей и зрителей, ещё не знают, что свадьба уже не состоится. Музыкальный финал пьесы выразительно подчеркивает её трагикомическую доминанту.

В пьесе «Жених и невеста» один из трёх действующих лиц – Жених – является профессиональным музыкантом, выпускником консерватории, поэтому музыкальность произведения прослеживается на разных структурных уровнях. Пьеса насыщена музыкальной лексикой (*оркестр, концерт, дирижёр, ударник, ба-*

рабаничик, орган, вальс, марш, опера, филармония и т. д.), в ней фигурируют имена музыкантов (Бах, Бетховен, Штраус, Глинка, Шостакович и др.). Жених «в каком-то восторженном исступлении» играет «Кампанеллу» Паганини-Листа («Кампанелла – музыкальная пьеса, подражающая перезвону колокольчиков. Н. Паганини назвал кампанеллой рондо своего Второго концерта для скрипки с оркестром. Популярностью пользуется фортепианная транскрипция этой пьесы, выполненная Ф. Листом» [153, с. 231]). Под марш Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила» появляются «двенадцать великолепных парней в чёрных смокингах, с огромными корзинами белых и красных роз», чтобы вручить их Жениху и Невесте. Невеста также наделена музыкальными способностями, о чём свидетельствуют некоторые ремарки («Подошла к зеркалу, осмотрела себя, улыбнулась, сделала два круга в ритме вальса...» [1, с. 183]; «Включила какую-то опереточную музыку, сделала два-три вызывающих па и ушла в другую комнату» [1, с. 198]). Этот разносторонний музыкальный материал композиционно объединяет «Весенний вальс» Штрауса, мелодия которого звучит в пяти сценических эпизодах и является таким же музыкальным образом-лейтмотивом, как соло одинокой трубы в пьесе «Криминальный случай».

Совершенно оригинально, подлинно по-новаторски представлено музыкальное (шире – художественное) оформление текста в пьесе «Древняя сказка», которая имеет неординарное авторское обозначение жанра – «драма в трёх действиях, с хором, пантомимой и классическим балетом». Мы видим эту оригинальность в обращении драматурга к *синкретическим принципам типизации*.

Синкретизм в широком толковании – это «кислительная слитность различных видов культурного творчества, свойственная ранним стадиям его развития», в узком (применительно к искусству) – это «первичная нерасчленённость разных его видов, а также разных родов и жанров поэзии» [152, с. 380]. На первоначальную слитность поэзии, музыки и танца обратили внимание уже античные эстетика, а в XVIII веке эта идея получила теоретическое обоснование в трудах английского просветителя Дж. Брауна, который полагал, что нерасчленённость искусства обладала большой силой эстетического воздействия. Именно эта идея получила художественное отражение в «Древней сказке» М. Байджиева, ибо эта

пьеса написана по мотивам народной поэмы «Кожожаш», а фольклор, как известно, долгое время сохраняет синкретичность, обретая новые её формы. Проследим, как функционирует в «Древней сказке» синкретическая триада *поэзия – музыка – танец*.

Поэзия (в значении словесное искусство, художественная литература) реализует себя в двух типах речи – стихотворной (поэзия) и прозаической (проза). В «Древней сказке» они сосуществуют слитно, нерасчленённо, образуя художественный синтез. Для М. Байджиева стихотворная речь – это дань национальной эпической традиции: народные поэмы, в том числе и «Кожожаш» как первоисточник пьесы, сказывается стихами. Стихи составляют минимум одну треть текста пьесы, стихами говорят практически все действующие лица пьесы, стихи наличествуют во всех речевых структурах произведения – монологах, диалогах, репликах, начиная от хоровых песен девушек или козерогов и кончая речениями ханских глашатаев. Само собой разумеется, что стих как форма поэтической речи своим ритмом, строфикой и формой во многом способствует художественной выразительности изображаемого. Особое эстетическое впечатление производят монологи Зулайки и Серой Козы, плачи-кошки по Кожожашу в финале пьесы.

Музыка, музыкальная составляющая «Древней сказки» представлена исключительно многообразно. Вокальная музыка – это главным образом хоровое пение (хор девушек, хор козерогов, хор козлят). Инструментальная музыка – это: «Бой барабанов. Рёв сурнаев» [1, с. 161]; «весёлая музыка» [1, с. 151, 155, 167], «чарующая музыка» [1, с. 172]; национальная музыка («туркменская музыка», «казахская музыка», «узбекская музыка», «монгольская музыка» [1, с. 156]).

Особое место в музыкальной аранжировке «Древней сказки» занимает *образ-мелодия*. Напомним, что мелодия как научный термин означает «одноголосно выраженную музыкальную мысль» [153, с. 335], что мелодия «играет решающую роль во всех жанрах и видах музыкального искусства» и что «отличительные особенности мелодии – напевность, эмоциональность, выразительность» [150, с. 191].

Образ мелодии появляется уже в начальной ремарке, где даётся описание широкой долины горной реки Талас. На переднем плане – каменная глыба, испещрённая сценами охоты древних

обитателей долины на козерогов. «Слышится грустная мелодия, напоминающая женский плач» [1, с. 141]. Вступает в действие сказочник Молдожаш: «Знаете ли вы историю этого камня и этой печальной мелодии? <...> И этому камню, и этой мелодии уже сотни и сотни лет» [1, с. 142]. С первых слов сказания об охотнике Кожожаше «тихо вступает прозрачная, звонкая, как ручей, мелодия, реальный свет уступает место сказочному, рисунки на камне светятся и постепенно гаснут» [1, с. 142]. Эта мелодия обретает новое звучание только в финале пьесы, в последней ремарке: «Гаснет свет. Из тишины появляется мелодия... Перед нами сказочник Молдожаш. Тишина...» [1, с. 175]. Молдожаш завершает своё повествование на высокой трагедийной ноте: Кожожаш умирает на скале, куда заманила его Серая Коза в отместку за истребление козерогов, а его родичи оплакивают охотника заживо. Мелодия же трансформируется в два плача по Кожожашу: «Так плакал безутешный Карыпбай (отец Кожожаша. – А.Н.), обнимая скалу. А рядом рыдала прекрасная Зулайка» [1, с. 176].

Танец (хореография) – это, в принципе, преемственная форма музыкальности, о чем хорошо сказал известный эстетик Ю.Б. Борев: «*Танец – эхо музыки, мелодичный и ритмичный звук, ставший мелодичным и ритмичным движением человеческого тела, раскрывающим характер людей, их чувства и мысли о мире*» [19, с. 322]. В «Древней сказке» танцуют множество действующих лиц. Танцуют козлята вокруг Ала-Баша и Серой Козы. Танцуют козероги вокруг спящего Кожожаша. Танцуют гости на представлении женихов Зулайки национальные танцы: туркменский, казахский, узбекский, монгольский. Танцуют два беркута Шадокана танец алчности. Исполняют танец любви дети Серой Козы – прекрасная Аширин и белогрудый Ак-Моюн. Танцуют в видениях Кожожаша убитые им козероги («Движения танцующих напоминают прежний танец козерогов, но теперь они медленны, плавны, печальны. <...> Танцующие окружают Кожожаша. Их лица страшны, гневны» [1, с. 172–173]).

Музыкальность – одна из ярких отличительных черт драматургии М. Байджиева, прослеживаемая на протяжении всего его творчества.

Раздел 2
Театральная сценичность
(интерпретация пьесы «Дуэль»
в различных видах искусства)

Первая постановка «Дуэли» была осуществлена во Фрунзе республиканским Русским драмтеатром в 1967 г. Знакомство всесоюзного читателя с пьесой киргизского драматурга началось с её опубликования в журнале «Театр» в марте 1968 г., после чего «Дуэль» обрела завидную сценическую жизнь. По данным М. Байджиева, только в 1968 г. пьеса была поставлена в Москве, Ленинграде, Киеве, Кишинёве, Ташкенте, Алма-Ате, Баку, Тбилиси, Риге, Волгограде, Кемерове, Туле, Семипалатинске и многих других городах Советского Союза. Затем её увидели в странах социалистического лагеря: в Болгарии она шла в шести театрах, в Польше – в пяти, в Венгрии и ГДР – в двух театрах. «Дуэль» была переведена более чем на тридцать языков.

Приведенные факты свидетельствуют не только о бесспорной популярности пьесы, но и о её богатейших возможностях как истинного произведения искусства, надолго сохранивших ей сценическую молодость.

2.1. Спектакль

Создание театрального спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим достраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет сценическое пространство, режиссёр разрабатывает мизансцены. В связи с этим концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется больше внимания, другим – меньше), нередко конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в драму новые смысловые оттенки.

В 1972 г. один из рецензентов, подводя итоги первых лет сценической жизни «Дуэли», писал: «Одни в ней находили только бытовой конфликт, другим импонировали внешняя экзотика и колорит ситуации, третьи искали в пьесе жертв экзистенциализма, ну

а четвертые не шли дальше классического треугольника: “Он, Она и еще Он”. Понадобилось время, чтобы автор мог с уверенностью сказать: ни один вариант не выражает в достаточной степени авторский замысел [123].

Особенности литературной сценичности пьесы М. Байджиева «Дуэль» проявились во множестве интерпретаций её идейно-художественного содержания различными театрами, которые выражаются в многообразном толковании названия пьесы, конфликта и образов-характеров, а также в выборе формы постановки «Дуэли». Именно на этих основных моментах мы и попытаемся заострить внимание.

Название пьесы в большинстве случаев сохранилось авторское – «Дуэль». Но и вариантов названий было более чем достаточно. Несколько примеров. Постановка Салаватского театра Башкирской АССР, осуществлённая в 1976 г., называлась по имени героини пьесы – «Назлыгюль». Впрочем, еще раньше, в 1965 г., Татарский академический театр назвал свой спектакль «Хуш, Назлыгөл!» («Будь счастлива, Назлыгуль!»). Переводчик пьесы Н. Дунаев так объяснял этот факт в письме М. Байджиеву: «Нас не устраивает название ни на киргизском, ни на русском – решили дать другое: имя Нази на татарском языке звучит хуже, чем имя Назлы или Назлыгөл» [113].

«Надежда на счастье» – так назвал свою постановку Ракверский театр Эстонской ССР в 1968 г. В письме автору заведующая литературной частью Э. Кабритс обосновала изменение названия следующим образом: «Заглавие пьесы ничего не говорящее, притом оно совпадает с пушкинским – “Дуэль”» [113]. А телестудия г. Братска Иркутской области назвала свой телевариант пьесы «Прощай, я люблю тебя!». «В этом, по-моему, < ... > предельно заостряется тема произведения» [113], – писал автор телепостановки Г. Листопадов М. Байджиеву в 1968 г.

Заведующая литературной частью Академического художественного театра Я. Райниса г. Риги С. Стренье так объясняла название спектакля «Крик», поставленного в 1968 г. по «Дуэли» М. Байджиева: «Пьесу мы трактуем как путь рождения человека – этой девушки. И зритель будет свидетелем в этом сложном процессе, когда создается человек – через одиночество, через разочарования, через отчаяние, через резкую боль потери и т. д. и т. д. И

вот – в конце концов – перед нами женщина, которая, хотя в эту минуту не знает ещё, куда она пойдёт, но по-прежнему жить не будет... Пьесу мы прочитали так и только так» [113].

Созвучно этому название спектакля Камерного театра г. Велико Тырново (Болгария) – «Куда идешь, девушка?», поставленном в 1970 г.

Оригинальную трактовку пьесы предложил Киргизский театр драмы, назвав пьесу «Төрт адам» («Четыре человека»), объяснив это тем, что «в пьесе – все роли главные» [123].

Таким образом, уже в изменении названия пьесы содержится интерпретация ее идеи. В основе каждого из них лежит определенный аспект. В одних случаях – это образ Нази, в других – проблема любви, в третьих – проблема счастья, в четвертых – проблема духовного возрождения человека и т. д.

Однако не следует думать, что те театры, которые оставили авторское название, трактуют пьесу однозначно. Ведь само по себе название «Дуэль» символично и потому вызывает самые многочисленные толкования. В данном случае споры ведутся не столько о названии пьесы, сколько о характере заложенного в ней *конфликта*, поскольку само название уже предполагает столкновение каких-либо противоречий.

Одни усматривают в пьесе главным образом любовный конфликт. Так, автор театральной рецензии Р. Хужин, рассуждая о спектакле «Назыгыюль» Салаватского театра, тщательно прослеживает процесс зарождения любви между героями. Главная трагедия спектакля ему видится в том, что «всё прекрасное, что побудила в их сердцах любовь, – вечно, но расстанутся они навсегда» [137].

Другие отмечают прежде всего социальный характер конфликта. Так, Ю. Забродин, анализируя постановку Тульского драмтеатра, обращает внимание на судьбу Искандера как жертвы периода культа личности: «Искандер прожил тяжелое детство и юность, видел вокруг себя и жестокость, и подлость, и предательство. Эта жизнь заглушила в нём ростки хорошего, доброго, честного, от природы заложенные в каждом. И вот перед нами человек с изломанным уродливым характером» [104].

Третьи акцентируют внимание на нравственной доминанте конфликта. Так, О. Маслов, автор статьи о постановке пьесы Амур-

ским областным театром драмы, объясняет это так: «Но дуэль все-таки состоялась – нравственная, бескомпромиссная и захватывающая. По обе стороны барьера встали сильные, зрелые мужчины: один из них Азиз – воплощение духовности и альтруизма, второй Искандер – сама воинствующая бездуховность и эгоизм. Но главная особенность этого поединка в том, что между ними находится хрупкая, совершенно растерявшаяся в жизни девушка Нази, которая является не только объектом борьбы обоих противников, но и живой мишенью их стрел. В связи с этим идея пьесы определяется как “призыв к человеческому общению и единению людей в борьбе со злом”» [116].

Четвёртые выявляют в пьесе внутренний, психологический конфликт. «Конфликтной основой пьесы является внутренняя борьба Нази» [116], – отмечает О. Маслов. И. Саттаров, автор рецензии на постановку пьесы в Татарском академическом театре, усматривает внутреннее противоречие Нази в «неверии в страстную жажду веры» [129]. И именно в рождении человека, Нази, видит идею спектакля «Крик» Академический художественный театр Я. Райниса, о чем мы уже упоминали выше.

Тем не менее любой обнаруживаемый конфликт (любовный, нравственный, психологический, социальный) так или иначе сводится к философскому. Свидетельство тому – ряд суждений в театральных рецензиях на различные постановки пьесы. Так, Ю. Забродин отмечает: «Перед нами – дуэль идей. Дуэль полярных представлений о счастье в жизни» [104]. В. Зиязова и А. Пономарев, авторы рецензии на постановку Бийского драмтеатра (чья постановка с большим успехом прошла в Ошской области в 1973 г.), не только обнаруживают конфликт, но и видят его разрешение: «Идёт непримиримый поединок двух, диаметрально противоположных взглядов на жизнь. Противоборствуют добро и зло. В конечном счёте победит добро» [107]. «Активное Зло сталкивается с активным Добром и терпит поражение совершенно логично» [135], – утверждает в рецензии Г. Хлыпенко на постановку Русского драмтеатра во Фрунзе. Но, пожалуй, наиболее точно философский характер конфликта определён в рецензии В. Попова: «“Дуэль” – это прежде всего дуэль мировоззрений. К барьеру выходят не только конкретные люди, носители имен и профессий, а скрещивают шпаги герои, наделенные общечеловеческими поня-

тиями добра и зла, благородства и подлости» [123]. Думается, в выявлении такого рода противоречий, в постановке философских, общечеловеческих проблем (добра и зла, благородства и подлости, жизни и смерти, долга, чести, счастья, человеческого назначения) кроется один из секретов популярности пьесы «Дуэль».

В зависимости от характера конфликта по-разному трактовались театрами и *образы-характеры* героев пьес театральных постановок. Впрочем, об этом мы уже сказали во второй главе.

Благодаря своему художественному богатству пьеса «Дуэль» не только дала возможность для различного рода ее интерпретаций рядом драматических театров, но и получила новую жизнь в *различных формах сценического воплощения*.

Интересный факт: в 1969 году в театре им. Моссовета «Дуэль» дала возможность создать новую форму так называемого камерного, или поэтического, театра, или «театра в фойе», где режиссер Б. Щедрин «отказался от бытового правдоподобия, от всего, что могло заглушить “дуэль” – напряженный диалог о судьбах трех молодых людей. Реализм поэзии пришел на месте бытовому изображению» [134, с. 124]. Главная цель такого театра – «отыскать возможно более тесные взаимосвязи со зрителями» [105], – подчеркивает Ю. Завадский.

Говоря о постановке пьесы «Дуэль», невозможно не упомянуть о многочисленных радиопостановках, телепередачах, услышанных и увиденных в те годы. Кроме того, «Дуэль» была поставлена рядом самодеятельных театров, театрами-студиями, для многих студентов театральных институтов её постановка явилась курсовой или дипломной работой.

М. Байджиев присутствовал на многих постановках «Дуэли», и когда у него спросили: «Какая из виденных постановок представляется наиболее интересной, ближе всего к авторскому замыслу?», – он ответил: «Очень интересно, просто здорово, мне кажется, поставили «Дуэль» в Риге, в театре им. Райниса. Отличный спектакль сделал в Алма-Ате Казахский драматический театр им. Ауэзова. А исполнительница роли Нази в этом спектакле – артистка Фариды Шарипова – тот самый идеал, который виделся мне» [124].

2.2. Кинофильм

В конце 1978 г. в газете «Вечерний Фрунзе» появилась статья ведущего журналиста Валерия Сандлера под названием «“Дуэль”, продолженная в “Ливне”» [128]. Из неё читатели узнали, что в Киргизии, на берегу Иссык-Куля, студия «Узбекфильм» закончила съемки цветного художественного фильма под рабочим названием «Ливень». Автор сценария – М. Байджиев, режиссер-постановщик – Заслуженный артист Узбекской ССР Учкун Назаров, оператор – Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР Хатам Файзиев.

Мар Байджиев положил в основу сценария киноновеллу «Ливень». Газета сообщала, что в фильме действует классический для драматургии треугольник, в котором происходит бурное, далекое от компромиссов столкновение характеров, идей, нравственных позиций. «Три характера – и каждый со своей страстью, болью, отношением к жизни. И три судьбы: изломанная, пораженная метастазами деячества и жестокости к окружающим – судьба Искандера; прямая, как стрела, скромная и такая завидная – Азиза, мятущаяся до поры, еще не нашедшая своего верного русла судьба Нази» [128].

Роль Искандера исполнял Заслуженный артист Узбекской ССР Шухрат Эргашев, а роль Азиза Исамат Эргашев. Шухрат Эргашев (Искандер) так интерпретировал свою роль: «Мой герой многого в жизни добился. У него есть материальное благополучие, независимость, любовь красивой женщины – чего, казалось бы, ему еще желать? Но его взгляды на жизнь – взгляды хищника. Он пытается навязать их окружающим, его философия и мировоззрение ущербны, они в глазах Нази разбиваются в пух и в прах по мере ее встреч и бесед с Азизом. Философия Искандера погибает, Азиз же, умирая, остается жить» [128].

Роль Азиза, по словам И. Эргашева, он играл с удовольствием. Для него это сложный, цельный и целеустремленный образ. «Мой герой – человек, способный без громких слов на самопожертвование, верящий в себя, несущий добро людям. Разве, уходя из жизни, он не возвращает в жизнь эту неустроенную, смятенную душу Нази?» [128].

Исполнительница роли Нази – популярная актриса театра и кино Наталья Варлей. О своей героине она сказала: «Сложная

критическая ситуация, в которую попадает Нази (дуэль-то, в сущности, происходит не между Азизом и Искандером, они за все действие так ни разу и не встречаются друг с другом, дуэль – в душе моей героини), все меняет в ее жизни. В финале фильма она уходит от Искандера, не взяв с собой ничего, но обретя невероятное богатство – прозрение души» [128].

В 1979 году «Ливень» вышел на экран и неоднократно транслировался по Центральному телевидению.

В фильме широко и многообразно показано всё, что окружает героев. Это и озеро поздней осенью, и пустынный берег, и рыбная ловля – любимое занятие Искандера, то есть все, что явилось как бы свидетелем драматической истории, которая произошла с героями фильма – Нази, Искандером, Азизом. И если в пьесе художественное пространство максимально сужается (что, впрочем, и послужило поводом для постановки «Дуэли» камерным театром), то в фильме, напротив, наблюдается тенденция к его расширению. Это выражается, в частности, во введении в фильм некоторых эпизодических персонажей.

Нам запомнился образ одинокого старика, который бродит по пустынному берегу и собирает в мешок бутылки. Небольшими штрихами авторам фильма удастся создать своеобразный характер. Показательным в этом плане является эпизод встречи старика с Искандером. Видя, что старик собирает всё, что осталось на берегу, Искандер подкладывает ему старую корягу. Старик же не берет её и, отвернувшись, молча уходит. Наверное, этим создатели фильма хотели подчеркнуть в старике человеческую гордость, чувство собственного достоинства. Вместе с тем он чем-то напоминает Молчаливого старика из пьесы М. Байджиева «Праздник в каждом доме», который незримо присутствует во время действия в другой комнате и незаметно появляется в начальной и финальной сценах, как бы напоминая героям о вечных истинах.

Но расширение художественного пространства несколько не препятствует проникновению во внутренний мир персонажей. Напротив, все окружающее их позволяет глубже раскрыть душевные переживания героев. Особую роль в этом играют романтические образы природы. Это и небо с вереницами перелетных птиц, и море, и ветер, и дождь. Они так же динамичны и переменчивы, как настроение и чувства героев. И поэтому не случайно в финале

фильма не просто идет дождь, как это было после первой встречи Нази и Азиза, а хлещет ливень. Ливень как очищающая сила, смывающая всё фальшивое, наносное, ложное. Верится, что после этого герои станут чище, добрее, человечнее.

2.3. Опера

«Посмотрите, как изящна, лаконична по языку, стремительна драма молодого писателя. В ней больше чувств, чем слов, или, вернее, слова точны и помогают понять чувства героев» [97]. Думается, это высказывание известного драматурга А. Салынского о «Дуэли» помогает понять, почему по этой пьесе стало возможным создание произведений музыкального жанра. Ведь музыка – не столько изображение предметного мира, сколько выражение человеческих чувств и мыслей. Она динамична по своей природе и способна передать бесконечную гамму человеческих переживаний.

Примечательно и то, что в самой пьесе (как, впрочем, и в других произведениях М. Байджиева, имеющего музыкальное образование) звучит музыка, о чём мы уже говорили выше, в первом разделе третьей главы. Думается, эта особенность «Дуэли» в какой-то мере послужила толчком к музыкальной интерпретации произведения. Первые шаги в этом направлении были сделаны поэтическим театром им. Моссовета, в котором режиссёр Б. Щедрин поставил в 1969 г. экспериментальный спектакль «Дуэль». В раскрытии внутреннего состояния персонажей спектакля, наряду со словом драматурга, немаловажную роль сыграла тревожная, грустная, очищающая музыка Микаэла Таривердиева, заимствованная постановщиком из его прежних произведений. «Слово о спектакле переходит в музыку, музыка сопровождает слова, поступки, и все это, собираясь из частиц и мотивов, создает единство поэтического театра» [134, с. 124]. А в финале спектакля актриса Г. Дашевская – исполнительница роли Нази – пела стихи-речитатив Г. Поженяна о звездах. Вот какое впечатление произвело это на рецензента: «Голос ее рвется, тоскует, страдает. Ей отвечает мужской голос, может быть, Азиза. И снова поёт Дашевская; все мужественнее, настойчивее повторяется мотив: «Звезды не умирают, звезды еще вернутся» [134, с. 125].

Дальнейшая музыкальная интерпретация «Дуэли» нашла отражение в двух операх. Это – опера украинского композитора Германа Жуковского (либретто Виолетты Багмет) «Один krok до кохання» («Один шаг до любви»), поставленная в Харьковском театре оперы и балета им. М.В. Лысенко, и опера узбекского композитора Н. Закирова (либретто З. Ахуновой) «Дуэль», поставленная в Узбекском театре оперы и балета им. А. Навои. Обе оперы увидели сцену в 1974 г. Опираясь на доступные материалы, попытаемся сопоставить два произведения оперного жанра в плане своеобразия музыкальной трактовки пьесы М. Байджиева авторами каждой из них.

Судя по либретто, узбекская опера полностью повторяет сюжет байджиевской драмы. Украинский композитор, напротив, «отказался от идеи создать музыку на готовый литературный текст. Новелла М. Байджиева стала для него лишь канвой, основой либретто» [102, с. 57], – утверждает музыкальный критик Л. Ефремова.

Отличаются оперы и в жанровом отношении. Н. Закиров определил своё произведение как *опера-диспут*. Судя по либретто, авторы музыкального спектакля предоставляют возможность разрешения поставленных ими дискуссионных вопросов зрителю. В отличие от драмы М. Байджиева, опера Н. Закирова заканчивается не просто уходом Нази, а последующим обращением Врача в зрительный зал: «И тогда Врач от имени всех участников спектакля-диспута задает вопрос: что надо предпринять, чтобы навсегда искоренить последние остатки зла и эгоизма? Как быть? Что надо сделать?».

Г. Жуковский избрал для своего творения жанр *камерной оперы, оперы-новеллы*. «Вполне естественно, что она отличается от пьесы в силу специфики жанра и нами определена как музыкальная новелла» [117], – пояснил в интервью режиссер-постановщик Л. Куколев. Критик О. Гусарова уточнила эту формулировку и определила жанр оперы как «музыкально-драматическая новелла» [99]. Думается, такое определение наиболее удачно, поскольку учитывает специфику как музыкального, так и литературного жанров, а также авторскую трактовку пьесы – «драматическая новелла».

В новеллистическом, камерном характере оперы рецензенты увидели её художественные достоинства, новаторство и созвучие

современности. «Это опера ярких индивидуальных характеров, раскрывающихся в процессе музыкально-сценического действия» [102, с. 58], – отмечает Л. Ефремова. «Всё подчинено раскрытию внутреннего мира героев, – продолжает эту мысль К. Майбурова. – Отсюда и компактность построения (два действия, четыре картины), и единство места (безлюдный берег моря), и напряженность в развитии музыкальных образов, экспрессивность и контрастность музыкального материала» [114, с. 13]. Эта особенность нашла отражение и в музыкальном воплощении мотива дуэли, представленном в драме в форме диалогов: «Здесь три действующих лица, в ансамблях и сценах состав только дуэтный» [114, с. 13].

Режиссер музыкального спектакля Л. Куколев, определив первостепенную задачу как «создание на оперной сцене современного героя», в то же время заметил: «Мы старались уйти от привычных представлений об оперном жанре, максимально приблизиться к реальной жизни, добиться полной естественности» [117]. Этому способствовало и сценическое оформление спектакля: «Открытая, без занавеса, сцена, обрамленная суровым бархатом. Декорации, символизирующие три стихии: землю, небо, море. Три действующих лица, чьи судьбы сплетены в сложной драматической ситуации» [99].

Рецензенты обращают внимание на остроту психологического конфликта, следование национальным музыкальным традициям и в то же время на новизну и оригинальность музыкального языка, отличающегося стилистической разнородностью. «Здесь и джазовые интонации, и элементы украинской эстрадной песни, и сухие аккорды фортепиано, которые сопровождают диалог героев в первой картине и напоминают речитативную оперную манеру Моцарта» [99], – пишет О. Гусарова. «Один шаг до любви» – вокально-симфоническая драма с выразительными мелодико-речитативными партиями и полнокровным оркестром. Музыка захватывает своей экспрессивностью, глубиной и открытостью чувств» [102, с. 58], – отмечает Л. Ефремова.

В опере «Один шаг до любви» образ Нази видится центральным, на что ориентирует её название. «Героиня попадает в “зону действия” сильной и чистой личности – Азиза. Один шаг до любви остается непройденным. Герой умирает. Но его подвиг воспитывает, закаляет Нази» [99], – утверждает О. Гусарова.

Создатели же узбекской оперы, судя по либретто, во всем следуют М. Байджиеву, сохраняя и название, и количество действующих лиц, и их трактовку, максимально приближенными авторским. К сожалению, мы не имеем возможности судить о музыкальной интерпретации образов оперы Н. Закирова. Однако статьи об опере Г. Жуковского дают нам некоторое представление о трактовке характеров действующих лиц посредством музыки.

В начале спектакля даются экспозиционные характеристики героев, настраивая слушателя на определенное эмоциональное восприятие произведения. Сочинение начинается мужественной и гордой оркестровой темой, в которой слышатся и волевая, торжественная поступь, и внутреннее напряжение, и воодушевленная целеустремленность. Это тема Азиза, которая «интонационно емка, тезисна; это, словно очищенный от всего наносного, сгусток двух типичнейших для советской музыки интонаций: призывно-песенной и ораторски-патетической» [102, с. 58].

Совершенно иной мир рисует музыка, создающая образ Искандера. Его экспозиционная характеристика тоже возникает в оркестровой партии. По мнению Л. Ефремовой, «это блестящий скерцозный эпизод, где в различной тонально-гармонической и тембровой окраске непрерывно повторяется мажорная тема данного персонажа. Она искрится бездумным весельем, словно вращается на одном месте...» [102, с. 58]. Этот взгляд разделяет К. Майбурова: «Внутренне пустому, примитивному Искандеру присущ и “легковесный” музыкальный язык – короткие фразы небольшого диапазона с восклицательными оборотами ритмично просты. Этот образ не развивается, потому интонационные изменения в его партии происходят в пределах небольших “сдвигов”» [114, с. 13]. Сопоставляя музыкальные характеристики Азиза и Искандера, композитор тем самым предельно обнажает конфликт прекрасного, глубоко человеческого и пустопорожнего, бездуховного.

Особым кругом интонаций отличается образ Нази, отмеченный яркой контрастностью и экспрессией. Композитор тонко и тщательно прослеживает эволюцию героини, применяя разнообразные средства музыкальной выразительности. Первое ее появление сопровождается темой беспечно сверкающего скерцо Искандера, но не она определяет суть музыкального образа героини. Это сразу же подчеркивается арией «Журавли летят», которую Нази поёт в оди-

ночестве. «Видимое веселье сменяется глубоко затаенной тоской по подлинной красоте, по счастью, – пишет Л. Ефремова. – Тоска “выплескивается” в поэтически взволнованном обращении к мающим ввысь птицам. Нежность, страстный призыв, отчаянное стремление вырваться из плена обыденного – все это определяет экспрессивный тон арии Нази» [102, с. 59].

В опере два акта, четыре картины. Все картины, за исключением последней, строятся по одному драматургическому принципу: вначале развернутые споры Нази с Азизом, а затем более лаконичные сцены Нази с Искандером. В центре каждой из картин Нази с ее мучительным вопросом: «Что такое счастье?» Последняя же картина оперы – своеобразный лирический эпилог – представлена в форме монологической сцены Нази. Героиня меняется, и в музыке на смену патетике, нервной взбудораженности приходит мудрая сосредоточенность, ясность, духовная зрелость. И как вывод из всего пережитого вновь звучит музыка о журавлях – печально, но не отрешенно. Завершается опера темой Азиза, которая звучит уже несколько иначе. По утверждению Л. Ефремовой, «в солнечном, мужественном, оркестровом финале мы слышим своеобразную, словно в перспективе, героическую тему Азиза, обретающую здесь черты гимна» [102, с. 61].

Особое внимание обращает на себя ария Нази «Журавли летят». По мнению рецензентов, она является эмоциональным и психологическим ключом к постижению характера героини, поэтому звучит в самый напряженный момент её внутренних поисков. «Ария Нази, – утверждает Л. Ефремова, – подлинная находка не только композитора, но и либреттиста, довольно редкий пример творческого подхода к литературному первоисточнику» [102, с. 59].

Профессиональный интерес вызывают и другие арии героев, особенно романтическая ария Азиза «Счастье – это жить, идти навстречу ветру» и лирическая ария-исповедь Нази «Все, все осуждают меня».

Таким образом, музыкальная драматургия оперы Г. Жуковского – это «непрерывный процесс внутреннего столкновения, сопоставления, взаимопроникновения трех индивидуальных интонационно-тематических сфер, олицетворяющих определенные характеры» [102, с. 61]. Опера-диспут Н. Закирова, судя по ли-

бретто, преследовала в своей музыкальной интерпретации аналогичную цель. По утверждению либреттиста З. Ахуновой, опера «Дуэль» – «об отношении нашей молодежи к окружающей действительности, о разных позициях в жизни, об их столкновении».

В одном из своих писем М. Байджиев рекомендует: «... Менять место действия и имена героев, видимо, нецелесообразно. Не следует только гримироваться “под киргизов”. В Грузии, в Латвии, в Польше, в Германии, в Казахстане, словом, всюду, её (пьесу. – *А.Н.*) играют так, словно это происходит у них (но не меняя ни имён, ни географии)» [113]. Оба композитора – и Закиров, и Жуковский – последовали совету драматурга, создав произведения, ставшие уже фактами узбекского и украинского оперного искусства. По мнению К. Майбуровой, «Один шаг до любви» – это не только творческое достижение композитора, но и значительное явление в овладении современной темой в жанре украинского советского оперного искусства» [114, с. 14]. Тем не менее опера Г. Жуковского успешно шла на сцене Краковского театра, ставили ее оперные театры Польши, Болгарии, Венгрии и Румынии [100]. Таким образом, литературное произведение, трансформировавшись из киргизской драмы в украинскую оперу, становилось достоянием культур других народов, утверждая свое общечеловеческое содержание.

2.4. Балет

Судя по имеющимся материалам, балет-новелла «Дуэль» по мотивам одноименной новеллы М. Байджиева появился в конце 1990-х годов. Его премьера состоялась 11 июня 2001 г. в Кыргызском театре оперы и балета. В новой редакции балет-новелла был успешно поставлен в 2005 г. Хореографический вариант популярной пьесы «Дуэль» создали композитор Владимир Роман и балетмейстер-постановщик Кубанычбек Сыдыков, автор либретто Александр Жещинский.

«Балет-новелла “Дуэль” обладает такими положительными качествами, как компактность, камерность без утраты подлинной зрелищности, психологической насыщенности сцен» [125], – отмечает К. Сыдыков. Этим самым создатели балета-новеллы сохра-

нили байджиевскую «новеллистичность» при помощи богатейших возможностей балетного искусства. Эту особенность подчёркивает в своём отзыве на премьеру балета и А. Амир: «Балет-новелла лапидарен, динамичен, остросовременен» [92].

Жанр балета-новеллы позволил авторам выдвинуть на первый план «стержневой идейный пафос балета», однако в реализации этого замысла возникли определённые трудности. Композитор В. Роман так вспоминает об этом: «Ведь по сюжетному развитию балета это самое добро даётся в образе обречённого, умирающего офицера Азиза, а наоборот зло – в образах цветущих, здравствующих молодых людей Нази и Искандера. Как в такой ситуации убедить зрителя не в мнимой, а в истинной победе безнадежно больного и умирающего человека над Нази и Искандером? Как добиться, чтобы безусловно поверилось в справедливый исход состоявшейся нравственной дуэли и обязательно избежать при этом ходульности? Вот тут и заключалась сверхзадача» [125]. В. Роману как композитору предстояло прежде всего музыкальными средствами возвысить добро, поднять его на недостижимую высоту. Ему виделось два пути: «Первый путь – в задействии некоторого мистического элемента. Но не прямого задействия, не формального, а лишь намекаемого, а значит в чём-то таинственного, сокровенного. Второй путь виделся в чисто музыкальных средствах» [125]. Композитор пошёл по второму пути, создав героям яркие музыкальные характеристики.

«Мне представлялось, – вспоминает В. Роман, – что мелодический материал Азиза должен быть строгим, относительно неброским, но одновременно он должен быть глубоковесный, почти однозначно толкуемый, без всякой так называемой “свободы интерпретации”. Именно всё в сдержанных рамках. Может быть, чуть в грустных тонах, печальных, но бесспорно благородных» [125].

Образу Азиза противопоставлялся «яркий, подвижный мелодико-танцевальный музыкальный материал отрицательных героев: “Пусть повернутся вокруг несокрушаемого столпа – этакого символа величия, мудрости и человеческой гордости!” <...> И в этой-то неравной дуэли “злое звено”, в конце концов, обязательно должно дрогнуть, обязательно надломиться, ощутить свою неуверенность, зыбкость своих моральных позиций» [125], – рассуждал композитор.

В среде так называемого “злого звена” упор был сделан на образ Нази. Она была наделена «многогранной образной характеристикой». «С одной стороны, бесшабашность, безответственность податливой “порхающей бабочки”, а с другой – пробуждающаяся в ней спящая доселе воля, характер, серьёзность, в соответствующих обстоятельствах трезвый взгляд и отношение к жизни и даже способность затем полюбить... И в этом она уже не может не импонировать и зрителю» [125]. Таким образом, к концу балета Нази становится тоже своеобразным героем, в отличие от Искандера, который всё время страдает оттого, что безвозвратно теряет предмет своего приятного времяпровождения.

Судя по отзывам на балет, музыкальные образы, созданные композитором В. Романом, получились яркими и убедительными. «Бесспорно, наиболее привлекательным оказался образ Нази и сценически, и психологически. Сказались, видимо, лирические наклонности композитора и постановщика. Убедительным воспринимается последовательное перерождение героини под влиянием Азиза. Нази, её впечатляющая вдохновенность – несомненная творческая удача исполнительницы Кристины Синюковой» [92], – отмечает в своей рецензии на премьерный спектакль А. Амир.

Музыка, хореография, пантомима, сочетаясь в балете, создают яркие сценические образы. Так получилось и в балете-новелле «Дуэль». «Музыка написана в лучших традициях кыргызского профессионального искусства, – утверждает А. Амир. – Она эмоционально насыщена, драматически напряжена и в то же время лирична, легко “ложится на слух”, танцевальна» [92].

В хореографическом прочтении образов постановщик балета Сыдыков оттапливался от музыки. «Повествовательные и конфликтные сцены потребовали немалого умения, творческой выдумки для своего хореографического воплощения. И надо отдать должное, стилевое единство танцев в какой-то мере удалось сохранить, несмотря на очевидную их разнохарактерность...» [125], – отмечает директор Театра оперы и балета Ч. Базарбаев.

Кроме музыки, танца и пантомимы в балете «Дуэль» был использован хор. А. Амир пишет: «Замечательна “закадровая” роль хора. Поэтические строки А. Бердибаева, Т. Уметалиева, С. Эралиева концентрируют в себе суть идеи балета. Стихи грамотно используются, с особым подъёмом звучат и обладают мощным за-

рядом силы и пафоса» [92]. Именно хор как поэтическое средство придаёт балету выразительность в передаче борьбы идей, победы добра над злом.

Таким образом, создатели балета достигли своей цели. Пафос героизма, выпуклость идеи, философская и социальная насыщенность балета-новеллы «Дуэль», максимально приближенные к эпичности драмы М. Байджиева, были воплощены сценическими средствами балетного искусства. Отрадно и то, что драматическая новелла М. Байджиева «Дуэль», обретя новую сценическую жизнь в одноимённом балете-новелле, не потеряла своей значимости и актуальности сегодня.

Заключение

Сценичность как драматургическая категория имеет, подобно драме, двойственную природу: литературную и театральную.

Источником литературной сценичности является текст пьесы в полном его объёме, но прежде всего и более всего – ремарочный текст как сфера активного присутствия автора. Автор даёт сценические указания (ремарки), формирует заголовочный комплекс (заглавие и подзаголовок), дополняет авторский текст «чужим» словом (текст в тексте), придаёт ему музыкальное оформление (музыкальность).

М. Байджиев профессионально владеет всеми видами ремарок: простыми, развёрнутыми (беллетризованными), эмоциональными, сценическими (обстановочными), ремарками «про себя» и «к нам». Расширение ремарочного текста как эпической, повествовательной речи способствует актуализации образа автора-повествователя и тем самым целенаправленной эпизации драмы.

М. Байджиев чрезвычайно требователен к выбору заглавий и подзаголовков пьес. Заглавия у него, как правило, сугубо драматургичны, т. е. действенны («Дуэль», «В субботу вечером...», «Криминальный случай»), являются образами-символами («Мы – мужчины», «Жених и невеста», «Поезд дальнего следования»), формируют предпонимание текста, становясь первым шагом к его интерпретации. Подзаголовки, как правило, выполняют свою главную, прогнозирующую роль, информируя о художественных осо-

бенностях пьес: жанровых: «драматическая новелла» («Дуэль»), «весёлая притча» («Мы – мужчины»), «трагикомедия» («В субботу вечером...»); композиционных: пьеса «в двух действиях, пяти картинах» (Мы – мужчины), пьеса «с эпилогом вместо пролога» («Жених и невеста»); стилистических (пьеса «с хором, пантомимой и классическими балетом» – «Древняя сказка»).

М. Байджиев придаёт очень важное значение использованию «чужих» текстов в «своих» текстах. Это, главным образом, цитаты, реминисценции, аллюзии, крылатые слова и выражения, пословицы и поговорки, литературные имена. Все они, повышая интеллектуальный уровень пьес, исправно выполняют свою главную роль – обогащают авторский текст в качестве художественного контекста читательскими / режиссёрскими / зрительскими ассоциациями.

Наконец, М. Байджиев целенаправленно стремится к музыкальности своих пьес, т. е. обогащению слова музыкой. И в этом ему помогают его музыкальный вкус, музыкальное образование, музыкальная культура.

Источником театральной сценичности является литературная сценичность в совокупности с творческой фантазией создателей спектакля. О том, насколько сценичны пьесы М. Байджиева, свидетельствует их завидная сценическая судьба.

Сценичность – неотъемлемое качество, постоянная величина драматургии М. Байджиева, несмотря на то, что его пьесы отмечены печатью драмы для чтения (Lesedram'ы).

Выводы

1. В изучении драматургической поэтики Мара Байджиева мы выделили три её аспекта, тесно связанных между собой: поэтику жанра, поэтику образа-характера и поэтику сценичности. Поэтологический метод исследования, избранный нами, позволил нам, во-первых, сосредоточиться на содержательной форме драматургических произведений М. Байджиева; во-вторых, постичь определённые стороны его драматургического мастерства; в-третьих, выявить важнейшие черты его творческой индивидуальности. В принципе, это стало возможным благодаря привлечению богатого театроведческого и – шире – искусствоведческого материала, не востребованного нашими научными предшественниками.

2. В области поэтики жанра научная классификация драматургических произведений М. Байджиева дала нам возможность выявить две жанровые разновидности: *межродовые жанры* как результат взаимодействия драмы с другими литературными родами – эпосом и лирикой – и *межвидовые жанры* как результат взаимодействия драматургических видов – драмы, комедии и трагедии. К межродовым жанрам мы отнесли три эпические драмы («Наследники», «Дуэль» и «Криминальный случай») и лирическую драму «Жених и невеста»; к межвидовым жанрам – две мелодрамы («Праздник в каждом доме» и «Поезд дальнего следования»), две притчи («Мы – мужчины» и «Древняя сказка») и трагикомедию «В субботу вечером...».

Предпринятая нами классификация значительно расходится с авторскими обозначениями жанров, где из девяти пьес четыре пьесы являются драмами («Праздник в каждом доме», «Древняя сказка», «Поезд дальнего следования» и «Криминальный случай»), одна пьеса имеет нейтральное обозначение «пьеса» – синоним понятия «драма» («Наследники»), две пьесы имеют межродовые обозначения – «лирическая драма» («Жених и невеста») и «драма»

тическая новелла» («Дуэль»), а две пьесы – межвидовые обозначения – «трагикомедия» («В субботу вечером...») и «весёлая притча» («Мы – мужчины»). Тем не менее сопоставление двух типов жанровой классификации – нашей и авторской – позволяют прийти к *общим выводам*: 1) жанровый диапазон драматургии М. Байджиева охватывает все видовые модификации драмы – трагедию, комедию и драму; 2) ведущим жанром байджиевской драматургии является драма как вид, занимающий промежуточное положение между трагедией и комедией; 3) драма для М. Байджиева – первооснова его жанровых модификаций.

3. В жанровой эволюции драматургии М. Байджиева явно прослеживаются две закономерности: целенаправленная эпизация драмы и повышенный интерес к межродовому и межвидовому синтезу.

Эпизация драмы, органически связанная с воздействием на Байджиева-драматурга Байджиева-прозаика, проявляется в использовании драматургом различных приёмов и средств из художественного арсенала эпического рода литературы: повышение удельного веса повествовательного текста в авторских ремарках, монологах и диалогах героев; введение в число действующих лиц рассказчика; использование монтажной организации материала на разных уровнях; наличие открытого финала в развитии сюжета, членение текста на главы, их озаглавливание и т. д. Художественным результатом эпизации драмы может быть её трансформация в эпическую драму, правда, при наличии в ней конфликта, в основе которого лежит не столкновение людей, а столкновение идей. К числу эпических драм мы отнесли пьесы «Наследники», «Дуэль» и «Криминальный случай».

Другой результат эпизации драмы – *восхождение жанра к жанровому синтезу*, который иногда фиксируется М. Байджиевым в авторских обозначениях жанров: «драматическая новелла» («Дуэль»), «весёлая притча» («Мы – мужчины»), «лирическая драма» («Жених и невеста»), «драма с хором, пантомимой и классическим балетом» («Древняя сказка»),

4. Поэтика образа-характера исследована нами на типологическом уровне. В основе её лежит *авторская концепция личности*, которая в основных своих проявлениях характеризуется следующим образом. Человек добр; доброта – мерило нравственности

человека, а потребность делать добро – его естественная потребность. Зло существует, но оно вторично по отношению к добру, а люди, совершившие зло, это те, которые не знают, что они добры. Человек должен иметь не только холодный разум, но и горячее сердце. Законом человеческой нравственности, мерилем человеческих качеств является совесть – высший судья над человеком. Человек всегда должен оставаться Человеком.

На философской базе концепции личности формируется *типология (модель) героев*, в основу которой положена мировоззренческая позиция героя. Таким образом мы выделили четыре типа байджиевских героев: тип энергичного человека, или хозяина жизни (Осмон Курманович в «Наследниках», Искандер в «Дуэли», Азат Султанович в «Празднике в каждом доме»), тип искателя истины, или правдоискателя (Маке в «Наследниках», Азиз в «Дуэли», Учитель в пьесе «Мы – мужчины» и др.), тип жертвы застоя (исторических обстоятельств) (Нази в «Дуэли», Мадина в «Празднике в каждом доме», Гуля в «Женихе и невесте»), тип маргинального героя (Темир в «Криминальном случае»). Однако в сценической интерпретации пьес типология (модель) героев претерпевает определённую трансформацию. Границы между литературными и театральными героями подвижнее, герои многограннее, ибо диапазон актёрской интерпретации колеблется от игры, определённой и предусмотренной режиссёром, до собственного переложения, пересоздания произведения актёром.

5. Поэтика сценичности анализируется нами в аспекте двух её видов: *литературной* и *театральной*. Литературная сценичность – это качество литературного текста пьесы, проявление художественного мастерства драматурга, степень овладения им сценическими законами. Театральная же сценичность – это качество театрального спектакля, проявление профессионального мастерства его создателей.

М. Байджиев как многогранная творческая личность – прозаик, драматург, сценарист, режиссёр, музыкант – в совершенстве владеет драматургическими приёмами и средствами *литературной сценичности*. Его сценические указания, даваемые в ремарочном тексте, тщательно продуманы и пластически выверены. Заглавия его пьес – это, как правило, образы-символы, формирующие предпонимание текста, а подзаголовки хорошо выполняют свою про-

гнозирующую роль. «Чужие» тексты – цитаты, реминисценции, крылатые слова и выражения – во многом обогащают авторский текст в качестве художественного контекста. Наконец, его пьесы музыкальны, т. е. ориентированы на использование в них музыкальных произведений, музыкальных мотивов и образов, повышающих их эмоциональную энергию.

Литературная сценичность в совокупности с творческой фантазией создателей спектакля переходит в *театральную сценичность*. Насколько она результативна, мы показали на одном примере – интерпретации пьесы «Дуэль» в разных видах театрального искусства.

Высокопрофессиональная сценичность байджиевских пьес подтверждается их завидной сценической судьбой. Все пьесы М. Байджиева были поставлены в драматических театрах, большинство из них были экранизированы в качестве кинофильмов или телеспектаклей, а вершинная пьеса – «Дуэль» – обрела сценическую жизнь и в других видах театрального искусства – в опере и балете.

6. Творческая индивидуальность М. Байджиева-драматурга нашла своё концентрированное выражение в научном понятии «театр Байджиева». *Театр Байджиева* – это:

- камерный театр с его камерной драмой, концентрирующей внимание на самоценности личности, и с его малой сценой, создающей эффект непосредственного общения с любым, отдельно взятым зрителем;

- психологический театр, главной особенностью которого являются внутренние противоречия личности, сложные движения души;

- реалистический театр, который отражает жизнь в образах, соответствующих сути явлений самой жизни и воплощающих принципы жизненно-правдивого отражения действительности;

- интеллектуальный театр с его ориентацией на зрителя с развитым интеллектом, а не на потребителя массового искусства;

- литературный театр, опорным понятием которого является драма для чтения (*Lesedrama*) – литературное произведение, имеющее характерные признаки драматического рода, но может быть использовано для чтения, в том числе и со сцены;

- музыкально-драматический театр, в котором слово целенаправленно обогащается музыкой, а музыкальные образы вступают в художественное взаимодействие со словесными образами.

7. Поэтологическое изучение драматургии М. Байджиева, предпринятое нами в локальном масштабе (поэтика жанра, поэтика образа-характера, поэтика сценичности), может и должно быть продолжено другими исследователями. Наиболее очевидными аспектами изучения содержательной формы нам представляются: поэтика конфликта, поэтика сюжета, поэтика композиции и архитектоники, поэтика хронотопа (художественного времени и художественного пространства), поэтика монолога и диалога, поэтика жеста, поэтика рамочного текста. Более того, поэтологический метод изучения литературы необходимо более активно внедрять в отечественное литературоведение.

Библиографический список

1. Книжные издания драматургических произведений М. Байджиева

1. *Байджиев М.* На сцене / М. Байджиев; предисл. Ю.С. Рыбакова. – Бишкек: Фонд «Седеп», 2005.

Содерж.:

Наследники. *Пьеса в трёх действиях.*

Дуэль. *Драматическая новелла в пяти главах.*

Мы – мужчины. *Весёлая притча в двух действиях, пяти картинах.*

Праздник в каждом доме. *Драма в двух действиях.*

Древняя сказка. *Драма в трёх действиях, с хором, пантомимой и классическим балетом.* (По мотивам народной поэмы «Кожожаш»).

Жених и невеста. *Лирическая драма с эпилогом вместо пролога.*

В субботу вечером... *Трагикомедия в трёх действиях.*

Поезд дальнего следования. *Драма в трёх действиях.*

Криминальный случай. *Драма в двух частях из жизни провинциальной молодёжи.*

2. И фильмы начинаются со слов...: киносценарии / сост. Э. Борбиев; худож. А. Карпов; вступ. ст. Ч. Айтматова. – Фрунзе: Адабият, 1990.

Из содерж.:

М. Байджиев. Ночь перед Новым годом. *Литературный сценарий полнометражного художественного фильма по мотивам пьесы «Праздник в каждом доме».*

3. *Байджиев М.* В субботу вечером... / М. Байджиев; послесл. Ю. С. Рыбакова. – М.: Искусство, 1987.

Содерж.:

Наследники. *Пьеса в трёх действиях.*

Дуэль. *Драматическая новелла в пяти главах.*

Праздник в каждом доме. *Драма в двух действиях.*

Мы – мужчины. *Весёлая притча в двух действиях, пяти картинах.*

Жених и невеста. *Лирическая драма с эпилогом вместо пролога.*
Древняя сказка. *Драма в трёх действиях.* (По мотивам народной поэмы «Кожожаш»).

В субботу вечером... *Трагикомедия в трёх действиях.*

Последний рейс. *Драма в трёх действиях.*

4. *Байджиев М.* Последний рейс: драма в трёх действиях / М. Байджиев; ред. М. Медведев. – М.: ВААП-Информ, 1987.

5. *Байджиев М.* Древняя сказка: драма в трёх действиях, с хором, пантомимой и классическим балетом по мотивам народной поэмы «Кожожаш» / М. Байджиев; авториз. пер. с кирг. Н. Воронова. – М.: ВААП-Информ, 1978.

6. *Байджиев М.* Мы – мужчины: пьесы / М. Байджиев; худож. Э. Аронов. – М.: Сов. писатель, 1978.

Содерж.:

Мы – мужчины. *Весёлая притча в двух действиях, пяти картинах.*

Жених и невеста. *Лирическая драма с эпилогом вместо пролога.*

Праздник в каждом доме. *Драма в двух действиях.*

Дуэль. *Драматическая новелла в пяти главах.*

Древняя сказка. *Драма в трёх действиях, с хором, пантомимой и классическим балетом.* (По мотивам народной поэмы «Кожожаш»).

7. *Байджиев М.* Мы – мужчины: весёлая притча в двух действиях, пяти картинах / М. Байджиев. – М.: Искусство, 1978. – (Сегодня на сцене).

8. *Байджиев М.* Мы – мужчины: весёлая притча / М. Байджиев. – М.: ВААП, 1976.

9. *Байджиев М.* Дуэль: драма / М. Байджиев. – М.: ВУОАИ, 1968.

10. *Байжиев М.* Сахнада / М. Байжиев; С. Байгазиевдин баш сөзү. – Бишкек: «Седеп» фондусу, 2006. [На сцене].

Из содержания:

Балдар бойго жеткенде. *Алты сүрөттүү пьеса.* [Возмужавшие].

Төрт адам. *Драмалык аңгеме.* [Четыре человека].

Эр намысы. *Беш сүрөттүү комедия.* [Мужская честь].

Ар бир үйдө майрам. *Драма.* [Праздник в каждом доме].

Байыркы жомок. *Классикалык бий, пантомима жана хор катышат.* («Кожожаш» поэмасы боюнча жазылган үч көшөгөлүү драма). [Древняя сказка].

Кыз-күйө. *Лирикалык драма.* [Жених и невеста].

Алтынчы күнү кечинде. *Үч көшөгөлүү трагикомедия*. [В субботу вечером].

Узак сапардагы поезд. *Үч көшөгөлүү драма*. [Поезд дальнего следования].

Окуя. *Азыркы жаштардын турмушунан*. [Происшествие].

2. Теория и поэтика драмы

11. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель и античная литература / Аристотель. – М.: Искусство, 1978.

12. *Бабичева Ю.В.* Поэтика заглавия / Ю.В. Бабичева // Вестн. Томск. ун-та. Сер. Гуманитарные науки (Филология). – Вып. 6'22 2000. – Томск, 2000.

13. *Балухатый С.Д.* Вопросы поэтики: сб. статей / С.Д. Балухатый. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990.

14. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин – М.: Худож. лит., 1975.

15. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.

16. *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. – М.: Худож. лит., 1981.

17. *Бентли Э.* Жизнь драмы / Э. Бентли; пер. с англ. В. Воронина; предисл. В.И. Минакова. – М.: Айрис-Прес, 2004.

18. *Блок А.А.* Предисловие [к сборнику «Лирические драмы»] // Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. Театр. 1906 – 1919 / А.А. Блок. – М.: Худож. лит, 1981.

19. *Борев Ю. Б.* Эстетика / Ю. Б. Борев. – М.: Политиздат, 1969.

20. *Брехт Б.* Теория эпического театра // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / ком. Е. Эткинда. Т. 5/2. – М.: Искусство, 1965.

21. *Брузгене Р.* О динамизме формы: музыкальность литературного текста / Р. Брузгене. – Вестн. Пермск. ун-та. – Вып. 5. – Пермь, 2009.

22. *Бугров Б.С.* Русская советская драматургия (1960 – 1970-е годы) / Б.С. Бугров. – М.: Высш. шк., 1981.

23. *Васильев Е.М.* Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века / Е.М. Васильев // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жан-

ровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г. В 2 т. Т. 2. – Екатеринбург, 2009.

24. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.: Academia, 2000.

25. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высш. шк., 1989.

26. *Вознесенская Т.И.* Литературно-драматический жанр мелодрамы: конспект лекций / Т.И. Вознесенская. – М.: Мир книги, 1996.

27. *Волькенштейн В.М.* Драматургия / В.М. Волькенштейн. – 5-е изд. – М.: Сов. писатель, 1969.

28. *Гегель Г.В.Ф.* Драматическая поэзия // Г.В.Ф. Гегель. Эстетика: в 4 т. Т. 3. – М.: Искусство, 1971.

29. *Головчинер В.Е.* К вопросу о статусе эпической драмы в системе драматического рода // Драма и театр. – Вып. III / В.Е. Головчинер. – Тверь, 2002.

30. *Головчинер В.Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века / В.Е. Головчинер. – 2-е изд., доп. и испр. – Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007.

31. *Головчинер В.Е.* Эпический театр Евгения Шварца / В.Е. Головчинер; под ред. Н. Н. Киселева. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992.

32. *Гончарова-Грабовская С.Я.* Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века): учеб.-метод. пособие / С.Я. Гончарова-Грабовская. – Минск: БГУ, 2003; [Электронный ресурс] / С.Я. Гончарова-Грабовская. – Режим доступа: <http://www.philology.bsu.by>.

33. *Джанджакова Е.В.* О поэтике заглавий // Лингвистика и поэтика: сб. ст. / Е.В. Джанджакова. – М.: Наука, 1979.

34. *Добрев Ч.* Лирическая драма / Ч. Добрев. – М.: Искусство, 1983.

35. *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977.

36. *Журчева О.В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. – Самара, 2001; [Электронный ресурс] / О.В. Журчева. – Режим доступа: <http://udik.com.ua/books/book-1387/>.

37. *Козицкая Е.А.* Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Вып. 5. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте / Е.А. Козицкая. – Тверь, 1999.

38. *Козлова С.М.* Парадокс драмы – драма парадоксов. Поэтика жанра русской драмы 1950 – 1970 гг. / С.М. Козлова. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. ун-та, 1993.
39. *Кржижановский С.Д.* Поэтика заглавий / С.Д. Кржижановский. – М.: Изд-во Никитинские субботники, 1931.
40. *Кузнецова И.А.* Музыка и слово / И.А. Кузнецова; ред. Е. Долинская. – Бишкек: Илим, 1994.
41. *Кузьмина Р.И.* Притча как условная художественная форма // *Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе: сб. науч. тр. / отв. ред. Л. Д. Богдецкая / Р.И. Кузьмина.* – Фрунзе: Киргиз. гос. ун-т им. 50-летия СССР, 1990.
42. *Магазинник Э.* Поэтика заглавия и оглавления // *Мат-лы 28-й науч. конф. СамГУ / Э. Магазинник.* – Самарканд, 1968.
43. *Милюгина Е.Г.* Основы литературоведения: web-учебник для студентов. – Тверской гос. ун-т [Электронный ресурс] / Е.Г. Милюгина. – Режим доступа: <http://www.nelidovo.edu.ru/filialtgu/Babushkina/litved/133.htm>.
44. Музыка души и музыка слова: культурологический альманах «Лики культуры» / сост. С.Я. Левит. – М.: ИНИОН РАН, 1995.
45. *Плохотнюк Т.Г.* Жанровая структура мелодрамы // *Художественное творчество и литературный процесс / Т.Г. Плохотнюк.* – Томск, 1988.
46. *Поляков М.Я.* Теория драмы. Поэтика: учеб. пособие / М.Я. Поляков. – М.: ГИТИС, 1980.
47. *Сахновский-Панкеев В.А.* Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969.
48. *Свербилова Т.Г.* Трагикомедия в советской литературе: (генезис и тенденция развития) / Т.Г. Свербилова. – Киев: Наукова думка, 1990.
49. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум / Н.Д. Тамарченко. – М.: Academia, 2004.
50. Театр как вид искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: nov1.ucoz.ru/prilozhenieteatr_kak_vid_iskusstva_akhmetova_a.a..doc.
51. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1. – М.: Academia, 2004.
52. *Товстенко О.О.* Специфика притчи как жанра художественного творчества: (притча как архетипическая форма литературы) // *Вестн. Киевск. ун-та. – Ром.-герм. филология.* – Вып. 23 / О.О. Товстенко. – Киев: Новая книга, 1989.

53. *Томашевский В.Б.* Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / В.Б. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 1996.
54. *Тюпа В.И.* Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс: к 60-летию со дня рождения Е. К. Романовской / отв. ред. А. Б. Соктаев / В.И. Тюпа. – Новосибирск, 1999.
55. *Фарино Е.* Введение в литературоведение: учеб. пособие / Е. Фарينو. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.
56. *Фесенко Э.Я.* Теория литературы: учеб. пособие / Э.Я. Фесенко; 3-е изд., доп. и испр. – М.: Фонд «Мир»: Академический проект, 2008.
57. *Фоменко И.В.* Практическая поэтика: учеб. пособие / И.В. Фоменко. – М.: Academia, 2006.
58. *Фролов В.В.* Судьбы жанров драматургии. Анализ драматических жанров в России XX века / В.В. Фролов. – М.: Сов. писатель, 1979.
59. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. – М. Изд-во МГУ, 1986.
60. *Хализев В.Е.* Драма как явление искусства / В.Е. Хализев. – М. Изд-во МГУ, 1978.
61. *Храпченко М.Б.* Драматургическая реплика «в сторону» // Сравнительное изучение литератур: сб. ст. к 80-летию акад. М. П. Алексеева / М.Б. Храпченко. – Л.: Наука, 1976.
62. *Чирков А.С.* Эпическая драма: (проблемы теории и поэтики) / А.С. Чирков. – Киев: Вища школа, 1988.
63. *Чистюхин И.* Драма и драматургия. – Орел, 1999 [Электронный ресурс] / И. Чистюхин. – Режим доступа: [chistjukhin_i_o_drame_i_dramaturgii](#).
64. *Чупринин С.* Непрошедшее время: (к характеристике «оттепельного» этапа в истории современного литературного процесса) / С. Чупринин // Вопр. лит. – 1989. – № 12.
65. *Шахматова Т.С.* Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI века: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Т.С. Шахматова. – Казань, 2009.
66. *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 6 / Ф. Шиллер. – М.: Гослитиздат, 1957.
67. *Шоу Б.* О драме и театре / Б. Шоу. – М.: Иностран. лит., 1963.
68. *Явчуновский Я.И.* Драма вчера и сегодня: Жанровая динамика. Конфликты и характеры / Я.И. Явчуновский. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1980.

3. Научная и учебная литература

69. *Абдыразаков А.* Жанрово-стилевые поиски в современной киргизской советской драматургии (1960 – 1970-е гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / А. Абдыразаков. – Фрунзе, 1983.

70. *Абдыразаков А.* Поэтика киргизской драмы 60 – 70-х годов: (проблемы жанра и стиля): учеб. пособие / А. Абдыразаков. – Бишкек, 1991.

71. *Байгазиев С.О.* Художественный конфликт и нравственные искания героя в современной киргизской драматургии (1960 – 1970-е годы): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / С.О. Байгазиев. – Фрунзе, 1984.

72. *Ибраимов О.* История киргизской литературы XX века: учебник. – Т. I / О. Ибраимов. – Бишкек: Бийиктик, 2012.

73. *Ибраимов О.* История киргизской литературы XX века: учебник. – Т. II / О. Ибраимов. – Бишкек: Бийиктик, 2013.

74. *Койчуманова Н. М.* Особенности изображения характера в творчестве Мара Байджиева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н.М. Койчуманова. – Алматы, 1997.

75. *Мамбеталиев К.* Сатира и юмор в киргизской литературе / К. Мамбеталиев. – Бишкек: Алтын принт, 2011.

76. Методические рекомендации по изучению курса «Киргизская литература» для студентов русских групп филологических факультетов вузов КР / сост. Сардарбек к. Н., Д.А. Крутиков – Бишкек: КНУ, 2009.

77. *Сардарбек к. Н.* История киргизской литературы: учеб. пособие / Сардарбек к. Н., Д.А. Крутиков. – Бишкек: КНУ, 2009.

78. *Султаналиева А.С.* Генезис современной киргизской драмы / А. С. Султаналиева. – Бишкек, 1998.

79. *Султаналиева А.С.* Проблема конфликта и характера в современной киргизской драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / А.С. Султаналиева. – М., 1992.

80. *Абдыразаков А.* Кыргыз драматургиясындагы изденүүлөр / А. Абдыразаков. – Фрунзе: Кыргызстан, 1986. [Поиски в киргизской драматургии].

81. *Абдыразаков А.* Кыргыз драматургиясынын поэтикасы: окуу куралы / А. Абдыразаков; 2 бас. – Бишкек, 2007. [Поэтика киргизской драматургии].

82. *Артыкбаев К.* Кыргыз адабияты: орто мектептин XI классы үчүн окуу китеби / К. Артыкбаев, К. Асаналиев, С. Байгазиев ж. б. – Бишкек: Педагогика, 2000. [Киргизская литература: учебник для XI класса средней школы].

83. *Артыкбаев К.* Кыргыз совет адабиятынын тарыхы / К. Артыкбаев; А. Садыковдун ред. астында. – Фрунзе: Мектеп, 1982. [История киргизской советской литературы].

84. *Артыкбаев К.* XX кылымдагы кыргыз адабиятынын тарыхы: жогорку окуу жайларынын адабиятынын студенттери үчүн / К. Артыкбаев. – Бишкек: «ТАС» ЖЧК, 2004. [История киргизской литературы XX века: для студентов-филологов высших учебных заведений].

85. *Кадырмамбетова А.К.* Адабий кырдаал жана көркөмдүк жаңылануулар / А.К. Кадырмамбетова. – Бишкек, 2009. [Литературная ситуация и художественное обновление].

86. *Койчуманова Н.* Конфликт жана каарман: Токтоболот Абдумомунов жана Мар Байжиев / Н. Койчуманова. – Бишкек, 2010. [Конфликт и герой: Токтоболот Абдумомунов и Мар Байжиев].

87. *Койчуманова Н.* Мар Байжиев (чыгармачылык өнөркана сыры): окуу куралы / Н. Койчуманова, А. Садыков. – Бишкек: «Седеп» фондусу, 2003. [Мар Байжиев (тайна творческой лаборатории): учебное пособие].

88. *Койчуманова Н.* Мар Байжиев (чыгармачылык портрет) / Н. Койчуманова, А. Садыков. – Бишкек, 1996. [Мар Байжиев (творческий портрет)].

89. *Койчуманова Н.М.* 60 – 80-жылдардагы кыргыз драматургиясындагы конфликт-каарман проблемасы: Токтоболот Абдумомунов жана Мар Байжиев: филол. илим. докт. ... дис. автореф.: 10.01.01 / Н.М. Койчуманова. – Бишкек, 2012. [Проблема конфликта и характера в киргизской драматургии 60 – 80-х годов: Токтоболот Абдумомунов и Мар Байжиев].

90. *Садыков А.* Мар Байжиев: драматург – психолог жана прозачы / А. Садыков, Н. Койчуманова // Садыков А. Кыргыз залкарлары: Токтоболот Абдумомунов. Мар Байжиев (чыгармачылык өнөркана өзгөчөлүгү). – IV том. – Бишкек: Бийиктик, 2008. [Мар Байжиев: драматург – психолог и прозаик // Выдающиеся киргизы: Токтоболот Абдумомунов. Мар Байжиев (особенности творческой деятельности)].

91. *Сыдыкова Р.* XX кылымдын кыргыз адабият тарыхы (40 – 80-жылдар): окуу куралы / Р. Сыдыкова. – Бишкек, 2013. [История киргизской литературы XX века (40 – 80-е годы): учебное пособие].

4. Критическая литература

92. *Амир А.* Нази встала на пуанты / А. Амир // Вечерний Бишкек. – 2001. – 14 июня.
93. *Байджиев М.* Время торопит / М. Байджиев // Современная драматургия. – 1986. – № 3.
94. *Байджиев М.* Друг мой верный – русский язык / М. Байджиев // Ташим Байджиев. – Бишкек: Изд-во «ЖЗЛК», 2004.
95. *Байджиев М.* Три рассказа об одном и том же / М. Байджиев // Лит. Киргизстан. – 1990. – № 8.
96. *Вакуленко В.* Урок чистосердечия / В. Вакуленко // Комсомолец Киргизии. – 1976. – 27 нояб.
97. География драматургии: Новые пьесы писателей братских республик // Лит. газета. – 1968. – № 24.
98. *Графская Н.* «Мы – мужчины» / Н. Графская // Телевидение и радиовещание. – 1976. – 18 нояб.
99. *Гусарова О.* Крок до нового: «Один крок до кохання» в театрі опери та балету ім. М.В. Лисенка / О. Гусарова // Соціалістична Харківщина. – 1974. – 5 лютого. [Шаг к новому: «Один шаг до любви» в театре оперы и балета им. М.В. Лысенко].
100. «Дуэль» на оперной сцене // Вечерний Фрунзе. – 1974. – 16 июля.
101. *Ералканова А.* Оглянись на себя, человек / А. Ералканова // Комсомолец Киргизии. – 1979. – 31 мая.
102. *Ефремова Л.* Творческая победа / Л. Ефремова // Советская музыка. – 1974. – № 9.
103. *Жмаев А.* Главный герой – совесть / А. Жмаев // Ленинский путь. – Ош. – 1980. – 16 окт.
104. *Забродин Ю.* Скрестились шпаги в поединке / Ю. Забродин // Молодой коммунар [Орган Тульского обкома ВЛКСМ]. – 1968. – 18 дек.
105. *Завадский Ю.* На сцене и в фойе: в творческой лаборатории театра им. Моссовета / Ю. Завадский // Лит. газета. – 1968. – 20 нояб.
106. [Заметка] // Иссык-Кульская правда. – 1985. – 14 мая.
107. *Зиязова В.* Дуэль / В. Зиязова, А. Пономарев // Ленинский путь. – 1973. – 9 июня.
108. *Кацев А.* Разговор о насущном / А. Кацев // Вечерний Фрунзе. – 1987. – 12 февр.
109. *Кацев А.* Театр М. Байджиева: Наедине с книгой [М. Байджиева «В субботу вечером...»] / А. Кацев // Советская Киргизия. – 1988. – 19 марта.

110. *Ковский В.Е.* По своей тропе... / В.Е. Ковский // *Байджиев М.* Осенние дожди: рассказы и повести. – М.: Худож. лит., 1985.
111. *Кречетова Р.* Без прощения: московские гастроли / Р. Кречетова // Советская культура. – 1978.
112. *Курманалиева Б.* «Моя пьеса – гимн женщине» / Б. Курманалиева // Вечерний Фрунзе. – 1976. – 28 нояб.
113. Личный архив М. Байджиева.
114. *Майбурова К.* «Один krok до кохання» / К. Майбурова // Музыка. – 1974. – № 3. [«Один шаг до любви»].
115. *Марков С.* Экзамен выдержан / С. Марков // Огонёк. – 1978. – Окт. – № 46.
116. *Маслов О.* Статья к барьеру / О. Маслов // Амурская правда. – 1986. – 6 нояб.
117. «Один шаг до любви» // Красное знамя. – 1974. – 20 янв.
118. Однажды на обочине жизни // Вечерний Бишкек. – 2008. – 30 июня.
119. *Озмитель Е.* «По отметке большого искусства» / Е. Озмитель // Советская Киргизия. – 1980. – 3 сент.
120. *Озмитель Е.* Жажда высокой нравственности: вступ. ст. / Е. Озмитель // Киргизские драмы: сб. пьес / сост. А. Джакыпбеков. – Фрунзе: Кыргызстан, 1984.
121. *Олейник Б.* Верую!: Заметки публициста / Б. Олейник // Правда. – 1990. – 10 мая.
122. *Парусникова Т.* О мужестве, о чести, о любви / Т. Парусникова // Вечерний Фрунзе. – 1976. – 13 сент.
123. *Попов В.* Слово о «Дуэли» / В. Попов // Комсомолец Киргизии. – 1972. – 22 апр.
124. «Пьесу включили в репертуар...» // Комсомолец Киргизии. – 1969. – 22 февр.
125. *Роман В.* Рассказу об одной примечательной премьере... // *Уразгельдеев Р.Х.* У истоков национального балета: сб. ст. / В. Роман. – Алматы: «Unique service», 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.literatura/kg.
126. *Рыбаков Ю.* Драматургия Мара Байджиева / Ю. Рыбаков // *Байджиев М.* В субботу вечером... – М.: Искусство, 1987.
127. *Рыбаков Ю.* Драматургия Мара Байджиева / Ю. Рыбаков // *Байджиев М.* На сцене. – Бишкек: Фонд «Седеп», 2005.
128. *Сандлер В.* «Дуэль», продолженная в «Ливне»: Съёмка фильма по повести М. Байджиева студией «Узбекфильм» / В. Сандлер // Вечерний Фрунзе. – 1978. – 25 нояб.

129. *Саттаров И.* Дуэль / И. Саттаров // Комсомолец Татарии. – 1968. – 22 нояб.

130. *Сергеев В.* Наш паровоз, вперед лети / В. Сергеев // Вечерний Фрунзе. – 1990. – 23 нояб.

131. Тропой человека: диалог по поводу новой книги: [Записал В. Мельник] / Лит. Киргизстан. – 1986. – № 7.

132. *Ульяшов П.* Где же вы, мужчины?...: заметки критика / П. Ульяшов // Правда. – 1982. – 7 июня.

133. *Федонюк О.* «Дуэль» / О. Федонюк // Черноморская здравница [Орган Краснодарского крайкома КПСС]. – 1971. – 12 февр.

134. *Фролов В.* «Звезды еще вернутся» / В. Фролов // Театр. – 1969. – № 3.

135. *Хлыпенко Г.* «Стрелялись мы...»: драматическая рецензия в пяти дуэлях / Г. Хлыпенко // Комсомолец Киргизии. – 1968. – 1 янв.

136. *Хлыпенко Г.* Быть человеком / Г. Хлыпенко // Вечерний Фрунзе. – 1980. – 8 сент.

137. *Хужин Р. В* высокой поэтической форме / Р. Хужин // Ленинский путь [Орган Салаватского ГК КПСС БАССР]. – 1976. – 18 дек.

138. *Чижикова В.* Вчерашняя драма сегодня / В. Чижикова // Московский комсомолец – Кыргызстан. – 2008. – 2–8 июля.

139. *Эдгадзе О.Н.* Праздник в каждом доме // Пьесы братских республик: сб. статей / О.Н. Эдгадзе. – Тбилиси: Хеловнеба, 1976.

140. *Ялымов Н.* Нази, Искандер и другие / Н. Ялымов // Советская Киргизия. – 1970. – 26 февр.

141. *Асанбеков С.* Жаңычыл драматург / С. Асанбеков // Кыргызстан маданияты. – 1980. – 28-авг. – № 35. [Драматург-новатор].

142. *Байгазиев С.* Алатоонун аскасынан ашкан талант / С. Байгазиев // *Байжиев М.* Сахнада. – Бишкек: «Седеп» фондосу, 2006. [Талант, покоривший вершины Ала-Тоо].

143. Калем изи: (адабий сын макалалар) / С. Байгазиев. – Фрунзе: Кыргызстан, 1987. [След пера: (литературно-критические статьи)].

Из содерж.:

Ашуудан нары ашуу бар. [За перевалом перевал].

144. *Байжиев М.* Менин театрым / М. Байжиев; түз. Н. Соронбаева. – Бишкек, 2010. [Мой театр].

Из содерж.:

С. Асанбеков. Сахнада интеллигенттер. [На сцене интеллигенты]. То же: Ленинчил жаш. – 1965. – 19-дек.

Т. Скляр. Сахнада төрт адам. [На сцене четыре человека]. То же: Кыргызстан маданияты. – 1968. – 10-апр.

С. Асанбеков. «Байыркы жомок». [«Древняя сказка»]. То же: Кыргызстан маданияты. – 1976. – 11-март.

Б. Усубалиев. «Ар бир үйдө майрам». [«Праздник в каждом доме»]. То же: Ала-Тоо. – 1972. – № 5.

Ж. Мусабеева. «Кыз-күйөө». [«Жених и невеста»]. То же: Агым. – 2006. – 27-июнь.

С. Байгазиев. Үй-бүлө турмушу. [Семейная жизнь].

Ж. Кулманбетов. Алтынчы күнү кечинде. [В субботу вечером]. То же: Советтик Кыргызстан. – 1986. – 23-март.

А. Темирова, Ж. Таитанбекова. Спектаклге айланган турмуш. Москва – Бишкек поездиндеги тангдыр. [Жизнь, превратившаяся в спектакль. Судьба в поезде Москва – Бишкек]. То же: Агым. – 2004. – 29-июнь.

С. Раев. Ыймандын узак сапары. [Долгий путь веры].

145. *Калдаров Э.* Автордук позициянын калпыстыгы, же М. Байжиевдин жаңы драмасы жөнүндө сөз / Э. Калдаров // Советтик Кыргызстан. – 1983. – 18-май. [Ложность авторской позиции, или Слово о новой драме М. Байжиева].

146. *Усубалиев Б.* Кыргыз филология жана филологдору / Б. Усубалиев. – Бишкек: Avgasya Basması, 2007. [Киргизская филология и филологи].

Из содерж.:

Чыныгы майрам качан келет? [Когда же придёт настоящий праздник?].

Революция уланып жатат. [Революция продолжается].

5. Справочная литература

147. *Булыко А.Н.* Большой словарь иностранных слов: 35 тысяч слов / А.Н. Булыко. – М.: Мартин, 2008.

148. Википедия – свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

149. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь / А.П. Квятковский; науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энцикл., 1966.

150. Краткий словарь по эстетике / под общ. ред. М. Ф. Овсянникова, В.А. Разумного. – М.: Политиздат, 1963.

151. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001.

152. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987.

153. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1990.

154. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов; под ред. проф. Л.И. Скворцова; 27-е изд., испр. – М.: Оникс: Мир и образование, 2010.

155. *Пави П.* Словарь театра / П. Пави; пер. с фр.; под ред. К.Разлогова. – М.: Прогресс, 1991.

156. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.turbo.adygnet.ru/2003/ivahnenko>.

157. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974.

158. *Ушаков Д.Н.* Большой толковый словарь современного русского языка / Д.Н. Ушаков. – М.: Альфа-Принт: ДОМ, 2009.

Нарозя А.Г.

**Поэтика драматургии
Мара Байджиева**

Монография

Научный редактор *В.И. Шаповалов*

Редактор *Г.Н. Хлыпенко*

Компьютерная вёрстка *Р. Атабаев*

Подписано к печати 25.06.2014.

Формат 60x84 ¹/₁₆. Объем 12 печ.л.

Печать офсетная. Тираж 500 экз. Заказ № 1203.

Отпечатано в типографии издательства «Турар»
720031, г. Бишкек, ул. Горького, 1