

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

На правах рукописи

САВИНОВА Туяна Баировна

**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ БУРЯТСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ
ДРАМАТУРГИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

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

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

Улан-Удэ – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
 ГЛАВА I. Проблема жанра в исторической драматургии	
1.1. Историческая тема в драматургии (жанровый аспект)	13
1.2. Пьесы Б. Барадина и жанровые поиски бурятской исторической драматургии первой половины XX века.....	34
 ГЛАВА II. Проблематика и жанровое своеобразие бурятской исторической драматургии 1950–1980-х годов	
2.1. Историческая личность в социально-психологической драме	55
2.2. Народ и личность в эпической драме (на материале драматургии Н.Г. Дамдинова).....	67
 ГЛАВА III. Тенденции жанрового развития в бурятской исторической драматургии рубежа XX–XI вв.	
3.1. Историческая тема в социально-бытовой драме	85
3.2. Личность и история в поэтической драме	102
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ	139
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	143

ВВЕДЕНИЕ

Бурятская драматургия – явление относительно молодое. Зародившись в начале XX века в первых любительских одноактных пьесах для Агинского народного театра, бурятская драматургия затем стала развиваться быстрыми темпами. В 1932 году был основан профессиональный театр бурятской драмы, и в течение XX века пьесы бурятских драматургов встали в один ряд с драматическими произведениями других национальных литератур страны. Столь быстрое и успешное развитие бурятской национальной драматургии, как и литературы в целом, стало возможным благодаря ее постоянной опоре на русскую и зарубежную классику. Переводы произведений Шекспира, Шиллера, А.С. Пушкина, А.С. Грибоедова, Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, А.М. Горького и других не только способствовали приобщению бурятского читателя к сокровищнице культуры других народов, но и явились школой мастерства для писателей Бурятии.

На протяжении всего периода своего существования, но особенно во второй половине XX – начале XXI столетия бурятская драматургия постоянно обращается к исторической теме. В отличие от пьес на современную тему, где остро ставятся актуальные нравственные проблемы жизни общества, исторические драмы позволяют создать своеобразную модель исторического пути народа, «размышлять о судьбах человека и общества, о малой и большой Родине, о времени и пространстве, о прошлом, настоящем и будущем» [Баяртуев, 2006б, с. 5]. Интерес бурятских драматургов к исторической теме можно наблюдать в таких ярких произведениях, как «Забайкальская быль» («Конец семьи Шаралдая») (1955) Н. Балдано и С. Метелицы, «Доржи Банзаров» (1969) и «Кольцо декабриста» (1979) Н. Дамдинова, ««Ненастье» (1989) и «Бадан Туракин» (2000-2002) Б.-М. Пурбуева, «Дамдин-лама» (1990) Б. Эрдынеева и Р. Бадмаева, «Чингисхан» (2001) Б. Гаврилова, «С.С.С.Р. или Союз Солдатских Сердечных Ран» (2005) и «Долг. Сентиментальное путешествие NB» (2013)

Г. Башкуева. Особо следует выделить пьесу «Бальжин-хатан» Д. Эрдынеева (1985, 2005), обе редакции которой стали существенным вкладом исторической драматургии в бурятскую литературу рубежа XX–XXI веков. Большинство указанных пьес вошли в «Антологию литературы Бурятии XX – начала XXI в.» (2011).

Пьесы исторической тематики имеют разное жанровое решение. Бурятские драматурги в эти годы приходили к необходимости осмысления глубинных проблем исторической жизни народа, и этому способствовал жанровый выбор, который позволял уйти от иллюстративности в изображении тех страниц истории, которые принято называть узловыми моментами для судеб нации. Вся история развития драматического рода свидетельствует о роли жанрового решения в реакции писателей на крутые изломы истории, решении ими вопроса «о смысле истории <...> во время крупных исторических поворотов» [Конрад, 1972, с. 447].

Концепция изложения истории в произведениях бурятской литературы во второй половине XX столетия представляет собой огромный интерес для исследователей в связи с изучением жанрообразующих начал в художественном осмыслении переходных исторических эпох. Произведения исторической бурятской драматургии развивают традиционную драму аристотелевского типа, изображающую человека в сфере личных, индивидуальных интересов, живущего частной жизнью, но в то же время показывают его причастность к социально-исторической реальности в новых, неклассических формах. Выбор автором жанра исторической пьесы всякий раз наталкивается на связь человеческой жизни с бытийной, экзистенциальной сущностью в ее идеальном выражении. О такой двойственности писал К. Ясперс: «История – это духовный процесс, когда произошло открытие незащищенности и видимой бессмыслицы существования. Постигание истории связано с индивидуальным переживанием пограничной ситуации – условия, дающего толчок к обретению бытийного сознания, когда экзистенция... с особой силой

открывается самому человеку [Ясперс, 1994, с. 88]. Это утверждение ученого более всего подходит к драматическому искусству, которое в своем тяготении к принципу историзма способно опереться на собственные родо-жанровые качества в обретении бытийного сознания.

Историческую драматургию, возникшую в отечественной литературе в конце XVIII – начале XIX века в первую очередь связывают с эстетикой романтизма. «Важнейшим признаком историзма в романтизме считалось воссоздание местного колорита, своеобразие национальных характеров, героического облика персонажей. <...> Пушкин, основоположник исторического жанра в русской литературе <...> дал новую, реалистическую трактовку проблемы историзма: это не просто красочный местный колорит и широкая панорамность изображения, но и внимание к социальной борьбе, понимание народа как важнейшей исторической силы» [Энциклопедический словарь..., 1998, с. 271-272].

Именно пушкинская трагедия «Борис Годунов» утвердила эстетику драмы эпического характера, которая подчеркивала роль народа как действующего лица в истории. Пушкин, продолжая традицию Шекспира, которой он следовал как образцу истинного художественного историзма, выводил формулу шекспировских трагедий и исторических хроник, указывающую на изображение полнокровных и многогранных характеров действующих лиц, следующим образом: «Судьба человеческая – судьба народная». По мнению В.Е. Головчинер, жанр, предложенный в пушкинской трагедии, получил дальнейшее развитие в драматургии XX века на историческую тему и придал ей новаторский характер [Головчинер, 2009, с. 10-14].

В бурятской драматургии жанровые особенности пьес на историческую тему определяются принципами эпического мышления в народном творчестве и традициями, заложенными основоположниками национальной литературы. Многие бурятские пьесы сохраняют генетическую память (М.М. Бахтин) о законах народно-поэтической системы.

Духовные ценности прошлого в современной бурятской драматургии, являясь ее идейно-эмоциональным принципом, позволяют писателю не только связывать разные эпохи и времена, разные поколения, но и наполнять конкретно-бытовую проблематику философским звучанием, связывать современное и вечное. И здесь жанровое решение каждого произведения бурятской исторической драматургии дает ему широкие возможности связать историю и современность, раскрыть нравственные корни, духовные истоки явлений.. Активизация интереса к жанрам и жанровым модификациям исторической драматургии в национальных литературах России в целом во многом обусловлена «открытостью» жанровой формы собственно драмы и необходимостью ее более глубокого научного осмысления.

Если говорить об исторических возможностях драматургии, то история в драме изображается как совокупность частных историй, судеб, переплетенных между собой во времени и пространстве, а авторское сознание является сознанием историческим, поскольку всегда обусловлено стилем мышления эпохи. Историческая драматургия и в XX веке учитывает изменения новейшего времени, коррелирует с теми тенденциями в литературе, которые реабилитируют историзм как необходимую психологическую установку. Во второй половине XX – начале XXI века историческая тема призвана компенсировать антиисторичность социального сознания современного человека и сохранить представление об открытости истории для него и для общества в целом. Все это обусловило **актуальность** данной работы.

В бурятской драматургии первой половины XX века соотношение человека частного и социального выявляет приоритет в его сознании социального, родового. В 1970-1980-е годы одновременно с изменениями в общественном, историческом сознании меняется характер этого соотношения, что влияет на жанровую природу двух противостоящих друг другу жанров – социально-психологической пьесы и эпической драмы. В конце XX – начале XXI столетия эпический характер исторической

драматургии потеснен выходом на первый план проблемы личностной идентификации, и это актуализирует поиски в русле таких разных жанров, как социально-бытовая пьеса и поэтическая драма. До сих пор характер этих процессов не становился предметом изучения.

Степень изученности проблемы. Бурятской исторической драматургии посвящены отдельные разделы в монографических исследованиях В.Ц. Найдакова, В.Ц. Найдаковой, С.Ж. Балданова, С.С. Имихеловой. Вопросы бурятской драматургии активно рассматривал в своих трудах В.Ц. Найдаков, среди них такие фундаментальные исследования, как «Бурятская драматургия (историко-литературный и критический очерк)» (1959), «Бурятское драматическое искусство» (1962), «Становление, развитие и распад бурятской советской литературы (1917-1995)» (1996). В.Ц. Найдаков в своих фундаментальных трудах, которые охватывают творчество практически всех бурятских драматургов начиная с момента становления бурятской драмы в начале XX века и заканчивая 80-ми годами XX столетия, неизменно рассматривает эволюцию бурятской драматургии на фоне культурной и общественной жизни страны. В отдельной главе монографии В.Ц. Найдакова и С.С. Имихеловой «Бурятская советская драматургия» (1987) авторы рассматривают вопрос о состоянии бурятской драматургии на историческую тему на материале бурятских пьес, написанных до 1985 года. Что касается произведений драматургии на историческую тему, написанных после 1985 года, то приходится говорить о том, что данный вопрос в бурятском литературоведении почти не ставился. Здесь можно отметить лишь статьи С.Ж. Балданова, С.С. Имихеловой, Б.Ц. Цыденовой и редкие статьи или рецензии на пьесы и спектакли на историческую тему, которые выходили в периодических изданиях. Поэтому изучение бурятской исторической драматургии, учитывая то, что в последние двадцать лет она пополнилась новыми пьесами бурятских драматургов, представляется актуальной и назревшей задачей.

Пьесы бурятских драматургов на историческую тему становились предметом изучения в защищенных диссертациях М.В. Амгалановой «Бурятская и монгольская драматургия в контексте взаимодействия национальных культур (1920-1940 гг.)», Т.Н. Мордвиной «Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии», Т.В. Шантановой «Трансформация архетипа “Великой Матери” в бурятской драматургии 2-ой половины XX века», учебном пособии Т.Б. Баларьевой и Г.Ц. Бадуевой. Но все еще нет отдельных исследований, посвященных бурятской исторической драматургии, истории становления и развития ее жанров. В нашей работе предпринимается попытка заполнения этой лакуны в анализе развития жанров бурятской исторической драматургии второй половины XX – начала XXI века.

Объект изучения – освоение бурятской литературой исторической темы, выразившей драматизм и кризисность эпохи XX – XXI веков, **предмет изучения** – жанровая специфика произведений исторической тематики в творчестве бурятских драматургов второй половины XX – начала XXI века.

Эмпирическую базу исследования составили оригинальные бурятские пьесы Б. Барадина, Х. Намсараева, Н. Балдано, Д. Батожабая, Ц. Шагжина, Н. Дамдинова, Д. Эрдынеева, Б.-М. Пурбуева, а также пьесы Б. Гаврилова, Г. Башкуева, написанные на русском языке.

Цель исследования состоит в осмыслении особенностей жанрового развития бурятской исторической драматургии, освоении ею ключевых жанровых форм на разных этапах развития. Для достижения этой цели необходимо решить следующие **задачи**:

1) проследить пути жанрового развития исторической драматургии, становление литературных традиций в понимании природы жанра произведения на историческую тему;

2) проследить жанровые поиски как зачинателей бурятской исторической драматургии, прежде всего Б. Барадина и Х. Намсараева, так и писателей, продолживших их поиски в освоении исторической темы в

драматических жанрах: Н. Балдано, Д. Батожабая, Н. Дамдинова, Д. Эрдынеева, Б.-М. Пурбуева, Б. Гаврилова, Г. Башкуева и других;

3) проанализировать процесс становления и развития таких жанров исторической драматургии 1950-1980-х годов, как социально-психологическая и эпическая драма;

4) рассмотреть освоение истории в таких жанровых формах бурятской исторической драматургии рубежа XX – XXI вв., как социально-бытовая пьеса и поэтическая драма.

Новизна исследования заключается в том, что впервые бурятская историческая драматургия рассмотрена в жанровом аспекте, что дает основание для систематического описания жанровых разновидностей национальной исторической литературы. При таком подходе жанровая динамика бурятской драматургии определяет картину литературного процесса XX – начала XXI веков. Впервые развитие бурятской драматургии рассмотрено как процесс возникновения, становления различных жанровых форм, например, эпической драмы (в творчестве Н. Дамдинова) и поэтической драмы (в творчестве Д. Эрдынеева, Б. Гаврилова, Г. Башкуева).

Методологическую и методическую основу исследования составили положения, сформулированные в фундаментальных трудах А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, Н.И. Конрада, А.А. Аникста, а также бурятских ученых-филологов В.Ц. Найдакова, А.Б. Соктоева, Г.О. Туденова, С.Ж. Балданова, Б.Д. Баяртуева и др.

В диссертации применяются историко-типологический метод, а также литературоведческий анализ с элементами герменевтического подхода.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что ее основные положения и выводы развивают и дополняют существующие в бурятском литературоведении научные представления о процессе развития бурятской драматургии. Исследование расширяет представление о жанровой природе бурятской исторической драматургии.

Практическая значимость работы заключается в том, что результаты и выводы настоящего исследования могут оказать помощь в разработке специальных учебных курсов и программ по теории и истории бурятской литературы, могут быть полезными для студентов специальностей филологического направления.

Основные положения, выносимые на защиту.

- Бурятская историческая драматургия, как правило, рассматривалась в аспекте мировоззрения авторов, художественного историзма, характерологии и реже – с позиций жанровых особенностей. Внимание к жанровым особенностям дает возможность более точного понимания процесса развития бурятской драматургии XX – начала XXI веков.

- Особый характер драматургического конфликта в первой половине XX века воплощался в жанровой форме исторической трагедии и комедии. Такой тип драматических произведений, образцом которого стали пьесы Б. Барадина, отчасти сохранил свою актуальность в народно-героических пьесах середины XX века Н. Балдано и сатирической комедии Х. Намсараева.

- В драматургии 1950-1980-х годов в творчестве Н. Балдано, Ц. Шагжина, Д. Батожабая, Б.-М. Пурбуева на историко-революционную тему основное место занимал жанр социально-психологической драмы, фокусирующей внимание на значимых психологических чертах героев и этических мотивах их поступков в исторических обстоятельствах, психологической детализации, выразившейся в языке действующих лиц.

- Движение мысли, идеи, тип коллективного героя, монтажный характер развертывания действия определяют специфику эпической драмы на историческую тему, в чем можно убедиться на примере жанровых поисков драматурга Н. Дамдинова.

- В бурятской исторической драматургии конца XX – начала XXI века отчетливой тенденцией является столкновение бытовой достоверности социально-бытовых пьес Б. Эрдынеева и Р. Бадмаева, Б.-М. Пурбуева с общечеловеческим пафосом поэтических драм Д. Эрдынеева, Б. Гаврилова и

Г. Башкуева, где социально-исторический конфликт находит свое воплощение с опорой на активизацию поэтического начала, позволяющего поднимать исторические факты до высоты философского осмысления.

- В жанровом развитии бурятской исторической драматургии важную роль сыграли традиции русской литературной классики и отчетливо выраженная национальная традиция, а также индивидуально-авторские открытия. Взаимопритяжение и взаимоотталкивание этих начал лежат в основе жанровых поисков бурятской драматургии на историческую тему.

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования были представлены в виде устных и стендовых докладов, тезисов статей на научных и научно-практических конференциях международного, всероссийского, регионального, университетского уровней: международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология в XXI веке» (Новосибирск, 2012); международной научной конференции «Евразийский фронт: проблемы взаимодействия культур в многонациональном обществе» (Улан-Удэ, 2012); Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и молодых ученых с международным участием, посвященной 85-летию со дня рождения народного писателя Якутии В.С. Яковлева-Далана «Проблемы национальной литературы и современные аспекты художественных поисков второй половины XX века» (Якутск, 2013); международной научно-практической конференции «Наука и образование в XXI веке» (Тамбов, 2013); III-х международных баяртуевских чтениях «Литература монголоязычных народов в современном социокультурном пространстве» (Улан-Удэ, 2013); ежегодных научно-практических конференциях преподавателей, сотрудников и аспирантов Бурятского государственного университета (Улан-Удэ, 2012, 2013, 2014). По теме диссертационного исследования автором опубликовано 11 работ, в том числе 4 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, 6 параграфов, заключения. Список использованной литературы содержит более 200 источников.

ГЛАВА I.

ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

1.1. Историческая тема в драматургии (жанровый аспект)

В исследованиях исторической драматургии подчеркиваются ее истоки. Как правило, указывается, что она ведет начало от трагедий и исторических хроник У. Шекспира. Ученые отмечают, что в них исторический процесс становления английской государственности, преодоления хаоса междоусобиц и прихода к власти династии Тюдоров рассматривается с помощью изображения трагического героя – либо слабого, неспособного правителя, либо человека без моральных устоев, не останавливающегося ни перед чем для достижения своей цели, либо идеального государя. Так, Шекспир придал исторической личности – Ричарду III, который фигурирует в целом цикле хроник, черты и масштабность трагического героя, бросившего вызов неблагоприятной судьбе. Осмысляя государственные, социальные, нравственные конфликты своей современности как вечные и неустрашимые законы мироустройства, Шекспир намеренно преувеличивал значение личности в истории. Главное для исторической хроники Шекспира – не частная жизнь человека, которая находится на заднем плане, а его общественная жизнь [Луков, 2003].

Говоря о русских драматургах XIX века, создателях самых значительных пьес на историческую тему, исследователи неизменно сопоставляют их с Шекспиром, утверждая, что отправной точкой для них являются исторические хроники английского драматурга. Так, «Бориса Годунова» Пушкина современники сближали с произведениями Шекспира. Сам Пушкин считал их примером «вольного и широкого изображения характера», образцом истинной свободы художника, изображающего «судьбу человеческую, судьбу народную» [Пушкин, 1978, с. 115].

Автор монографии о русской исторической драматургии эпохи романтизма Е.А. Прокофьева включила ее в контекст других европейских литератур. Она пишет, что в испанской литературе историческую драму в своем творчестве разрабатывали Лопе Де Вега Карпио и Педро Кальдерон, чье творчество явилось свидетельством Золотого века в испанской литературе, которая в то время достигла небывалого расцвета и благоденствия. «Л. Де Вега Карпио прославился как автор “солнечных” произведений, утверждающих красоту, силу и правду жизненных начал бытия... П. Кальдерон создавал философские пьесы, герои которых понимают счастье в виде тернистого пути самосовершенствования личности, порой трагического, но исполненного религиозной или национальной миссии» [Прокофьева, 2011, с. 3].

Жанровую окраску пьес на историческую тему исследователь упоминает применительно и к немецкой драматургии. Целую серию исторических пьес создал драматург, поэт, теоретик литературы Ф. Шиллер. «Шиллер сочинял драмы, рассчитанные на интеллектуальную читающую публику. В <...> произведениях соединялись эффекты, производимые борьбой сильных страстей, и размышления о природе человека, о сущности мира-социума, об их связи» [Прокофьева, 2011, с. 4].

Историческая драматургия в русской литературе развивалась на протяжении XVII–XIX веков. Фактический материал для своих пьес драматурги находили в исторических документах и летописях; значительное влияние на творчество оказывали также политические реалии и требования современной авторам действительности. Описываемые в исторической драме события как бы соединяли прошлое и настоящее, становясь одновременно и разговором о будущем. По мнению Е.А. Прокофьевой, «лучшие образцы русской исторической драматургии принадлежат классическому культурному наследию <...> речь идет о “Борисе Годунове” А.С. Пушкина, драматической трилогии А.К. Толстого, исторических пьесах А.Н. Островского» [Прокофьева, 2011, с. 5].

Перечисленные пьесы постоянно находятся под научным прицелом литературоведов, чего нельзя сказать о пьесах «второго» и «третьего» литературных рядов, которые составляют значительную часть русской драматургии. Отметим, что в работах последних лет драматургия «первого» ряда встраивается в контекст литературного процесса XIX века, хотя по-прежнему имеется некоторая односторонность в их изучении: преимущественно рассматривается соответствие или несоответствие их историческому правдоподобию, преобладание авторского вымысла или же исторической достоверности, тогда как вопросы жанровой специфики часто остаются в стороне.

Наиболее значительные работы по исследованию русской исторической драматургии различных периодов заострили внимание на вопросах развития ее способности воссоздавать социально значимые процессы. Исследования советского времени таких ученых, как Н.В. Королева, С.И. Машинский, Л.М. Лотман, А.В. Архипова, С.И. Кормилов заложили основу, прежде всего источниковедческую, для будущих исследователей. Необычный взгляд на разработку вопросов исторической драматургии представлен в работах М.М. Уманской, где впервые приоритетное место отведено осмыслению человека как свидетеля и обывателя той или иной исторической среды, жизнь и судьба которого отображают общественные и государственные преобразования.

Новая страница в исследовании русской исторической драматургии открылась в конце XX – начале XXI века в работах А.А. Чумаченко, М.Ю. Карушевой, Т.П. Дудиной, Е.О. Модниковой, в которых анализ русской исторической драматургии дается в свете их смыслообразующей и этико-эстетической составляющих. Так, А.А. Чумаченко обнаружила и описала восточнославянский историко-культурный тип драматургии, историческую драматургию славянофилов исследовала М.Ю. Карушева. На гносеологическом, аксиологическом и религиозно-мистическом аспектах русской исторической драматургии XIX века сфокусировала свои научные

интересы Т.П. Дудина. Эти труды продемонстрировали, что драматическое произведение, каким-либо образом затрагивая ту или иную историческую тему, одновременно охватывает разнонаправленные и различные по значимости факторы культуры – историософские, литературные, нравственные, политические и религиозные.

Судьба жанров исторической драматургии XIX века затронута в фундаментальном исследовании Т.П. Дудиной. Автор считает, что драмы исторической тематики с точки зрения эволюции этико-эстетической мысли отличаются от драм предшествующего периода – конца XVIII века, когда жанровая и идейно-смысловая определенность художественного сознания основывались на кумуляции, которая в драматических текстах выступала как механизм адаптации различных культурных источников – от традиций народной драмы до европейской драматургической традиции с целью преодоления смысловой и жанровой размытости и формирования классицистической самоорганизации. Всего Т.П. Дудиной выделяется четыре периода развития исторической драматургии XIX века, каждый из которых характеризуется появлением исторических произведений драматического рода, где прослеживаются новые концептуальные решения роли истории, исторических событий и личностей, прослеживаются определенные жанровые и структурные трансформации пьес на историческую тему.

На примере драматических произведений Г.Р. Державина и В.А. Озерова исследователь делает вывод: «...история предстает в драматургии как самостоятельная деятельность, так или иначе определяющая существование человека. При этом в XIX веке человек осознается как носитель нравственного начала, а мораль “проверяется” историей, определяемой совокупностью “нравов” той или иной эпохи» [Дудина, 2006, с. 17].

По мнению Т.П. Дудиной, в первые десятилетия XIX века появляется много межжанровых и межродовых образований, представляющих собой переходные формы. Создаются драматические тексты, в которых со всей

фактической достоверностью воспроизводятся исторические события, а историческая эпоха предстает в ее нравственно-психологическом и социально-бытовом правдоподобии. Появляются историко-романтические мелодрамы, которые свидетельствуют о том, что в историю втягиваются пласты реальности, не имевшие до сих пор статуса исторических. Меняется трактовка времени вообще как исторической категории и драматического времени в частности; драматургия на историческую тему развивается в направлении, которое с очевидностью доказывает, что личность детерминируется прежде всего социальными факторами, а в ее нравственно-психологических особенностях воплощаются механизмы этой детерминации» [Там же, с. 20]. Поэтому драматурги, например Г.Р. Державин, обращались к традиционному жанру исторической трагедии, в канонических формах которой стремились реализовать свои историософские представления в этико-эстетическом гармоническом единстве. В этом же жанре написаны пьесы В. Озерова «Ярополк и Олег» (1798), «Дмитрий Донской» (1807), где представления о добре и зле уже лишены той морально-психологической однозначности, которая была присуща трагедиям классицизма, героико-патриотическую тему автор соединяет с тираноборческой и осложняет ее необходимостью решения нравственных проблем.

Драматургия на сюжеты из отечественной истории, развиваясь в процессе борьбы и контактов разных жанров одновременно с драматургией на античные и древнееврейские исторические и мифологические сюжеты, создала тот пласт, который в результате привёл к изменению концепций отечественного и мирового исторического процесса и исторической личности в драматургии. В русской драме XIX века встречаются исторические личности «прометеевского» и «мессианского» типа, актуализированные в рамках одних и тех же исторических сюжетов, связанных с изменением национальной аксиологической системы (Новгородская вольница, эпоха Ивана Грозного, Смутное время, борьба с поляками), когда русский мир

оказывается на грани гибели и стоит перед неизбежностью коренных перемен. Развертывание исторических процессов в России происходит так, что трагичность оказывается определяющим состоянием, по отношению к которому остальные состояния оказываются второстепенными. Широкий исторический и политико-идеологический контекст драмы, ее прикрепленность к определенным событиям отечественной и общечеловеческой истории выявляют тенденцию осмысления национальных бедствий как консолидирующего фактора, объединяющего разные сословия в нацию, где народ не должен быть антагонистичен правящим классам.

Рассматривать вопросы жанровой специфики исторических пьес, форм психологического анализа, способов воплощения характеров исторических личностей в их отношении с народом невозможно без обращения к драматургическому наследию А.С. Пушкина. Им были предложены проблемы роли народа и личности в сотворении истории, которые получили развитие в русской драматургии последующих десятилетий, в национальных литературах России. Историософия А.С. Пушкина, отразившаяся в его драматургической теории и практике, рассмотрена в целом ряде работ: многие аспекты изучения пушкинской драматургии достаточно изучены, однако по-прежнему актуальными остаются вопросы жанрового своеобразия исторической темы в его драматических произведениях, продолжая до сих пор оставаться не до конца исследованной проблемой.

Раскрыть диалектическую связь «судьбы человеческой» и «судьбы народной», единство общеисторического и национально-специфического в историческом процессе – эту задачу Пушкин решает с позиций системы истинных ценностей, морально-нравственных установлений, что становится основой психологизма в его пьесе «Борис Годунов».

Драматургическое наследие А.С. Пушкина, как и его последователей – А.Н. Островского, А.К. Толстого, открывается новыми сторонами в настоящее время, когда расширяются горизонты исследовательского поиска, совершенствуется инструментарий филологического анализа. Как следствие,

предлагаются подходы к решению такого вопроса, как жанровая природа драматических произведений исторической тематики. Здесь следует выделить работы А.С. Чиркова и В.Е. Головчинер, в которых проблема новаторства Пушкина раскрывается в русле жанровой природы его трагедии «Борис Годунов».

По мнению этих ученых, уже в первых критических суждениях о «Борисе Годунове» была отражена реакция литературоведов и критиков на появление пьесы неканонического типа, к которой трудно применить традиционную жанровую классификацию: драма ли это, трагедия или историческая хроника. Отвергая внеисторическое значение морально-нравственного аспекта карамзинской нравоучительности, Пушкин с особых позиций исторической истины интерпретировал поступки персонажей в смысле нравственных представлений и моральных правил той исторической эпохи, которую они репрезентировали. Знание исторических событий и фактов у Пушкина накладывается на понимание закономерностей развития национального сознания, «внешняя история» сложно сопрягается с «внутренней историей», политическая необходимость – с духовными потребностями народа, и все это составляет, по Пушкину, собственно драму, позволяющую выявить историческую правду на пересечении «судьбы человеческой» и «судьбы народной».

Трагедия «Борис Годунов» представила и вынесла на суд современников новую историософскую концепцию: Пушкин осмысливал отечественную историю в общих философских категориях закономерности и случайности, антиномичных славянофильскому онтологическому принципу соборности, основанному на мистическом опыте и осознающему окружающий мир как гармоническое единство в Боге. Пушкину удалось в драматическом действии открыть историческую обусловленность стимулов, движущих человеческим мышлением и поведением в определенных социально-политических и духовно-нравственных обстоятельствах. Родовые и типовые поведенческие модели в трагедии воссоздают нравственный облик

эпохи в его социально-сословной определенности. Содержание пушкинской трагедии, личная и историческая судьба его персонажей обусловлены не тем, что Годунов нравственно деградировал (был добродетельным, но стал злодеем и убил царевича Дмитрия), а судьба Лжедмитрия определилась сочетанием дурных и хороших качеств его личности, и не тем, что оба они самозванцы (один через цареубийство, а другой через присвоение царского имени), а коренным, глубинным смыслом их отношения к народу.

В пушкинской драме сложившаяся равнодействующая интересов меняет традиционную систему ценностей и в соответствии с этим характер драматического исторического героя, специфику драматического конфликта, своеобразие драматического действия и принципы текстообразования. Классицистическая включенность этики в систему политических понятий (добродетельность правителя имела общественно-исторический смысл) не представляет для Пушкина интереса, и он исключает необходимость ее художественного осмысления, перенося смыслообразующий центр тяжести на объективно-историческое содержание деятельности исторических лиц.

В.Е. Головчинер, говоря о жанровом новаторстве автора «Бориса Годунова», пишет: «Сам Пушкин мучился в поисках жанрового обозначения “Бориса Годунова”»: называл в письмах друзьям *трагедией, комедией...* А Белинский впервые дал определение не только его пьесе, по типу драмы, будущее которого проявилось в полной мере в XX веке, – *эпическая драма*» [Головчинер, 2009, с. 12]. Исследователь считает, что и исторические хроники Шекспира, и трагедия Пушкина не столько сосредоточены на перепитиях судьбы главного героя, сколько восходят к истокам драматического рода, связанных с фольклорной традицией, которая проявляется в принципах организации действия. «Эпичность “сознания” древних, связанная с представлением о равной важности всех и всего в окружающем мире, о связанности всего со всем, о бесконечности жизни в повторении ее циклов, по-разному трансформируется в обращении драматургов-эпиков к явлениям общественного бытия, к процессам и

закономерностям со-существования “многих” <...> В соответствии с этим действие становится полифоническим по структуре, дискретным, монтажным <...>, вероятностным по способам развертывания, свободно соединяющим самые разные по эстетическим доминантам фрагменты события (комические и трагические, низкие, обыденные и возвышенные и т.д.) [Головчинер, 2009, с. 20-21]. Именно такое действие эпической драмы соответствовало принципам исторического писателя, который, по Пушкину, «следует вольному и широкому изображению характеров, небрежному и простому составлению планов» [Пушкин, с. 115]. И не личные, индивидуальные интересы движут героем эпической драмы, а его роль и место в обществе, вот почему на первый план выходит жизнь среды, социума, силы, которые и определяют суть конфликта. Жанровый опыт Пушкина в его трагедии будет затем осмыслен и продолжен в драматургии XX века.

М.П. Алексеев в работе «Пушкин и Шекспир» отмечал: «...национальная драма, отвечающая общественным запросам и стремлениям современности, вступала в противоречие с условностями и традициями русской сцены и с суровыми требованиями театральной цензуры. Пушкин ...не мог говорить полным голосом. Возможно, что именно это противоречие заставило его вовсе охладеть к жанру большой народной драмы – исторической хроники – и перейти к камерной драматургии “маленьких трагедий”» [Алексеев]. В этой жанровой смене наметился приход к другому, не менее важному направлению жанровых поисков русской драматургии. Цикл «Маленькие трагедии» Пушкина выступает поэтической исповедью автора, который искупает грехи своих героев любовью, творчеством, дает им возможность озарения совестью. В этом смысле жанровый опыт пушкинских трагедий трудно переоценить в исследовании дальнейшей эволюции русской драматургии.

Дальнейшее развитие этико-эстетического кодекса отечественной исторической драматургии происходило в контексте социальной

антропологии и философии морали середины века. В 1850-1870-е годы поэтика исторических драм А.Н. Островского выявляет ценности и метафизику человека, лежащие в основе исторического поступка, его моральное значение, ценностные заблуждения, а также систему народных морально-нравственных ценностей. Их воплощение можно обнаружить в жанрово-смысловой структуре пьес драматурга.

Многочисленные драматургические эксперименты последующих периодов в области художественной формы исторической пьесы и возникновение разнообразных, более или менее жизнеспособных жанровых форм и модификаций приводит к взлетам и падениям исторической драматургии в разные десятилетия XIX века. Исследование эволюции русской исторической драматургии XIX века с очевидностью доказывает, что традиционная драма на историческую тему изжила себя как жанровая форма, неспособная вместить все многообразие концептуальных моделей истории. Однако попытки создания новых художественных парадигм (А.К. Толстой, Л.Н. Толстой) не были восприняты современниками в силу неподготовленности художественного сознания читателя к восприятию новых, не опробованных в западном интеллектуальном пространстве исторических и художественных моделей.

Очевидно, что историческая драматургия достигает высшей степени своего развития и полностью раскрывает свою специфику в тот период национальной жизни, когда определенного уровня достигает развитие общества и литературы и происходит окончательное формирование исторического мышления писателя. Но свободная от прямых аллюзий историческая трагедия, поднимающая острые вопросы индивидуальной и коллективной жизни посредством глубокого раскрытия изображаемой действительности в ее историческом осмыслении, появляется не сразу и связана с развитием этического сознания и возникновением концептуальных моделей исторического процесса, которые становятся эстетическими факторами.

Характер и своеобразие развития русской исторической драматургии в разные десятилетия XIX столетия отражают различные аспекты идеологии и историософии переходных периодов и передают движение от романтики-мистической драмы к драме реалистической, от традиционной трагедии к новым структурно-смысловым формам. Дальнейшее развитие такой драматургии в 1860-е годы связано с именами А.Н. Островского и А.К. Толстого: драматургия А.Н. Островского послужила поводом для дискуссии в критике о жанре, характере историзма и критериях оценки исторических пьес, в эпицентре этих споров оказалась и историческая драматургия А.К. Толстого.

Центром творческого наследия А.К. Толстого стала драматическая трилогия «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис» (1863-1869). В изложении событий и трактовке характеров царей Толстой почти во всем следует Н.М. Карамзину. Но в жанровом отношении трилогия – не историческая хроника, не зарисовки быта и нравов старых времен: Толстому удалось воскресить жанр трагедии. Исследователи указывали, что его трилогия больше связана с трагедиями Шекспира, чем с его же хрониками, где ставились собственно исторические вопросы. Главная ее тема – трагедия власти, и не только власти самодержавных царей, но шире – власти человека над действительностью, над собственной участью. Русская история предстает как трагедия, лишь отчасти обусловленная нравственными изъянами царей: необузданным властолюбием Ивана, безволием и страхом перед ответственностью Федора, моральными компромиссами Бориса, идущего окольными путями к благой цели. Отношения властителей с близкими людьми, поступки, лишенные как будто государственной значимости, участие приближенных, второстепенных, на первый взгляд, лиц, и т.п. оказываются важными, поистине роковыми обстоятельствами.

Первые критики-современники поставили под сомнение жанр первой части трилогии, пьесы «Смерть Иоанна Грозного», как трагедии. По классической теории трагического, главный персонаж должен не только

поражать ужасом, но и внушать сострадание. Считая основным жанровым признаком трагедии наличие трагического героя с сильными и подлинными страстями, критики относили пьесу к жанру исторической хроники, так как герой ее пассивен и не совершает значительных поступков. Действительно, Грозный А.К. Толстого сам понимает неотвратимость возмездия за то, что он не выполнил возложенную на него божественную миссию и разгадывает знамение смерти. Но кровавая хвостатая комета предвещает и начало заката царского рода. На престол сначала взойдет его сын Федор, слабовольный, болезненный, затем будет убит законный наследник – царевич Дмитрий, страдавший «падучей», наследственной болезнью, после чего власть захватывает чужой – Борис Годунов. Затем наступает Смутное время.

Вопросы жанровой специфики трилогии не были решены и более поздними трактовками [Модникова, 2012]. Многие исследователи творчества А.К. Толстого проводили параллели с трагедиями Шекспира, отмечали наличие в трилогии «эпического элемента». А.К. Толстой следует реалистической традиции «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина. Правда человеческая или правда характеров, которой отдает предпочтение в своей трилогии А.К. Толстой, сопряжена с правдой истории, так как психология героев возникает вследствие определенных исторических условий, по его словам, в результате «силы вещей».

Главный принцип, который он осуществляет в историческом направлении своего творчества – следовать «правде характера», а этот принцип допускает отступление от исторических фактов. Отвергая наметившуюся тенденцию в искусстве, А.К. Толстой объективно обличает самовластье и деспотизм. Эта идея объединяет части трилогии, находя выражение в самостоятельных событийных рядах. Скрепляющим центром всей трилогии является образ Бориса Годунова, ставший пробным камнем в решении проблемы деспотизма. Начатая в первой части тема Годунова-убийцы продолжена в последующих двух частях трилогии.

Интересно сравнить общую оценку А.К. Толстого деятельности Иоанна Грозного с «Историей государства Российского» Н.М. Карамзина. У А.К. Толстого она отрицательная, тогда как у историка двойственная: Н.М. Карамзин хотя и осуждает жестокость и тиранию этого самодержца как личности, но дает высокую оценку его деяний как субъекта истории. Поразному осмыслены позиции подданных Иоанна Грозного: Н.М. Карамзин ставит им в заслугу терпение и покорность как знак верности идее самодержавия, которому не могут помешать пороки отдельного тирана. А.К. Толстой показывает неслыханное моральное падение граждан страны – от царствования Иоанна Грозного до Смутного времени. «От зла лишь зло родится» (А.К. Толстой) – эта идея всей трилогии выражена в заключительных словах убийцы и деспота, тирана Бориса Годунова.

И здесь видится кардинальное различие между «Борисом Годуновым» А.С. Пушкина и трилогией А.К. Толстого, которое заключается в решении вопроса о роли народных масс в истории. Народ как действующая историческая сила выступает на первый план только в трагедии Пушкина. «Борис Годунов» – это первый в мировой, а не только в русской драматургии образец социально-исторической трагедии, в которой действуют не столько отдельные личности, сколько силы исторические.

По мнению Е.О. Модниковой, А.К. Толстой гармонично сочетает развитие сюжета с психологизмом характеров [Модникова]. В изображении исторических событий сохраняется субъективная позиция автора, поскольку они ставятся в зависимость от личности, чем и объясняется причина отдельных нарушений исторической достоверности.

Жанр первой части трилогии более всего близок к психологической драме на исторический сюжет. Согласно концепции А.К. Толстого, основным предметом трагедии должно быть важное историческое событие, в ходе которого развиваются и проявляются интересные яркие характеры. Жанр исторической трагедии дает богатую возможность показать крупный и значимый характер в его диалектическом развитии. В трагедии «Смерть

Иоанна Грозного» особенно подробно автор дает психологический рисунок центрального образа. Во внешности Грозного постепенно мы видим деградацию облика царя, чья природная привлекательность разрушена его пороками, прежде всего жестокостью.

Конфликт трагедии связан как с внешним, так и с внутренним психологическим конфликтом, который переживает в последние дни своей жизни Иван Грозный. По характеру психологического конфликта эта историческая трагедия существенно не отличается от просто трагедии, где страдающий индивид в состоянии мучительных психологических переживаний всегда занимает центральную позицию. «Трудно при этом определить степень исторической достоверности переживаний главного героя, который хотя и является лицом реальным, но его психология - плод авторского воображения. Что именно чувствовал, переживал и думал в тот или иной момент своей жизни реальный Иван Грозный - восстановить ныне невозможно. Оценивать развитие психологического внутреннего конфликта с точки зрения его достоверности тем самым нельзя. Но оценивать с точки зрения убедительности – вполне правомерно» [Модникова, с. 20]. С этой точки зрения «Смерть Иоанна Грозного» – классическая трагедия аристотелевского типа.

Точно так же можно определить жанр второй части трилогии. Образ царя Федора Иоанновича – идейный и этический центр пьесы. «Переливы» его душевных состояний связаны с политической интригой, но имеют и самостоятельное значение. Автор достигает большой психологической глубины, показывая характер, сотканный из противоречий. Драматург опровергает и концепцию «жалкого венценосца» (Н.М. Карамзин), и иконописный образ полусвятого (в древнерусских сказаниях и повестях о Смутном времени). Двойственность исторической личности проявляется и в жанровой окраске: автор делает царя привлекательным, поскольку доказывает не внешнюю, а духовную красоту героя, и в то же время в герое трагедии есть комические черты, поскольку он часто выглядит смешным,

хотя и не осмеивается. Став царем, он полностью передал управление Годунову, но тот на первых порах создает иллюзию, что действует только по его воле. Только в особых случаях, как, например, при решении вопроса о выдаче Годунову князя Шуйского, царь убеждается в руководящей воле своего советника. Сцена их столкновения – кульминационная в трагедии. Федор не может противостоять Годунову как политик и даже как царь, но когда решается вопрос о жизни любимого им человека, он поступает так, как следует человеку гуманному и христианину, то есть обнаруживает свою самую сильную сторону и одерживает победу над своим умным противником. Но он выдерживает свою роль недолго и опять возвращается к роли царя, которая, по выражению автора, «не указана ему природой». И как человек чувств, а не разума, Федор губит Шуйского. Черты комического исчезают из его облика в финале, ибо развязка трагична. Постоянное столкновение в нем обычного человека и особы царского звания составляет психологический конфликт трагедии, не менее важный, чем конфликт общественно-политический.

А в общественно-политическом конфликте между Шуйским и Борисом Годуновым в трагедии «Царь Федор Иоаннович» царь Федор вовсе не участвует. Роль значительного исторического лица играет Борис Годунов, который продолжает политику Грозного, являясь его идейным наследником, и борется с боярской оппозицией, поднявшей голову после смерти царя. Его борьбу с силами оппозиции в лице Шуйского Федор всеми силами старается прекратить, «но самым своим вмешательством решает ее трагический исход» [Толстой А.К., с. 480]. Автору импонирует князь Шуйский, но в условиях самодержавия такому прямодушному и честному человеку невозможно стать политическим лидером. Хотя на его стороне находится нравственное преимущество, он, как и царь Федор Иоаннович, обречен. Концепция истории в драматической трилогии А.К. Толстого такова, что приводит читателя к выводу: тираническое государственное устройство нуждается в правителе-тиране.

В трилогии явно присутствуют черты психологической драмы с историческим сюжетом. А.К. Толстой отказывается от линейности и односторонности в изображении человека. Характер героя получает психологическую глубину и неоднозначность. Принцип циклизации исторических событий сочетается в трилогии А.К. Толстого с принципом углубленного психологизма характеров исторических деятелей, что имеет следствием существование каждой части трилогии в двойной оптике: как психологической драмы, замкнутой в локальном пространстве души героя и тех событий, которые его непосредственно касаются, и как части общего исторического действия, растянувшегося на длительный период реального времени, – от смерти Иоанна Грозного до Смутного времени.

Драматическая трилогия А.К. Толстого стала важной вехой на пути становления исторической драматургии в России. Впервые она являет форму реалистической исторической хроники с углубленным психологизмом образов, философским подтекстом, что характерно для этого периода развития русской литературы в целом.

В понимании особенностей исторической драматургии А.Н. Островский, вслед за А.К. Толстым, обращался к жанровому образцу, созданному Пушкиным в «Борисе Годунове». Но его жанровые поиски включали также традиции, основанные на принципе циклизации, т.е. традиции исторических хроник Шекспира: драматические циклы обоих драматургов передают цепь последовательных исторических событий, каждое из которых представляет самостоятельное законченное действие, завязывающее новое действие. При этом у А.Н. Островского мы видим цикл исторических хроник, тогда как А.К. Толстой создавал трагедийный цикл. В финале его трилогии ощущается пафос возмездия герою за политические ошибки и попрание человечности, и общая концепция цикла исторических трагедий драматурга пессимистична. В отличие от них в хрониках А.Н. Островского сопротивление народа – крестьян и горожан – перед лицом и внешних врагов, и насилия власть имущих не вызывает ощущения

катастрофы: драматург видит в этом закономерное проявление исторической жизни. Отсюда и различие в жанровой природе исторических драматических циклов двух авторов.

С другой стороны, исторические хроники А.Н. Островского включают трагические коллизии, связанные с исторической жизнью народа. В них участвует народная толпа, показаны ее духовные искания и прозрения, и исторические события органично произрастают из ее ежедневной, будничной жизни. Изображение старинного быта, народных типов, образа мышления и стиля речи – все это дает эффект иллюзии живой реальности. И эта картина мещанской, купеческой среды, жизни городского люда приобретает общенациональное, историческое значение. В качестве главной коллизии выступает внутренняя борьба, происходящая в народе.

Первая историческая хроника А.Н. Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1862), которая воспроизводит атмосферу эпохи и общий композиционный принцип «нанизывания» эпизодов, как в «Борисе Годунове» Пушкина, позволяет определить пьесу еще и как эпическую драму или трагедию. Но пьеса не является трагедией, которая разыгрывается под сводами царских теремов в виде борьбы первых лиц государства, как это было у А.К. Толстого. Происшествие, начинающееся в отдаленном провинциальном городе, находится в центре пьесы и приобретает затем общенациональное значение. В хронике «Минин» повседневная мирная жизнь населения Нижнего Новгорода перерастает в сознательное патриотическое движение, потому что обыватели превращаются в граждан, преодолевают привычку к инертному подчинению, становятся силой, которая выводит страну из запутанного политического конфликта, вызванного борьбой сил в верхушке общества. В финале пьесы перевоплощение нижегородцев в воинов завершается включением народа в национальную историческую жизнь.

В последующих исторических хрониках А.Н. Островского – пьесах «Воевода» (1965), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866) и

«Тушино» (1967) народ выступает как постоянно действующая активная сила общества, противопоставляющая эгоизму воевод, бояр, царя свое чувство справедливости, свободолюбие, а подчас и разрушительный гнев [Лотман Л.М.].

Движение толпы, борьба мнений, охватывающие ее волнения, обусловленные радостными или горестными чувствами, затем объединение в общем порыве, столкновения, битвы – все это было тем новым в организации А.Н. Островским конфликта и действия, которое вело к обновлению театрального зрелища как такового.

В начале XX века в русской драматургии главенствует поэтическое решение исторической темы. Даже если пьесы написаны прозой, они пронизаны метафизической проблематикой, влияющей на историософию драматургов. Так, Е. Замятин в драме «Аттила» (1924-1928) выдвигает философскую концепцию единства двух противоположных начал: необходимости подчинения человека закономерностям исторического процесса, неподвластным изменению со стороны деятельности человека, и свободы выбора каждого индивида, не зависящей от внешних факторов.

На жанровое звучание драмы оказало влияние убеждение писателя, что количество форм исторических явлений ограничено, типы эпох, ситуаций и личностей повторяются, и варварский Рим всегда будет служить ключом к пониманию собственного будущего. Таким образом, эта пьеса может рассматриваться и как параллель между событиями V и XX веков, и как своеобразный взгляд писателя в будущее.

Признание особой роли личностей в развитии общества и их ведущей роли в истории человечества – эта мысль воплотилась и реализовалась на страницах пьесы «Аттила», где Е. Замятин исследует влияние выдающейся личности на ход мировой истории и анализирует восприятие этой личности современниками. Подчеркивая, что основной чертой характера Аттилы является стремление ко всеобщему счастью, автор указывает, что подобный характер заключает в себе опасность для его обладателя. В этом и

заключается основа трагедийного конфликта, позволяющая сравнить замятинскую трагедию с трагедией «Царь Федор Иоанович» А.К. Толстого.

Для усиления явных исторических параллелей между временем разрушения Рима и временем Октябрьской революции Замятин целенаправленно придает своему герою черты славянина. Для этого он использует прямые ассоциации с событиями русской истории, дает собственную трактовку имени героя, использует в пьесе упоминание славянских народностей. Автор обращается к славянской мифологии, используя известный миф о людях-волках в качестве основного средства создания характера героя. Анализируя высказывания самого писателя о понимании им происхождения Аттилы, исследователи делают вывод о том, что Замятин стремился придать своему герою русские национальные черты [Лядова, 2000]. Такого рода параллель между характером исторической личности и современным звучанием конфликта и образа героя ведет к художественному обобщению, присущему не трагедии, а поэтической драме, уводящей действие от конкретно-исторических событий к метафизической, условно-метафорической реальности, свойственной символистской драматургии Серебряного века [Бугров, 1993].

В советские годы драматургами активно осваивалась традиция народно-героической драмы А.Н. Островского, и здесь ярким создателем такого рода исторических пьес стал А.Н. Толстой. Его перу принадлежат пьеса «На дыбе» (1929), два варианта драмы «Петр Первый» (1935, 1938) и драматическая диалогия об Иване Грозном (1943). Драмы о двух исторических личностях сближаются между собой в особенностях центрального конфликта: в центре внимания оказывается борьба царя-самодержца с боярской оппозицией. Бояре противопоставляют сильной личности царя-самодержца безвольного человека, который должен быть послушным исполнителем воли тех, кто его подталкивает к трону – таков царевич Алексей. В борьбе против боярства, в великодержавных устремлениях оба царя в пьесах А.Н. Толстого опираются на купечество, на

посадских людей и на мужиков. Царь предстает как суровый и справедливый отец своих подданных. «Русская земля – моя единая вотчина», – так утверждает Иван Грозный; «Суров я был с вами, дети мои», – признается Петр, обращаясь к народу в финале пьесы «Петр Первый». Как тот, так и другой обосновывают свою жестокую самодержавную волю интересами государства: «Быть Третьему Риму в Москве» (Иван); «Не для себя я был суров, но дорога мне была Россия» (Петр).

Рассматривая жанровые особенности этих пьес А.Н. Толстого, следует отметить, что изображение выдающейся исторической личности, берущей на себя всю полноту социальной и нравственно-психологической ответственности во имя государственного величия, дано в русле ее отношений с народом, поддержки ее деятельности со стороны демократических слоев. В пьесе «Петр Первый» во время полтавского сражения Федька в ответ на призыв главного героя: «Порадейте, товарищи!» восклицает: «Порадеем...». И его символически значимый ответ, разумеется, услышан, как слышит царь Иван народное многоголосие в поддержку своим державным начинаниям: тут и юродивый, принесший царю денежку на военные приготовления, тут и мужик из толпы, который кричит царю: «Батюшка, не тужи, надо будет, – мы подможем».

Но при всех достоинствах рассматриваемых пьес А.Н. Толстого как народно-героических драм (живость диалогов, богатство языка, свободного от отяжеляющей архаики и вместе с тем воссоздающего колорит старины), им свойственны схематизм, ослабленность, сглаженность драматургического конфликта при изображении отношений царя и народа [Шмелев]. Отсутствие антагонистических противоречий между царем Петром и народом еще более усилено в дилогии о царе Иване Грозном, чья деятельность показана драматургом исключительно идиллически. И это отступление от исторической истины приводит к тому, что исторические факты противятся такого рода идеализации и впечатление от жанровой специфики народно-героической драмы размывается, как и герой, который многое теряет в своей

человеческой сущности и историческом правдоподобии. Отход от принципа исторического антропологизма ведет к отходу от подлинной народно-героической драмы, отражающей влияние соцреалистических требований к решению исторической темы.

В советские годы первой половины XX столетия А.В. Луначарский с большим одобрением отмечал интенсивность развития исторической драматургии. Несмотря на широкий интерес драматургов к различным периодам истории главное внимание уделялось историко-революционной теме. Это пьесы о восстании Спартака, о Степане Разине, о Пугачеве, о народолюбцах, о первой русской революции.

Особая приверженность драматургов первой половины XX века к разработке историко-революционной тематики не была случайной, она определялась очевидными для своего времени причинами. В этом смысле произведениям русской советской драматургии был созвучен целый пласт пьес на историко-революционную тему в форме социально-бытового жанра в национальных литературах

«А.В. Луначарский предлагал развивать два вида историко-революционной трагедии: трагедию пророков и трагедию realizатора» [Шарапков, 1988, с. 14]. Несмотря на то, что теория А.В. Луначарского о двух видах историко-революционной драмы звучала довольно убедительно, нельзя не отметить, что она страдала и некоторой односторонностью. Если рассматривать эту теорию не только по отношению к пьесам Луначарского «Оливер Кромвель» и «Фома Кампанелла», на основе которых он ее и выстроил, но и применительно ко всей историко-революционной драматургии, становится понятно, что она не совсем состоятельна. Не в пользу теории А.В. Луначарского говорит и то обстоятельство, что возможно создание исторических трагедий, где героем выступает народ, где раскрываются судьбы народных масс в какой-либо кризисный момент истории. Кроме того, теория, предложенная А.В. Луначарским, отвергала возможность воплощения историко-революционной темы в иных

драматических жанрах, чем трагедия, тогда как история дает материал и сюжеты для других комедийных или драматических жанровых форм.

Интерес к исторической теме проявили и драматурги 2-й половины XX века. В это время в недрах драматургии на историко-революционную тему произошел сдвиг в художественном мышлении, поворот к осмыслению исторических событий с позиций публицистического характера. Русская историко-революционная драматургия 1970-1980-х гг. берет на себя важную миссию – формировать общественное мнение, исследовать проблему власти с целью восстановления подлинной истории нашего общества. Своеобразной школой воспитания нового мировидения как в послеоттепельное, так и постперестроечное время стал политический театр М. Шатрова. По его пьесам были поставлены драматические спектакли героико-революционной тематики в 1970-1980-е годы, имевшие шумный успех, но в 1990-е годы они сошли со сцены, оказавшись созвучными злободневной проблематике, породившей их [Карпов, с. 689]. Широкого распространения эти драматические опыты не получили.

Картина развития бурятской исторической драматургии XX в. отличалась от тех факторов, которые формировали эту тематику в русской драматургии, хотя закономерно имела немало общих черт, свойственных, прежде всего, жанровым формам драматических произведений на историческую тему.

1.2. Пьесы Б. Барадина и жанровые поиски бурятской исторической драматургии первой половины XX века

Собственно бурятская письменная литература зарождается на рубеже XIX – XX вв. К концу XIX столетия в бурятской среде начинают появляться первые народные учителя из бурят, окончившие учительские семинарии в Иркутске, именно они создают первые бурятские пьесы «Үхэл» («Смерть») Д.А. Абашеева, «Хоер можо» («Два мира») И.Г. Салтыкова, «Цырен-

мальчин» («Пастух Цырен») С.П. Балдаева, «Хаарташан» («Картежники») Ч.-Л. Базарона, «Архин зэмэ» («Виновато вино»), «Хубхай шоно» («Голодный волк») И.В. Барлукова. Интересен факт, что первыми произведениями национальной литературы становятся именно драматические произведения, которые сразу ставились на любительских сценах. Подобное обстоятельство достаточно точно могут объяснить слова А.Н. Островского, который писал: «Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии – для всего народа» [Островский, 1989, с. 187]. Однако, размышляя о том, почему же первыми произведениями бурятской литературы стали именно пьесы, невозможно ограничиться лишь той трактовкой этого явления, что среди бурятского населения в начале XX века было много людей, не владевших грамотой. Бурятская литература, ведущая свою «родословную» еще с общемонгольского периода, о котором подробно пишет Е.Е. Балданмаксарова в своей монографии «Бурятская поэзия: истоки, поэтика жанров», унаследовала традиции сказа улигершинов, исполнения различных песен-восхвалений во время народных празднеств или летних спортивных состязаний (Эрын гурбан наадан), которые исполнялись по памяти часто под аккомпанемент бурятского музыкального инструмента морин-хур. Бурятский зритель рубежа XIX - XX веков «генетически» был предрасположен к восприятию на слух и готов к зрелищным видам искусства. В.Ц. Найдакова, говоря о предпосылках зарождения театра у бурят, упоминает о том, что в жизни бурятского народа еще до возникновения собственно театра присутствовали элементы театральности в виде шаманских камланий и игры Белого Старца (Сагаан Убгэна) во время проведения в дацанах буддийской мистерии Цам. Эти особенности национальной культуры считаем, и объясняют то обстоятельство, что именно пьесы стали первыми литературными произведениями бурятской литературы XX века.

Первые пьесы бурятской литературы создавались на материале повседневной жизни бурятского улуса, в них говорилось о некоторых социальных несовершенствах, актуальных для той поры.

Немного позже популярной в бурятской драматургии становится историческая тема. Однако использование этой темы писателями для создания драматических произведений происходило с разными целями. Ряд произведений о недавнем прошлом бурятского народа был призван высветить национальный уклад жизни бурят в невыгодном свете, показать все отрицательные стороны дореволюционного домостроя. Так, практически сразу после революции первые пьесы Х. Намсараева «Харанхы» («Темнота») (1919), «Дамби жоодшо» («Оракул Дамби») (1920) обличали и высмеивали феодальный строй, забитость и необразованность бурятского народа, его слепую веру в шаманов и буддийских лам. В.Ц. Найдаков, говоря об этих произведениях, пишет об их современном звучании: «Прошлое возрождалось для того, чтобы быть отвергнутым снова и еще раз, чтобы социальные сдвиги, происшедшие в жизни, были снова и снова осмыслены людьми. Нет сомнения, что их (драматургов – Т.С.) пьесы имели большое воспитательное значение, ибо они помогали зрителям начала 20-х годов по-новому увидеть и осмыслить хорошо знакомые явления, раскрывали самый “механизм” эксплуатации человека человеком в недавнем прошлом, воспитывали ненависть к этому прошлому» [Найдаков, 1959, с. 60]. Более того, эти пьесы делили прошлую жизнь бурятского народа на «белое» и «черное», высмеивая уклад феодальной бурятской жизни, подталкивали зрителя к отречению от своей самобытной культуры, к унификации и растворению бурятского человека в советском обществе.

В 1920-е годы появляется много других пьес различного уровня на историко-революционную тему, и в них, как говорит В.Ц. Найдаков, «с большим знанием был изображен быт бурят в прошлом со всеми его ужасами, с бесчеловечным отношением к женщине, с жестоким угнетением. В них был правильно изображен и период пробуждения народа, период

гражданской войны, а также и первые ростки новой жизни. <...> Большинство пьес посвящено обличению прошлого бурятского народа, что в первые годы советской власти имело особенно большое значение». По мнению В.Ц. Найдакова, по проблематике эти произведения распадаются на три большие группы: «... произведения, дающие критическое и сатирическое изображение ламства и шаманства; произведения, изображающие тяжкую долю женщины-бурятки; произведения, посвященные изображению социального гнета». Подобные пьесы, конечно, были созвучны идеологическим соображениям современности, и сегодня вполне закономерен вопрос о том, верно ли трактовалась в них дореволюционная жизнь бурятского народа. По словам В.Ц. Найдакова, некоторые из этих пьес написаны на уровне дореволюционных бурятских пьес, т. е. «с большим налетом натурализма» [Найдаков, 1959, с. 67], в них отсутствуют попытки обобщить жизненные явления.

Из общего ряда пьес, которые высмеивали образ жизни бурятского народа в прошлом, призывали к формированию нового типа советского человека, заметно выделяются пьесы, изображающие далекое прошлое народа, героических личностей, которые воспевались в легендах и преданиях и почитались бурятским народом. Главный вопрос в этих пьесах, читаемый между строк, – об этнической идентификации бурятского народа, о правильности его исторического выбора. Достаточно назвать драмы «Ехэ удаган абжаа» («Великая сестрица-шаманка») (1921) Б. Барадина, «Тайшаагай ташуур» («Кнут тайши») (1945) Х. Намсараева, «Энхэ-Булат-баатар» («Энхэ-Булат-батор») (1938), «Бабжи-Барас-баатар» («Бабжи-Барас-батор») (1943) Н. Балдано и другие, которые могли бы способствовать формированию у читателя и зрителя понимания сложной связи настоящего и прошлого, современного и легендарного. При таком подходе история осмысливается как таинственный ключ к пониманию современной жизни. Она уберегает от высокомерия («нам все известно, ведь история кончилась»), от безнадежности и страха («никогда еще не было так худо»), дает человеку

право выбора [Имихелова, 2007, с. 134]. Человек может ошибаться, от него ничего не зависит, но человек принадлежит истории. При таком понимании возникает чувство ответственности человека перед прошлым, перед уроками истории.

Главной темой бурятских исторических произведений XX века становится проблема судьбы народа. «Судьба человеческая – судьба народная» – эта пушкинская формула была творчески освоена бурятской драматургией в исторических пьесах, которые вошли в золотой фонд национальной литературы.

Тема, которая особенно волновала бурятских художников – поиск народом национального самоопределения, национальной идентичности. И решение этой темы не просто свидетельствует о зрелости художественной историософии драматургов, оно позволяло им развивать бурятскую драму в русле эстетического, жанрового многообразия. Именно в рамках решения вопроса о национальной самобытности бурят создалось целое направление в национальном искусстве – поэтическая драматургия, направление, противостоящее главному руслу бурятской драматургии – бытовой, социально-психологической драме – и существовавшее как альтернативный путь бурятской драматургии и театра, но к сожалению, в силу разных причин в свое время оно было отодвинуто на задний план.

Ранняя бурятская драма в жанровом отношении представляет собой по преимуществу бытовую пьесу, посвященную теме прошлого бурятского народа, показывающую реалии быта, этнографические детали, обряды. Например, «Жэгдэн» («Жигден») Д.-Р. Намжилона и Б. Барадина или «Эхэнэрэй суудал» («Женская доля») С. Балдаева.

Другой путь национальной драматургии намечало творчество Б. Барадина. Он создал две исторические драмы: «Шойжод хатан» («Чойжид»), датированную 1920 годом и оконченную в 1921 году, и «Ехэ удаган Абжаа» («Великая сестрица-шаманка»), поставленную в 1921 году Агинским народным театром. Б. Барадин в своих пьесах уделяет большое внимание

описанию шаманских обрядов, обильно насыщая пьесу включением в неё культовых песен и заклинаний. Но это только внешний антураж, за которым скрывается важное: поэтическое освещение исторических событий. Будучи свидетелем репетиции буддийской мистерии Цам в Гусиноозерском дацане в 1903 г., которая и послужила в какой-то степени основой бурятского драматического искусства, он увидел в ней связь человека с божественными силами и попытался показать эту связь в яркой художественной форме в своих пьесах [Имихелова, Фролова, 2011, с. 6]. Этому способствовал тот факт, что Бурятия на протяжении нескольких столетий была и остается местом встречи трех вероисповеданий – шаманизма, тибетского буддизма и православного христианства. Судя по названиям двух пьес Барадина, главными героинями являются не простые женщины - они приближены к шаманскому (небесному) происхождению.

В основу драмы Б. Барадина «Шойжод хатан» («Чойжид») лег исторический факт – события 1805-1807 годов, когда по указу царского правительства буряты должны были отвести 105 тысяч десятин земли для размещения переселенцев из центральной России. «Бурятскому населению было предложено покинуть родные дедовские земли и осваивать для жизни другие места. Раскрывалась закулисная сделка бурятской верхушки и русских чиновников, где каждая сторона искала собственные выгоды, и никому не было дела до участи бедноты, сгоняемой с родных усадеб, их возмущения и печали, вылившиеся в пока неосознанное стихийное выступление против своих притеснителей» [Найдакова, 2002, с. 79].

Отторжение плодородных родовых земель с реками, другими водными источниками стало для народа настоящим бедствием, а для бурятской верхушки – тайши Дамбы, его жены Чойжид, чиновничьей и ламской знати – нравственной проверкой их подлинных интересов. Расхождение между простым народом и богачами всех мастей, их приспешниками – ламами изображено в двух частях драмы. В первой показаны корыстные намерения представителей бурятской знати – тайши Дамбы и его жены Чойжид и целой

группы лам во главе с Пунсэгом, принимающих решение отдать Тугнуйские кочевья согласно царскому указу. Своенравная Чойжид, наделенная привилегиями жены тайши, претендующая на то, чтобы после его смерти занять этот высокий пост, ощущает себя предводительницей тугнуйского рода и потому делает все, чтобы отстоять свои родовые земли и воды. Придя с опозданием на собрание, где тайша Дамба нехотя, зная о скандальном нраве жены, соглашается с присутствующими исполнить царский указ, она, не считаясь с достоинством мужа, с помощью ругательств и угроз отменяет его первоначальное решение, согласившись взамен отдать Энгидинскую землю. Впоследствии все же ее характер и способы, которыми она добивается своего, не помогут, как мы узнаем из начала второй части, исполнить мечту стать тайшой после смерти старого мужа. Все это свидетельствует о жанровой окраске первой части как комедийной.

Вторая часть начинается как эпическая драма, изображающая возмущение простого народа Энгиды. Поощряемые сочувствием местных шаманов и одновременно доверчиво обращающиеся к помощи лам, обманутые люди стремятся отстоять свои интересы и совершают неумелые попытки протеста против предательства властей. Олзобей, сын старого охотника Холхо, избивает представителя царской администрации, наделенного властью для воплощения в жизнь указа о разделе земли. За это его вместе с Сэсэг, дочерью шамана Нашана, пытающейся помочь молодому и дерзкому другу, подвергают суду и наказанию. Но за них вступаются простые соплеменники, уводят от насильников, и избивание прутьями, предназначенное смельчакам, достается шуленге (главе рода) Мүнхэ, осуществившему несправедливый суд, и царскому чиновнику, мечтающему отомстить Олзобею и взять красавицу Сэсэг в кухарки. Здесь в драматическое действие вливается комическая струя.

Как можно убедиться на примере более поздних драматургических произведений, историческая тематика в бурятской драматургии часто развивалась в жанре комедии как наиболее близкой традиции и самой

ментальности драматургов. Об этом свидетельствует прежде всего комедия «Тайшаагай ташуур» («Кнут тайши») Х. Намсараева.

Но вторая часть драмы «Чойжид» все-таки решена, в отличие от первой, как народно-героическая драма, здесь на первый план выступает другой женский образ. Сэсэг также имеет шаманское происхождение, на что указывает ее отец Нашан, предупреждая шуленгу о том, что будет ждать его в случае несправедного суда: *«Энэ намган бидэ хоерой гараһаар ганса үримнай юм. Уг гарбалаа залгуулжа ябаха, удаган болохо хүн юм. Та, шүүлэнгэ ноен, энэ ушарые мэдэжэ, минии басагыг ехэ ойлгод гэжэ шүүбэрилмээр байха даа. Хатуугаар шүүбэрилжэ болоо хаатнай, уг гарбални, онго хажууһамни габаржа танда хайн юумэ болохогүй даа»* [Барадин, 2003, с. 156] - «Дочь – единственный у нас с женой ребенок. Ей в будущем предстоит возглавить свой род, стать шаманкой. Вы, шуленга-начальник, зная это обстоятельство, с пониманием отнеситесь на этом суде к нашей дочери. В случае, если решение будет суровым, разгневаются мои сородичи и духовные хранители, а это ничего хорошего вам не сулит» (перевод здесь и далее наш – Т.С.).

В кульминационный момент Сэсэг обращается к родителям, своим и Олзобея, возмущенным произволом властей, к плачущим матерям со словами: *«Аба эжымни, урдань Эреэхэн удаган гэжэ зоной түлөөдэ ами бээ үгээн юм гэжэ хэлэдэг Һэн. Бишье Энгидыгээ түлөөдэ нургаа сохюулхаһаа айнагүйб!»* [Барадин, 2003, с. 157] - «Родители мои, раньше говорили, что когда-то шаманка Эреэхэн не побоялась отдать жизнь ради своего народа, я, как и она, смогу вынести любое физическое наказание ради родной Энгиды!».

Сравнение себя с шаманкой Эреэхэн – героиней бурятского народа и героиней-шаманкой следующей пьесы Барадина – в устах Сэсэг звучит так же, как в конце первой части желание всемогущей Чойжид пройти шаманское посвящение, от которого она когда-то отказалась и которое ей необходимо в момент, когда энгидинский род насылает на ее «черную головушку» обиды и

проклятия. Всеобщее восхищение и поклонение Чойжид, о небесном происхождении которой известно слабохарактерному мужу и заискивающим ламам (Лодой, старший из лам, говорит: «*Юрэдөө, Шойжид хатан болбол эгээлэй эхэнэр бэшэ, буянтан, дээдэ түрэлтэн гээшэ аа бэээ*» [Барадин, 2003, с. 94] – «Вообще-то, госпожа Чойжид женщина необыкновенная, благословенная, ведь она всевышнего происхождения»), отражается и на образе Сэсэг. Через эту сюжетно-композиционную параллель, выраженную в двухчастности драмы, Барадину удалось подчеркнуть сакральную связь обеих героинь. Но эта параллель выявляет и существенную разность между героинями: своим героическим стоицизмом и бескорыстной любовью к жениху Олзобею Сэсэг оказывается нравственно выше госпожи Чойжид, образом которой драматург показал разнузданность и своеволие жены правителя, в том числе в отношениях с мужчинами.

Двухчастности пьесы соответствуют также две сцены шаманского камлания: в первой части его совершает Чойжид, которой хочется во что бы то ни стало стать тайшой исключительно в корыстных целях, дабы удовлетворить свои амбиции, а вторая часть начинается со сцены тайлагана, где шаман Энгиды Нашан совершает обряд, в котором выступает как проводник народной воли, пытающийся найти решение неразрешимой проблемы, обратившись к неведомым силам для преодоления колоссальных препятствий. Он обращается к Матери-земле – Этуген, к прародительнице 11 хоринских родов Матери-Лебедице, к духам и божествам небесного происхождения бурят – 13 Нойонам, и в этих обращениях заложена коллективная мольба-просьба народа о благословении и защите: «*Харатанииемнай харюулхын түлөө, / Боротонииемнай болюулхын түлөө, / Эхэ, сагаан шанар зүбшөөгым!*» [Барадин, 2003, с. 131] – «Коварству дать ответ, / Ненастья отвести, Мать-Богиня, / Благословите, станьте опорой!». Шаманские молитвы-призывания в пьесе Б. Барадина представляют собой историко-этнографическую интерпретацию,

реконструкцию традиционных формул народной памяти и придают поэтический колорит всему действию.

Родовые земли, вокруг которых движется действие пьесы Барадина, также являются поэтическим образом-метафорой, ведь Земля, Этуген, согласно бурятским мифам, – живое существо, кормилица и заступница, лелеющая своих детей и наказывающая врагов. За образом Матери–родной земли стоит народная нравственная жизнь. Вспомним, что родная земля у многих народов наделяется женским или материнским ликом. Эти представления о земле как Родине сливаются в единый голос народа Энгиды, который будет лишен возможности кочевать, охотиться, растить хлеб на родовых угодьях. Это целая трагедия рода, вот почему вторая часть пьесы, в отличие от первой, решена как суровая драма о черных днях для народа, пытающегося защитить свои интересы. В противопоставление ей первая часть выглядит как легкая комедия о сильных мира сего – тайше с женой, ламах, местных чиновниках, цинично решающих жизненно важный вопрос для народа.

Означает ли это, что разное жанровое решение обеих частей пьесы «Чойжид» придает ей эклектичный характер? Конечно же, Б. Барадин предполагает эту опасность, несмотря на отсутствие драматургического опыта, когда завершает второе действие комической сценой, в которой царские чиновники посрамлены. Смех, как известно, преодолевает тотальность зла, именно таков он в финале очень драматичной второй части пьесы. К тому же смешение комических и драматических черт в пьесе обеспечивает жанровый синтез исторического документа и художественного вымысла, ведущий к диалектическому процессу взаимозамещения и взаимоотталкивания противоположных начал.

В целом же Б. Барадин придал своей пьесе поэтическое звучание: обе героини вступаются за свои родовые земли, отстаивают интересы своего рода. Историческое прошлое в пьесе «Чойжид» как реально-историческое пространство и время воспринимается (и воспринималось первыми

зрителями Агинского народного театра) как условное, собирательное, поскольку драматург подчеркивал в пьесе современное звучание конфликта: в начале 1920-х годов Забайкалье сотрясали бурные события гражданской войны и иностранной интервенции, происходило резкое осложнение взаимоотношений между бурятским и русским населением из-за земельного вопроса, вызванного разделением территорий по национальному составу и отнесением к разным административным единицам в момент образования Бурят-Монгольской автономной области (и ее выделения из Дальневосточной республики).

Сознательное желание Б. Барадина поставить в центр своих пьес женские образы, воплощающие некое мифологическое содержание (предводительница рода, шаманка) и выступающие символом Земли-защитницы, позволило Барадину создать образ народного, коллективного сознания. Это особенно видно во второй части пьесы: наряду с образами отдельных энгидинцев (где выделяется отец Олзобея Холхо, потрясенный циничным индивидуализмом шуленги Мүнхэ и переживающий крах былых представлений о мудрости власти, «начальства») выведен коллективный образ «Зон» – Люди, чей голос («галдеж») звучит как хор, в виде одобрения или осуждения, согласия или несогласия, но чье сознание воплощено в голосах таких индивидуумов, как Холхо или Сэсэг.

Вот почему главной темой исторических пьес Б. Барадина становится тема судьбы народа, его национального самоопределения.

Автор вполне определенно решает вопрос о главной движущей силе истории, актуальный для первых лет советской власти. Пушкинская формула «судьба человеческая – судьба народная» находит свое отражение и в другой пьесе драматурга. В пьесе «Ехэ удаган абжаа» («Великая сестрица-шаманка») именно народ в лице 11 представителей хоринских родов принимает решение отправиться за справедливостью на аудиенцию к царю.

Написанная в стихах, в отличие от первой пьесы Барадина, «Великая сестрица-шаманка» представляет собой жанр исторической трагедии, которая имеет к тому же поэтический характер. В этом смысле пьеса уходит от бытописательности «улушной драматургии» и приближается к метафизической проблематике. Но пьеса была раскритикована и на долгое время предана забвению. В период борьбы с панмонголизмом многие произведения национальной драматургии подвергались критике за то, что жизнь изображалась в них «слишком этнографично», и национальная самобытность оценивалась как узконациональная архаическая культурная традиция, которая противопоставлялась идее интернациональной дружбы. Многие художники, в том числе и Б. Барадин, были наказаны за «апологетику ламаистского искусства».

Назвав свою пьесу трагедией, автор имел в виду трагизм героини, жертвующей собой ради счастья народа. Соглашаясь с авторским определением, считаем, что следует видеть в «Великой сестрице-шаманке» черты поэтической драмы, напоминающей жанровый облик «Маленьких трагедий» Пушкина. Как писал В.Н. Сузи, «элемент трагизма в герое или ситуации не возродит трагедию как культовый жанр; она обречена трансформироваться в поэтическую форму» [Сузи, 2012, с. 14]. Изображение действительности в поэтической драме осуществляется не средствами конкретно-исторической, бытовой детализации, а с помощью условной метафоричности, народно-поэтической символики. В трагедии «Великая сестрица-шаманка» Б. Барадина значительное место занимают герои – защитники народа, его духовная элита, противостоящая произволу властей и богатой знати. Их монологи – обращения к небожителям, духам и божествам – несмотря на мистический, иррациональный налет, служат главной идее историко-просветительского характера, придают ей поэтическое звучание. Трагедия устремлена за пределы реальной общественной и частной жизни, от плана эмпирически-бытового движется к плану мистериальному. Сцены шаманского камлания, мистического разговора с духами, включенные в

реально-исторический сюжет, приближают пьесу к романтической драме с ее стремлением к разрешению трагически неразрешимых противоречий бытия.

Б. Барадин первым в бурятской драматургии, по мнению С.С. Имихеловой, «сумел подняться над бытовым историческим сюжетом и раздвинуть границы национального художественного творчества» [Имихелова, 2010, с. 49]. Недостаток драматургического мастерства писателя компенсировался его огромным жизненным опытом, общественно-политической деятельностью, обширными и глубокими познаниями в области этнографии, фольклора, истории, культуры не только бурятского, но и центрально-азиатских народов. Интересный исторический материал – события конца XVII – начала XVIII вв., когда бурятский народ активно отстаивал свои национальные интересы, защищаясь от захватнической политики царских чиновников и русских переселенцев, – был почерпнут автором, как указано им в предисловии к пьесе, из устных народных преданий и архивных документов. Этот материал позволил автору создать яркие художественные образы, зрелищный сюжет, поэтические описания. Но обращение к историческому прошлому было продиктовано и политическими интересами Б. Барадина, его глубокими раздумьями над современной ему действительностью: в начале 1920-х годов в Забайкалье шла гражданская война, началась иностранная интервенция, и все эти события обострялись ухудшением взаимоотношений между бурятским и русским населением из-за земельного вопроса.

Автор драмы вполне определенно решает вопрос о главной движущей силе истории. Именно народ в лице аманатов, беглецов, представителей одиннадцати хоринских родов принимает решение идти к царю с челобитной и тем самым определяет свою судьбу. Тем не менее критики обвиняли Б. Барадина в неясности идейного содержания пьесы, в том, что он преднамеренно возвеличивает шаманский религиозный культ. В самом деле, назвав драму именем главной героини, автор акцентирует внимание зрителя на образе шаманки, и в конечном итоге она воспринимается как

исключительная историческая личность, исполняющая волю народа, принимающая деятельное участие в его судьбе. Народ в пьесе предстает высшим судьей, когда в лице Хора выражает одобрение или негодование по поводу поступков центральных героев. Не случайно шаманка Эреэхэн, обвиняя своего противника Бадана, в гневе предрекает ему забвение в народе, проклятие народа, и это предсказание воспринимается Баданом как самое страшное наказание.

Идея божественного промысла, высшей силы, неумолимо управляющей историческим процессом, судьбой личности и народа, перед которой бессильны даже обладатели высшей власти или люди с неординарными способностями, становится важной в исторической и художественной концепции Б. Барадина. Герои его пьесы неоднократно повторяют слова «предопределение», «доля», «судьба», обращаются к небесным хозяевам – духам-онгонам – как к высшей силе. Сама шаманка Эреэхэн понимает, что не в силах достичь личного счастья, соединиться с любимым человеком, поскольку она вынуждена исполнить миссию, предначертанную ей судьбой, и принять в конечном итоге трагическую смерть. Здесь на первый план в пьесе выступает философская проблема закономерности исторического процесса, напрямую связанная с религиозно-нравственной оценкой событий и их участников. Именно нравственный закон обретает решающую силу в истории, поскольку определяется общечеловеческими ценностями в их национальном понимании – совестью, долгом, ответственностью, уважением к традициям, патриотизмом, памятью. Шаманка соглашается отправиться в далекий Петербург к царю, не только исполняя волю высших сил, но и ведомая голосом своей совести, состраданием к ближним, любовью к своему народу. Особым смыслом наполняются слова Эреэхэн в сцене ее прощания с любимым человеком: *«Заяанайнгаа заабари дүүргэжэ, / Хэтынгээ хэрэг дүүргэхэ еһотойб. / Зон бүгэдын зобоходо / Зоболсохо еһотойб, / Амитан зоной түлөөдэ / Ами бээ хайрлангүй ябалсаха еһотойб»* [Барадин, 1999, с. 57] - «По велению духа-

заяна / Долг свой должна я исполнить. / И если народ мой страдает, / Вместе я буду страдать, / И если людям надобно будет, / Себя я не буду жалеть» (пер. Б.Ц. Цыденовой) [Антология, 2011, с. 38]. Антипод героини Бадан, предав смерти Эреэхэн, своего духовного наставника, в будущем также не избежит трагической участи, так как, по мнению автора, власть без нравственного начала обречена на самоуничтожение.

Философская концепция Б. Барадина в решении вопроса о движущих силах исторического процесса найдет свое воплощение в поэтической, стихотворной форме пьесы, которая возвышает исторический сюжет до его метафизического осмысления: перед читателем происходит столкновение Добра и Зла, Жизни и Смерти, а проявление Красоты, Совести, Любви становится отражением космического бытия. Именно такая высота осмысления истории и современности была заявлена бурятским драматургом. Моральная красота исторической личности, какой является героиня Б. Барадина, породила особый характер драматического конфликта, воплощавшегося в жанровой форме романтической исторической трагедии, приобретающей форму поэтической драмы.

Думается, неслучайно эти значительные исторические драмы Б. Барадина появились на свет именно в 1920-1921 годах. Октябрьская революция позволила бурятскому народу перейти от феодальных отношений сразу к социалистическому общественному строю. Подобная ситуация резкого перехода от одной формации к другой могла с легкостью выбить из колеи и сбить с толку простого малообразованного бурятского обывателя, который мог решить что новое – это хорошо, а все старое нужно забыть, тем более что подобная политика очень активно насаждалась властями. Но талантливый художник, чутко чувствующий окружающую реальность, вслух говорил о том, что прошлое своего народа забывать нельзя, и напоминал об этом зрителю через свои драматические произведения. Пьесы Б. Барадина выделяются из общего ряда пьес того времени по той причине, что автор пытается повернуть зрителя к самобытной культуре своего народа, сказать,

что не следует слепо следовать за господствующей идеологией, что нельзя растерять своей уникальности, нужно ценить старину.

Драматургия Б. Барадина оказалась «выключенной» из литературного процесса, вот почему его открытия надолго остались не использованными следующими поколениями бурятских драматургов. В последующие десятилетия XX века писатели оставались в русле социально-бытовой пьесы, непосредственно откликаясь на лозунги дня, и посвящали свое творчество социальному переустройству бурятского улуса. Историческое событие во всей его фактической достоверности воспроизводилось в драматических текстах, которые отражали ту или иную историческую эпоху в ее социально-бытовом и нравственно-психологическом правдоподобии. Но одновременно с не утратившей своей актуальности социально-исторической и социально-психологической мотивировкой возникали межжанровые образования, которые соединяли поэму и бытовую пьесу, народное сказание и хронику.

В конце 1930-х – начале 1940-х гг. историческая тематика обрела второе дыхание; в бурятской драматургии начали развиваться три направления: «драма на современную тему, историко-революционная пьеса, воскрешающая славные страницы борьбы за революцию, за свержение царизма в России, наконец, пьеса, в основе которой лежат произведения устного народного творчества» [Найдаков, 1959, с. 107]. К жанру историко-революционной пьесы В.Ц. Найдаков относит произведение Г. Цыдынжапова «Арадай хубүүн» («Сын народа»). Эта пьеса представляет собой историко-биографическую хронику жизни главного персонажа Цыремпила, чей образ имеет героический характер. В рецензии на спектакль отмечалось: «Пьеса “Сын народа” – ценный вклад в бурят-монгольскую драматургию, самое содержание и художественное оформление пьесы, выразительная игра артистов, хорошая музыка, пение и балет – все это волнует зрителей, возбуждает в них живой интерес к историческому прошлому и его героям, воспитывает патриотические чувства» [Найдаков, 1959, с. 109].

Бурятские драматурги обратились в эти годы к героическому эпосу, героям исторических преданий и легенд – Гэсэру, Шоно-батору, Бабжа-Барас-батору. Основным конфликтом пьес данного периода стала борьба бурятского народа против иноземных завоевателей и предателей. Появление пьес о народных героях и борцах за независимость страны было связано с изменениями в политической и общественной жизни, которым способствовал подъем патриотизма в период Великой Отечественной войны.

В ранней драматургии Н. Балдано (пьесы 1930-х годов «Дүлэн» («Пламя»), «Олоной нэгэн» («Один из многих»)) основное место занимал конфликт старого и нового на фоне событий гражданской войны. Но в 1942 году на основе исторических песен о Шоно-баторе и Бабжа-Барас-баторе Н. Балдано написал пьесу «Энхэ-Булат-батор», ставшую первой бурятской оперой. Переработав известный фольклорный сюжет и усилив социальную природу конфликта, автор создал драматическую поэму с ярким и монолитным образом народного героя. Именно Энхэ-Булат-батор возглавил пантеон исторических личностей в бурятском искусстве, которые действительно заслужили любовь народа благодаря таким качествам, как богатырская стать, добрый нрав, справедливость, твердость духа. Конфликт в драме Н. Балдано возникает между братьями не без влияния традиционной эпической манеры: Эрхэ-Мэргэн соперничает с Энхэ-Булат-батором в житейских делах, а затем использует злостный оговор, клевету. Как и в исторической песне, временная победа, проявленные жестокость и коварство не помогут Эрхэ-мэргэну достичь низменной цели. Романтизация образов сказалась на всем строе драмы.

Драматизм пьесы усиливается конфликтом между героем и отцом, в котором Энхэ-Булат-батор также проявляет себя как справедливый, великодушный человек. А начинается конфликт со смелого поступка Энхэ-Булат-батора, переплавившего ханский меч на наконечники для стрел. «Меч этот горе людям приносил, / Он символ ханской власти, кровь на нем... / ...Черный этот меч / Внушает людям ужас, смертный страх / И уничтожить

мы его должны» (перевод здесь и далее Т. Стрешневой) [Балдано, 1973, с. 121]. Кульминационный момент одновременно служит развязкой: брошенный в тюрьму после пыток Энхэ-Булат-батыр с радостью узнает, что он не сын жестокому хану. Многие ситуации пьесы, в том числе сцены с участием Арюун Гоохон, возлюбленной Энхэ-Булат-батыра, наполнены истинным драматизмом, напоминая во многом традицию улигерных сказаний о судьбе эпического героя.

В героической эпопее «Бабжа-Барас-батыр» (1943) Н. Балдано также создал образ легендарного персонажа, отвечавший народным представлениям об идеальном герое и добром правителе, который из поколения в поколение воспевался народными сказителями. Преданность родине, мужество, ум и бесстрашие – вот нравственные качества, которые проявляет главный герой в эпизодах, воспроизводящих события драматической борьбы бурятского народа против маньчжурских завоевателей. Н. Балдано удалось не только создать поэтически образ выдающейся личности в ореоле безупречных сказочных свойств, но и показать индивидуальные черты героя, покоряющего зрителей своим обаянием.

В пьесе очень современно звучала мысль о приоритете такой ценности, как свобода родины, над личными интересами. Когда младший брат главного героя Хондоли-мэргэн был готов на все, чтобы освободить свою любимую из плена, Бабжа-Барас властно и сурово обрывает его отчаянную речь словами: *«Байза! Эхэнэр шамда үнэтэй гү, али ехэ ороншни үнэтэй гү? Хатуу бэрхэ сагта хара амияа хараха ябадал муухайл...»* [Балдано, с. 1982, 218] - «Стой! Женщина тебе дороже или родина? Стыдно думать только о своих интересах в трудный для родины час...» (перевод наш – Т.С.). В.Ц. Найдаков сформулировал достоинства этой пьесы Н. Балдано таким образом: «Написанная в грозное время, прославляющая доблесть и мужество защитников народа, клеймящая подлость предателей и вероломство захватчиков, пьеса «Бабжа-Барас-батыр» была во многом созвучна эпохе,

воспитывала в людях патриотические чувства. Умело используя исторические и фольклорные данные, автор стремится создать образ героя в соответствии с народными представлениями. Его Бабжа-Барас-батор – это рыцарь без страха и упрека, опора и надежда всего народа. Уже немолодой, могучий и бесстрашный, он окружен любовью и доверием народа» [Найдаков, 1973, с. 69-70]. В изложении исторических фактов драматург следовал фольклорным источникам, таким образом акцентировав внимание на социально-общественном смысле борьбы народного героя.

Эволюция бурятской исторической драматургии в первой половине XX века состоит в том, что писатели постепенно отходят от сюжетов народно-поэтического творчества, что ведет к поиску объективных исторических закономерностей, суть которых связана с пониманием истории как становления национальных духовных ценностей и устремлений и с определением универсальных ценностей, которые позволяли бы в адекватной художественной форме воплотить историческое содержание и интерпретировать историческое событие. Этот поиск можно увидеть в классическом произведении бурятской драматургии «Тайшаагай ташуур» («Кнут тайши¹») Х. Намсараева (1945), в основу которого были положены исторические события 40-х годов XIX века, когда случился пожар Степной думы, в результате которого тайша Хоринского ведомства Дымбылов, назначенный на эту должность самим царем, сложил свои полномочия, и был назначен новый тайша. Но не сама борьба за пост тайши сатирически высмеивается автором пьесы, а показана судьба народа, который помогает низвергнуть преступную власть Дымбылова, но в итоге обнаруживает, что его использовала новая власть в лице более умного и хитрого нойона Жигжитова, который просто надел маску народного заступника, а в финале оказывается, что ничем не отличается от Дымбылова.

¹ Тайша – др. кит. «чиновник высокого ранга, министр». В Бурятии «тайша» - глава степной думы, т.е. нескольких территориально-родовых объединений. По «табелю о рангах» 1722 г. тайша приравнялся к чиновнику 7-го класса – надворному советнику. [Шагдаров, Т. 2, с. 223].

В жанровом отношении это сатирическая комедия, но решение социально острых вопросов осуществляется эпическими средствами, автор мыслит о народе как о движущей силе истории. Именно народ является той силой, которая и судит своим грозным и справедливым судом две враждующие группировки, борющиеся за власть. В образной системе пьесы, прежде всего через образ старика Гоншока, выступившего против произвола Дымбылова, показано развитие, изменения в народном сознании, что и отметил В.Ц. Найдаков в своем подробном анализе комедии: «Темен и терпелив угнетенный народ... Но не вечно ему терпеть. Зреют в нем силы безмерные, и ничто не поможет ни дымбыловым, ни жигжитовым, ни тем, кто стоит за ними, когда восстанет он за свободу свою» [Найдаков, Имихелова, 1987, с. 74].

На наш взгляд, эффект эмоционального воздействия комедии Х. Намсараева заключается в сатирическом мастерстве автора, который выводит на свет и обличает антинародную сущность власть имущих. Весь арсенал сатирических средств, использованных драматургом, опирается на традиции народной смеховой культуры, особенно хорошо это проявляется в народном языке комедии, с помощью которого достигается жизненная и историческая правда, созданы яркие образы.

Надо отметить, что «Кнут тайши» – это единственный пример жанра комедии в бурятской исторической драматургии первой половины XX века. Этот жанр затем будет продолжен в форме политической комедии Д. Батожабая или фольклорно-сказочной комедии Ц. Шагжина, но не коснется жанров исторической драматургии.

Таким образом, жанровые поиски бурятской исторической драматургии первой половины XX века во многом были связаны с новаторской драматургией Б. Барадина, который в пьесе «Чойжид» соединил традиции национальной комедии и драматизм народной эпической драмы. Опыт создания жанра трагедии в пьесе «Великая сестрица-шаманка» удался драматургу благодаря его историософским устремлениям, но романтический

характер пьесы перевел ее в новую жанровую форму – поэтическую драму. К сожалению, этот глубоко новаторский поиск новых жанровых форм не был продолжен в бурятской исторической драматургии. Драматурги 1930-1940-х годов в создании исторических пьес следовали принципам народной культуры, в том числе смеховой, жанрам народно-поэтического творчества, прежде всего, героического сказания, в создании конфликта и героя – легендарной исторической личности. Но чаще всего социально-бытовая проблематика уводила драматургов от метафизической проблематики, и только в лучших произведениях бурятской исторической драматургии бытовое пространство поднималось до поэтического осмысления, и за историческими или бытовыми событиями проглядывало истинное измерение Бытия.

ГЛАВА II.
ПРОБЛЕМАТИКА И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
БУРЯТСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
1950-1980-х годов

2.1. Историческая личность в социально-психологической драме

В.Ц. Найдаков отмечал, что в 1950-1980-е годы в бурятской драматургии наряду с темой современности и интересом к фольклору наибольшее развитие получает историко-революционная тема, которая в последующие годы теряет свою актуальность. Кажется, что историко-революционная тема – это благодатный материал для героической драмы, однако в творчестве бурятских драматургов наблюдается тенденция ее решения с позиции частной жизни героев: в пьесах на историко-революционную тему часто изображены внутренние переживания, психологические метаморфозы, поломанные судьбы свидетелей и участников революционных событий в истории нашего государства начала XX века. Именно этот пласт произведений национальной драматургии выявляет интерес бурятской литературы к утверждению психологизма и ведет к возникновению жанра социально-психологической драмы в бурятской исторической драматургии. Наряду с лучшими бурятскими романами бурятская драма дает убедительные примеры творческого решения историко-революционной темы: в драматических произведениях выведены замечательные исторические личности – бойцы и вожаки революции. Пьесы этих лет отличает психологическая острота конфликта, духовные борения героев, обусловленные и неразрывно связанные с социальными мотивами.

Рассмотрим развитие жанра социально-психологической драмы, которая создавалась на бытовом историческом материале. Это пьесы «Тангариг» («Клятва») (1957), «Хабарай дуун» («Песня весны») (1957) Ц. Шагжина, «Барометр шуурга харуулна» («Барометр показывает бурю»)

(1955) Д. Батожабая, «Забайкальская быль» («Конец семьи Шаралдая») (1955) Н. Балдано и С. Метелицы, «Харгын эхин» («Начало пути») (1978) и «Тохеолгон» («Ненастье») (1989) Б-М. Пурбуева.

Этому жанру отвечают прежде всего пьесы Ц. Шагжина, который особенно много внимания уделил исторической теме. Так, его пьеса о событиях периода коллективизации «Хабарай дуун» («Песня весны») (1957) была написана на основе материалов, услышанных драматургом от своих земляков, людей старшего поколения. В.Ц. Найдакова дала очень высокую оценку этой пьесе, назвав ее «первым опытом серьезной драмы», «художественным документом советской эпохи»: «Пьеса психологична. Автор набрасывает портреты бурятской бедноты, показывает, какими темными, малограмотными, доверчивыми были они в тот период» [Найдакова, 2002, с. 138].

Еще одна драма Ц. Шагжина, в которой революционные события установления Советской власти предстают как решающие в жизни бурятского народа, как кульминация его освободительной борьбы, – это пьеса «Тангаргиг» («Клятва») (1957), где исторический перелом вновь показан не на судьбе выдающейся исторической личности, а на судьбе самих народных масс. При этом «Клятва» не народно-героическая пьеса, а психологическая драма, действие которой развивается на социально-бытовом фоне.

Вначале в драме слышен многоголосый хор жителей далекого бурятского улуса перед началом революционных изменений в их жизни. Простой люд здесь перекидывается репликами, обменивается мнениями о жизни, прежней и нынешней, о песнях, старых и новых, некоторые люди выражают недовольство, протест против богачей и притеснителей, слышны голоса и тех, кто воспринимает новые песни как враждебные. Затем на передний план выдвигаются один за другим те, кто с трудом освобождается от пелены ложных представлений и вбирает в себя ростки нового сознания.

Противоречив в своих симпатиях и антипатиях старый Суксэ с его привычным выражением «туда-сюда», которое он употребляет к месту и не к месту. Старого Суксэ бросает, как в его любимом выражении, туда-сюда: то в сторону богатого родственника Шоно, то в сторону школьной учительницы Оюн, которая взбудоражила весь улус рассказами о равноправии и о человеческом счастье. Оюн не только учит грамоте, но и создает комсомольскую ячейку из самых активных представителей молодежи. Под ее влиянием открываются глаза самых забитых и темных представителей народа, теперь они учатся братской солидарности с людьми, которые также голодают, страдают в других улусах, в Поволжье и во всем мире. В финале Суксэ слышит такие слова от Оюн: *«Хун зоноор наада зугаа хэжэ байха саг халаа <...> өөһэдын лэ хүсөөр, өөрын гараар баяшуулай мэдэл дороһоо гараха ёһотойбди!»* [Шагжин, 1970, с. 31] - «Никто не даст нам избавленья <...> добьемся мы освобожденья своею собственной рукой» (перевод здесь и далее Е. Чепурина) - и с восторгом обращается ко всем: *«Дуулаа гут? Өөһэдөө! (гарараа занан) Өөрын гараар!»* - «Слыхали?! Вот этой... (Поднял руку.) Своею! ... Собственной! ...» [Шагжин, 1976, с. 268]. Суксэ в этом эпизоде радостно начинает осознавать себя активной силой, опровергая отношение богача Шоно к нему и таким, как он, выраженное в словах: *«Нютагай зон гээшэшни үлэһэн тээшэшни үрхиржэ байдаг амитад ха юм»* [Шагжин, 1970, с. 14] - «Что – народ? Куда ветер дунет, туда и плюнет» [Шагжин, 1976, с. 239].

Драматичен путь к правде, к новой жизни, трагично запоздалое прозрение Хорло и ее сына Банзата, поверивших Шоно и по его наущению вставших в ряды врагов их мужа и отца, командира красных Бато Галданова. Самое ценное в пьесе Ц. Шагжина – это показ внутренних коллизий во взаимоотношениях героев, их душевного мира, их трудного психологического пути к правде жизни, правде истории.

В финале драмы красный командир Бато обращает глубоко эмоциональные призывные слова к своим землякам, подводит итог событиям

исторической важности. Следует отметить эту особенность многих исторических пьес, когда в финале мы встречаемся с подробной расшифровкой идейного замысла пьесы, декларируемого тем или иным героем. Пьеса «Клятва» не является исключением из этого ряда. Подобные финалы, вносящие элемент иллюстративности, прямолинейности, представляются нам неуместными, ведь итог жизни героической личности или процесс ее духовного возмужания не просто воспринимается, но переживается читателем/зрителем благодаря всему содержанию пьесы, и нет необходимости в прямом вмешательстве автора, желающего объяснить этот процесс, констатировать этот итог.

Ярким примером пьесы на историко-революционную тему является пьеса Д. Батожабая «Барометр показывает бурю» («Барометр шуурга харуулна») (1955), в которой был представлен художественный образ Ивана Васильевича Бабушкина, которого в советское время называли «славным сыном рабочего класса» и «замечательным революционером». Пьеса Д. Батожабая не претендует на историческую достоверность, отдельные факты биографии главного героя автор в пьесе иногда сближает во времени, смещает в пространстве, объединяет. Творчески используя воспоминания очевидцев, документы, высказывания самого героя, биографические факты из жизни главного героя, драматург воссоздал индивидуальные черты конкретного деятеля истории, действующего в конкретных обстоятельствах своей эпохи.

Пьеса построена на идейном конфликте, существующем между соратниками Бабушкина и представителями местной власти. Конфликт развивается в психологическом ключе: внимание драматурга заострено на отношении героев друг к другу. Огромную неприязнь к революционеру Бабушкину испытывают генерал-губернатор Холщевников, жандармский подполковник Дружинин, поручик Зайцев. В их диалогах звучит удивление по отношению к нему, даже ненависть, а порой и страх, они целиком поглощены стремлением поймать и уничтожить этого «возмутителя

спокойствия». Показаны в пьесе и представители народа, который стеной стоит за своего руководителя, прячет его от полиции, которая идет по его следу, защищает, предупреждает об уловках жандармерии. Народ показан в драме не как немая, инертная масса, а через отдельные персонажи, ощущающие себя активными участниками в судьбе революции. Именно в этой нерушимой связи Бабушкина с тысячами простых людей и заключается его сила.

Однако динамика действия дает сбой, потому что образы Бабушкина и другого исторического деятеля – Ранжурова, которые должны нести на себе основную идейную нагрузку, в чем-то упрощены и статичны. В результате они отступают на второй план и словно заслоняются другими, более подробно выписанными с точки зрения психологической мотивировки, например, таков образ Натальи Дружининой. И конечно, образы революционеров выглядят бледнее, чем образы их врагов, потому что лишены дополнительных конкретно-психологических характеристик – все их интересы сосредоточены исключительно на своем деле, все их помыслы – только о борьбе, в то время как их враги Холщевников, Зайцев и Дружинин, помимо соображений служебного порядка, руководствуются и личными, корыстными интересами.

В.Ц. Найдаков, называя эту пьесу «успехом Д. Батожабая», причины недостаточного психологического обеспечения конфликта в ней увидел в жанровом упущении драматурга: «Ошибка Д. Батожабая заключается в том, что тему, дававшую материал для героической трагедии, он решил в плане социально-бытовой драмы, тем самым значительно снизил ее героическое звучание, слишком заземлив ее. Он отказался от высокого, пафосного решения темы, единственно необходимого в данном случае. <...> нужно отметить и то, что напряженность действия и в значительной мере интерес к пьесе ослабляется тем, что герои зачастую поясняют свои действия или свое состояние, рассказывают свои биографии и т. д.». [Найдаков, 1959, с. 162-163].

На наш взгляд, героический пафос вряд ли помог бы драматургу показать человеческое лицо исторической личности, здесь ощущается необходимость в психологизме, когда бытовые ситуации могут подниматься на уровень художественного обобщения.

Наиболее значительным произведением жанра социально-психологической драмы на тему революции и гражданской войны стала пьеса Н. Балдано и С. Метелицы «Забайкальская быль» («Конец семьи Шаралдая») (1955). В ней изображаются события 1919–1920-х годов в Бурятии на фоне жизни и быта одного бурятского улуса. Высоко оценивая ее художественные достоинства пьесы, В.Ц. Найдаков и С.С. Имихелова писали: «В бурятской драматургии еще не было произведения, в котором бы все характеры отличались такой цельностью, многогранностью, как в «Забайкальской были». <...> Пьеса полна острых социальных и психологических контрастов» [Найдаков, Имихелова, 1987, с. 168-169].

В пьесе на примере судьбы семьи нойона Шаралдая показан конфликт, традиционный для историко-революционной драматургии: новое время изменило привычный уклад жизни, в прошлом остались те прочные устои, позволявшие хозяину богатеть и богатеть. Исторические перемены в жизни бурят-степняков, произошедшие в результате революционных событий, вызывают в людях сильные страсти, противоречивые переживания, особенно если они связаны еще и с великим чувством любви, благодаря которому ярче всего проявляются цельные характеры. Так, В.Ц. Найдаков и С.С. Имихелова указали на яркий контраст двух женских образов в драме – Баирмы и Рэгзэмы, через который и проявился главный конфликт: «Одна – батрачка Шаралдая, не знающая ни отца, ни матери. Другая – дочь Шаралдая, крупнейшего степного богача, получившая европейское образование» [Там же, с. 107]. Обе девушки живут в суровое время, но «одна – нежная, скромная, искренняя, доверчивая, не знающая сокровищ своей души. Другая – избалованная, высокомерная, коварная, знающая цену своей красоте и богатству отца. Обе они любят одного юношу» [Там же, с. 108].

В жанровом отношении это социально-психологическая драма с элементами мелодрамы, где социально-исторические коллизии проявляются в стремительном действии и остросюжетных перипетиях. Через противостояние двух героинь драматург сумел показать противостояние социально-исторических сил в гражданской войне, которая высвечивает в людях такие сильные чувства, как коварство, ненависть и злоба или верность, преданность, подлинная любовь. Как вечно существуют доброта и злоба, верность и предательство, так же вечно рука об руку идут рядом новое и старое, развитие и распад.

Столкновения действующих лиц полны психологических нюансов. Баирма способна одарить батрака Дугара сокровищами пылкой души, она верит в его благосклонность к ней. Рэгзэма же, обнаружив, что ее красота и богатство не способны соблазнить Дугара и отвергнуты им, начинает неистово мстить ему и его близким. Баирма, напротив, видит свой долг в защите доверившихся ей людей. Рэгзэма, не имея любящих родных и друзей, ищет себе «защитников», которые оказываются охотниками за ее красотой и деньгами. Ревность, зависть, отчаяние толкают Рэгзэму сначала на то, чтобы заморозить в леднике мать Дугара Намсалму, а затем на убийство – предательски, в спину она убивает доверчивую и бесстрашную Баирму, но и сама гибнет от того же кинжала в руках отвратительного ламы Базар-Сады, которому ее продал, чтобы спасти свою шкуру, жадный и трусливый отец Шаралдай.

Усиливает противостояние двух противоположных социальных сил и детективная интрига пьесы: в отряд красных партизан коварно проник предатель, и Баирма помогает его разоблачить. Рэгзэма же, несмотря на коварство, не сможет завоевать личное счастье. В образе Рэгзэмы читатель видит символическое проявление деструктивных начал гражданской войны, требующей людской крови. Угрожая врагам своего отца, Рэгзэма теряет себя, свое женское достоинство, и в пьяном разгуле происходит надругательство над ней семеновского есаула Ворского.

Достоинство драмы «Забайкальская быль» во многом обусловлено языком драмы, помогающим опереться на образное решение психологических перемен в героях. Например, не раз в диалогах героев подчеркнуто постоянное уподобление людей различным животным: богач Шаралдай сравнивается с пауком, сосущим кровь всех одноулусликов, лама Базар-Сада упрекает Шаралдая, что тот прячет от него дочь, «словно ласточку от орла», командир Ладанов, предавший партизан, злобно называет семеновского милиционера мокрой крысой. А комиссар Кононов, отец Баирмы, даже рассказывает историю о страшном змее в реке, ожидающем добычу в виде двух пришедших на водопой красавцев-олений, мучающихся от жажды, и один из этих красавцев не вступил в бой со змеем, оберегая свои чудесные рога (панты), спасая их трусливо на берегу, тогда как другой смело расправился со змеем и погибал от укуса в то место, откуда росли нежные рога. И хотя эта притча-сказка символизирует противостояние командира Ладанова и комиссара Коконова, стоящих во главе красных партизан, речь идет и о спасении от нищеты батраков Шаралдая, который здесь уподобляется не только пауку, но и змею. Затем в борьбу включается доброе, нравственное начало в лице Намсалмы, которая по-матерински пытается накормить всех, кто оказывается в доме Шаралдая, хотя сама батрачит у него вместе со своим сыном. Но добро в столкновении со злом окажется неспособным использовать средства зла, и Намсалма погибает от рук коварной Рэгзэмы.

Основной социально-исторический конфликт достигает апогея в финале драмы «Забайкальская быль», запечатлевшей не только борьбу двух социальных групп за победу своей идеологии – Шаралдая, Базар-Сады, с одной стороны, и Коконова, Ладанова – с другой, но и соперничество Баирмы и Рэгзэмы за любимого мужчину: в момент убийства Баирмы Рэгзэма мстительно восклицает: «Вот тебе за то, что ты украла мое счастье, за отца, за все, за все!» [Балдано, 1982, с. 131]. Этот поединок в архетипическом аспекте демонстрирует вечный спор и вечную

повторяемость противостояния света и тьмы во Вселенной. Так социально-психологический конфликт в пьесе Н. Балдано и С. Метелицы обретает обобщенно-символический смысл.

Еще одна пьеса на историко-революционную тему «Начало пути» («Харгын эхин») (1978), была написана Б.-М. Пурбуевым, который рассматривал переломный период в истории страны в целом и бурятского народа в частности, – события коллективизации и гражданской войны. В пьесе драматург изображает минувшие события в первую очередь через воссоздание внутренних переживаний действующих лиц, изображение мучительных коллизий в их судьбах. Автор сочувствует, сострадает главным героиням – Дулме, бедной вдове, матери двоих сыновей, и Пылме, богатой замужней женщине, имеющей сына и дочь. Обе героини переживают за своих сыновей, ввязавшихся в борьбу красных и белых, молятся об их благополучии, но оказать существенного влияния на происходящее они не в силах. Женская судьба целиком и полностью в руках мужчины, который участвует в исторических событиях, творит их, тогда как женщине уготовано сугубо бытовое, хозяйственное предназначение, но при этом история может сокрушительным образом поломать ее жизнь и судьбу. Например, в следующих отрывках из диалогов героев видна эта скромная – «кухонная» – сущность женщины:

М а н т а а н: *«Аа-а! Булта биинууд гут? (бултанайнь шарай адуулад гээд столдо нууна. Хүндөөр ханаа алдана.) Эх-ха-хаа! Эжсы эдихэ юумэ! Ханшарни гэжэ хабһандаа нялдашоо хэбэртэй...»* [Пурбуев, 2003, т. 1, с. 123]- «Аа-а! Вы все дома? (посмотрев на лица присутствующих, садится за стол. Тяжело вздыхает.) Эх-ха-хаа! Мама, что-нибудь поешь! Такое ощущение, что желудок мой к ребрам прилип...» (здесь и далее перевод наш. – Т.С.).

П ы л м а: «Иимэ удаан, энэ гээ хаана ябадаг хүн гээшэбши? Хэзээ заяанда Дээдэ-Үдэ ошобоб гэжэ гараһан аад, юугээ хэдэг хүмши?» - «Где это

ты так долго был? Ты ведь давным-давно выехал из дома, сказав, что поехал в Верхнеудинск, чем же ты занимаешься?»

Т а н х а: «Ябыш даа, Пылма. Юу пилайгаад байгаабши! Эдээгээ шанажа асарыш! (*Пылма гаража ошоно. Танха хүбүүнэйнгээ хажууда лууна*). Зай?» [Там же, с.123] – «Пылма, ну иди же! Что ты сидишь! Свари чего-нибудь, принеси! (*Пылма выходит. Танха садится рядом с сыном*). Ну что?».

Героини как матери, интуитивно чувствуют, что грядут большие социальные перемены, но в силу своей необразованности, следования привычному укладу жизни они не понимают сути происходящего, не знают, что им несет коллективизация. Они хотят уберечь свое потомство, но не знают, как это можно сделать, и возлагают все свои надежды только на помощь Бога, как это происходит, например, в диалоге Дулмы с ее сыном Дармой:

Д а р м а: «Эжы? нүүлэй үедэ зосоомни жэгтэй бүтүү ябанаб...» [Там же, с. 130] - «Мама, в последнее время у меня на душе очень тяжело...»

Д у л м а: «Бурхан даа! Бурхан! Юрэдөө, хөөрхэдни, хоер хүбүүдни бүрин бүтэн үлэхэнтнай ехэ! Хэнтнай зүб, хэнтнай бурууень мэдэхэ бэшэб? Хоюулаа түрэхэн үринэрнит, хоюулаа хайратайт. Буладые улаантан гэхэ, шамайе сагаан сэрэгэй татабариде ябана гэлсэхэ. Юрэдөөл намаяа хайрлагты. Бэшэ юушьегүй, ханааем зобоохоо болигты...» [Там же, с. 130] - «Боже! Боже! Бедные вы мои, хорошо уже то, что вы оба, мои сыновья, остались живы и здоровы! Не ведаю я, кто из вас прав, кто – нет. Вы оба мои родные сыновья, оба вы мне дороги. Булата называют «красным», про тебя говорят, что с «белыми» ты заодно. Словом, пожалейте вы меня, больше мне ничего не нужно, не заставляйте меня переживать...».

Автор изображает своих героинь таким образом, что участие женщины в исторических событиях совсем незаметно, но именно по судьбе героинь, желающих спокойного существования для своей семьи, история проходит своим чудовищным катком. В конце драмы судьбы двух героинь складываются противоположным образом. Дулма счастлива, оба ее сына

живы, младший сын Булат вот-вот возглавит образовавшийся колхоз, невестка в скором времени подарит ей внука, т. е. «Бог услышал ее молитвы». Другая героиня, Пылма, потеряла и мужа, и сына, и, кажется, потеряла дочь, которая уже замужем за врагом семьи, бывшим бедняком Булатом. Гражданская война исковеркала судьбу этой благополучной в начале пьесы и несчастной в финале женщины. Ее судьба напоминает нам о судьбах тысяч женщин, которых не пощадила гражданская война.

Б.-М. Пурбуев в своей пьесе «Начало пути», как и многие драматурги, посвятившие свои произведения историко-революционной теме, раскрывает проблему противостояния старого уклада жизни бурятского улуса, олицетворением которого являются образы нойонов, богатеев и улусной бедноты, новому нарождающемуся образу жизни, где торжествует справедливость, воплощением которой является власть Советов.

В подобных произведениях бывшие власть имущие практически всегда предстают в роли отрицательных персонажей, которые в конце действия обязательно получают по заслугам: они лишаются своего богатства, погибают, попадают в заключение или пропадают без вести. Бедный народ всегда предстает исключительно в роли жертвы жестоких угнетателей, а отдельные его представители – в роли героев своего народа, которые призваны положить конец социальной несправедливости. Кажется, что историко-революционная тема в драматургии Бурятии 1950-1980-х годов решается идеологически, вместо того чтобы оценить ее с нравственно-эстетических позиций. Но в изображении линии Пылмы в пьесе Б.-М. Пурбуева намечается робкая попытка осмыслить историческое прошлое не с идеологических позиций, а с общечеловеческой точки зрения, и драма женской судьбы вызывает сочувствие у читателя/зрителя.

Вопросы создания бурятскими драматургами женских образов, эстетические приемы и нравственно-психологические установки их художественного воплощения снова встают при чтении и постановке драматического произведения Б.-М. Пурбуева «Тохеолгон» («Ненастье»)

(1989) – инсценировке им повести Х. Намсараева «Нэгэтэ һүни» («Однажды ночью»), написанной классиком бурятской литературы в 1938 году и посвященной времени коллективизации в Бурятии.

Пьеса-инсценировка Пурбуева по-новому интерпретировала сюжетные события, изображенные в повести-оригинале. Главные герои разыгравшейся драмы – это Табхар Таршанаев, бывший раскулаченный, тайно вернувшийся с лесозаготовок, потерявший там свою жену, и его единственная дочь Долгор, жена председателя колхоза Дамдина. Долгор ищет надежное укрытие для своего отца. Но соседи заподозрили ее в этом, особенно дочь бедняка Ханда, прознав о возвращении Табхара, оказывает сопротивление своему отцу Холхою, пытающемуся помочь попавшему в беду одноулуснику. Цепко хватающийся за жизнь Тапхар тем не менее понимает, что обречен.

Снова исторические события проходят через судьбу героини – дочери Тапхара Долгор, которая, являясь идеологическим врагом комсомолки Ханды, вызывает сочувствие автора драмы. Ее словам и поступкам присуща психологическая сложность и двойственность: с одной стороны, она готова поддержать своего мужа в неприязни к ее отцу-кулаку, с другой – хочет даровать отцу, оказавшемуся вне закона, жизнь, если уже ничем не может помочь любимой матери, погибшей в чужих краях. В ней побеждает любовь к отцу и презрение к тем, кто преследует его. Виновницу своих бед она видит в Ханде и во время встречи выскажет ей всю свою горечь, свой протест против смерти родителей, так что понятным становится ее поступок в финале – она уходит из дома, от мужа, бросая ему мешочек с золотыми сбережениями, когда-то накопленными ее отцом. Полностью порывая с этим миром, она берет с собой обрез и отцовский нож, отделанный серебром. Теперь ей одна дорога с другим отпрыском репрессированного – Турлагом Даши. Когда раздается выстрел Турлага Даши и юная Ханда падает замертво на глазах потрясенных односельчан, Долгор, с ужасом глядя на хрупкое тело убитой, будет молить всех о том, чтобы они простили убийцу за содеянное,

будет молиться и за своего погибшего отца. Амбивалентность этого женского образа заключается в одновременности переживания противоположных чувств – ненависти к тем, кто лишил ее счастья, и чувстве вины, проснувшейся человечности.

Драматург сумел передать драматическую историю Таршанаева и его дочери в соответствии с сознанием человека своего времени, представляющего всю сложность и трагизм событий коллективизации, и тем самым стал соавтором первоначального – эпического – варианта. Произошло это потому, что он отходит от былых идеологических стереотипов и схем, использует не только черно-белые тона, но создает многоцветную, психологически сложную картину исторических событий и придает ей современное звучание.

И хотя в советские годы литература на историко-революционную тему выполняла социальный заказ и создала миф о революции и гражданской войне, бурятские пьесы 1950-1980-х годов на историко-революционную тему, написанные в русле социально-психологической драмы, как мы убедились, отличались гуманистическим пафосом и авторским сочувствием к героям, страдающим от хода истории, теряющим себя в соприкосновении с ней. В таких социально-психологических пьесах уже была подготовлена почва для переосмысления историко-революционной темы в последующий период развития бурятской литературы.

2.2. Народ и личность в бурятской эпической драме (на материале драматургии Н.Г. Дамдинова)

Во второй половине 1950-х годов свой творческий путь начинает талантливый поэт и драматург Н.Г. Дамдинов. Тема цикла его поэм, затрагивающих проблему истоков исторических судеб народа, была впервые поднята в поэме «Ангар хүүхэнэй домог» («Легенда об Ангаре») (1953), затем в поэмах «Шилдэ занги тухай дуун» («Песня про Шилдэя занги» или

«Возвращение батыра») (1965) и «Доржо Банзаров тухай дуун» («Песня о Доржи Банзарове») (1969), которые занимают видное место в творчестве поэта. К циклу поэм, где автор разрабатывает историческую тему, принадлежит и поэма «Минии багша Ленин» («Учитель мой – Ленин») (1968).

В драматических произведениях на историческую тему, составивших своеобразную историческую дилогию – «Доржо Банзаров» («Доржи Банзаров») (1969), «Декабристын бэһэлиг» («Кольцо декабриста») (1974–1979), Н. Дамдинов сумел наметить примечательную для бурятской литературы тенденцию, о которой писал С.Ш. Чагдуров: «Сегодня автор исторических произведений в предварительных своих поисках выступает в роли ученого и только в подаче материала остается поэтом, писателем» [Чагдуров, 1973, с. 106]. Взаимосвязь исторической науки и литературы отражала общественную потребность тех лет – измерить историческое бытие человека, что приводило к взаимосвязи противоположных позиций – спора и диалога, к сложности в решении художественного образа исторической личности. Особую остроту эта тенденция получит в переломное время на рубеже XX–XXI веков, когда тотально пересматривались советские мифы и стереотипы, например, при создании Б. Гавриловым пьесы «Чингисхан» (2002).

Рассмотрим исторические пьесы Н. Дамдинова в русле его поисков в жанре эпической драмы, которая в XX веке получила широкое распространение. Законы построения эпической драмы и ее место в системе драматических жанров описаны в работах В.Е. Головчинер. По ее мнению, развитие жанра, рождение которого приходится на рубеж XIX–XX веков, обусловлено новыми условиями жизни человечества, которые породили иной характер межличностных отношений и ориентировали драматургов на поиск новых выразительных возможностей. В драматургии появляются новые герои, меняется субстрат самого конфликта и его художественное воплощение. Ученый уточняет представление о возникновении данного

жанра: «...появление эпического начала в драме определяется не влиянием романа или каких-то других жанров и форм эпического рода, а возрождением в XX веке интереса к эпическому мышлению добуржуазных эпох, к формам культуры, возникающим “на границе фольклора и литературы”» [Головчинер, 2007].

Понятие «эпическая драма» применимо к бурятской исторической драматургии, потому что в ней есть важное качество: художник опирается на культурные традиции долитературной поры, обращаясь к «хранящемуся в глубинах сознания современного человека коллективному, выверенному издревле опыту». Традиционная культура, народное творчество есть почва, на которой «в определенных исторических условиях возникают “новые” формы в искусстве». Безусловно, что этот архаико-эпический опыт трансформируется и по-разному проявляется в разных видах искусства, родах и жанрах литературы XX столетия – вспомним эпический театр режиссера-новатора Б. Брехта, который узаконил само словосочетание эпическая драма в современном сознании [Головчинер, 1992, с. 8].

В 1969 году Н. Дамдинов написал две литературные редакции драмы «Доржо Банзаров» («Доржи Банзаров»), действие которой происходит в 1849-1855 годах XIX века. Краткий анализ этой пьесы мы находим в монографии В.Ц. Найдаковой: «В пьесе ярко воспроизводится среда, где вращался Банзаров по возвращении из Петербурга в Иркутск, убедительно показывается, что неотвратимы были столкновения ученого с бездушием чиновничье-бюрократического окружения, с родовой бурятской знатью, а также с представителями разных культов, от архиепископа Нила до буддийского священника и шамана. Интриги и зависть чиновников к нему, занимавшему в канцелярии генерал-губернатора Муравьева-Амурского статус чиновника особых поручений, козни невежественных нойонов, духовное одиночество приводят Доржи Банзарова к трагическому финалу. Н. Дамдинов последовательно выстраивает цепь событий, ведущих к развязке» [Найдакова, 2002, с. 152].

Исследователь бурятского театра выделила основной – социальный – конфликт в пьесе Н. Дамдинова. Автора интересует активно-деятельная натура героя, который даже в трагических ситуациях остается верен своей научной работе и, несмотря на тягостную для него должность чиновника особых поручений при генерал-губернаторе Восточной Сибири, старается принести пользу простому народу.

Образ Доржи Банзарова в пьесе Н. Дамдинова полон активного отношения ко всему, что происходит вокруг; он обладает обширными знаниями, получил хорошее образование, а общение с людьми дало ему понимание пользы интенсивной работы ума, заинтересованного участия в делах земляков. Между тем пьеса полна персонажей, которые по внутреннему наполнению резко контрастируют с образом Банзарова. К примеру, мать Доржи напугана вызывающей смелостью сына, который вступает в споры с представителями русского духовенства и самим хамболом; этим образом ярко иллюстрируется темнота и забитость простых людей.

Важную идейную нагрузку в этом плане несет эпизод грозы, когда все – и шаман, и родители, и их гости, местные богачи, – на коленях молятся вечному и грозному небожителю Эсэгэ Малану², и мать просит сына тоже поклониться и помолиться. Банзаров стоит, подняв голову к небу и, обращаясь к своему отцу, произносит такой эмоциональный монолог: «Талын залинта аадар! Сахилгаалхан тэнгэрийн дуун! Хүсэтэ дошхон замбуулинай хүгжэм шэнгээр сээжэ зүрхыем дэлдэнэ! (*Эрьежэ ерээд, үбдэглөөд байһан хүнүүдые хаража*). Хуушанай хасаг Банзар Борхоной, угайдхадаа яагаабши даа? Өөрөө намда багадамни хэлээ һэнши. Урьянхан эсэгын хүнүүд тэнгэрийн дуунай үедэ (*өөдөө харана*) лужаганажа байһан лууе хүрдөөхэ ханаатайгаар бадашан хашхардаг ёһотой юм гэжэ. Хэрбээ урьянхан отогойхидой грек яһатанай дунда ушарааһаань, тэдэниие хурмаста эсэгынгээ

² Эсэгэ Малан (бур. Эсэгэ Малаан тэнгэри) – имя верховного божества шаманского пантеона [Шагдаров, Т. 2, с. 679].

урдаһаа үһөөрхэн бодоһон титан бурхадай аша гушанар гэжэ һанаха бэлэйл!» [Дамдинов, 1972, № 26, С. 3] - «О, гроза в степи! Разгул первозданных стихий, как встряхиваешь ты и освежаешь душу! (*оборачивается на коленопреклоненных*). Ты, Банзар Борхонович, старый казак! Что с тобой? Не ты ли в детстве мне говорил, что, когда гремит гром, урянхайцы кричат, надеясь заставить умолкнуть дракона. Выходит, они были те же титаны, которые восстали против громоносного отца богов – Зевса!» (здесь и далее перевод автора пьесы) [Дамдинов, 1981, т. 2, с. 96]. В этих словах прочитывается протест деятельной, просвещенной личности против темных сил, вызов активного в своих действиях, свободного от старых предрассудков человека, избравшего свой жизненный путь во благо науки.

На первый взгляд, перед нами герой, по преимуществу выражающий главную мысль автора, что соответствует о традиционной жанровой природе драмы вообще. Действительно, в драме противостояние Банзарова удушающей атмосфере времени и своим антиподам утверждает линейную перспективу действия, где борющийся герой формально терпит поражение, но фактически одерживает моральную победу. Да и сами перипетии судьбы героя определяют развитие действия.

Но в центре драмы Н. Дамдинова вовсе не исторически-бытовая трактовка событий. Поведение действующих лиц во время ее развертывания сцены грозы свидетельствует о том, что перед нами индивиды, в которых подчеркивается родовая человеческая сущность. Если близкие героя, привычно склоняющие голову перед стихией природы, демонстрируют психологию темных, забитых народных сил, то Банзаров – это человек разумный, размышляющий. В то же время герой в драме вобрал в себя все черты поистине народного характера не только потому, что он духовно близок простому народу, понимает его заботы и переживания, но и потому, что своим характером он обязан миру бурятских степей, миру народных представлений и ценностей.

Пятый сын бурятского казака Банзара, выросший вдали от родных степей и вобравший в себя знания о других народах, он, прежде всего, сын бурятского народа. Активность мысли и чувства Банзарова, человека из народа, подчеркивается его высоким уровнем сознания. Широта взглядов и образованность не делают его характер менее национальным в чувствах и поступках. «Образованный человек своего народа, – писал А.А. Потебня, – имеет перед простолудином то преимущество, что на последнего влияет лишь незначительная часть народной традиции <...> между тем как первый, в равной мере, приходит в соприкосновение с многовековым течением народной жизни, взятым как в его составных частях, так и в конечных результатах, состоящих в письменности его времени» [Потебня].

Жизнь окружающей среды, социальные обстоятельства влияют и на групповой портрет тех, с кем приходит во взаимодействие Доржи Банзаров. Есть среди них и представители русской интеллигенции – единомышленники и противники героя. В литературе 60-х годов XX века бурятские писатели, среди них и Н. Дамдинов, пытались раскрыть глубокие исторические корни дружбы двух народов. Н. Дамдинов обосновывает закономерность социального явления, когда передовые представители бурятского народа, получают доступ к русской культуре, к знанию, науке не только благодаря своим личным качествам, но главным образом благодаря поддержке людей русской национальности. Например, в сцене спора Доржи с тайшой Селенгинского рода Вампиловым прослеживается мысль о традиционности дружбы двух народов: «...манай Зэдэ, Сэлэнгээр монгол хэлэ шудалха зорилготой Казаниин эрдэмтэд Ковалевский, Попов хоер аяншалаа. Тэдэнэр лэ тайшаа Ломбоцыреновһээ буряад хүбүүдые Казань эльгээхэ тухай үгыень абahan юм...Удангүй бидэ эндэһээ мордоо һэмди... Үнэн дээрээ, ректор Лобачевскиин оролдолгоор Казаньда монгол хэлэнэй хэлтэс нээгдээ. Бидэшье тэрэнэй үүсхэлээр Казань ошохо хубида хүртөөбди. Энээниие намдаа профессор Ковалевский өөрөө хэлээһэн» [Дамдинов, 1972, С. 4] - «...по нашим Джиде и Селенге путешествовали молодые казанские ученые

Ковалевский и Попов. Учились языку монгольскому. Они-то и взяли с Ломбоцыренова слово, что он пошлет детей бурят-монголов в Казань... Вот мы и отправились в Казань, живые носители языка... А если в корень посмотреть, все это замыслил ректор Лобачевский. Это он послал двух ученых в Забайкалье и Монголию, по его почину и мы поехали в Казань. Об этом мне профессор Ковалевский сам рассказывал» [Дамдинов, 1981, т. 2, с. 93].

В пьесу включены исторические личности: ученые ориенталисты работавшие в Забайкалье, в конце 1848 года. Отметим, что в реальной жизни особенно большое значение для Д. Банзарова имело знакомство и последующая дружба с И.С. Савельевым, который впоследствии написал о Доржи Банзарове биографический очерк. Именно благодаря И.С. Савельеву осталось немало ценных сведений о первом бурятском ученом.

Идея русско-бурятской дружбы развивается не только в образах И.С. Савельева и В.П. Григорьева - ученых Петербурга, с которыми Д. Банзаров установил дружественные отношения, а также в образах Ивана Пафнутьича, девушки Аглаи и старого отставного казака Кузьмы – представителей русского народа, людей из самых глубин народных масс, которые органично вплетаются в общий сюжет пьесы, способствуя более глубокому и всестороннему раскрытию характера, мировоззрения главного героя – Доржи Банзарова. Все они в общении с героем доверчивы и открыты с ним как с человеком, в абсолютной честности и доброте которого уверены. И каждый из них одинаково важен в действии, определяя его течение. Так, Пафнутьич предупреждает Доржи о возможности слежки за ним и его собеседниками, а Аглая возмущенно отказывается от предложения участвовать в этой слежке за человеком, который находится в опале, подвергается административным преследованиям, вызывает подозрения у богатых сородичей.

В размышлениях, интеллектуальных спорах действующих лиц драматург запечатлел так много от того настроения острого недовольства существующим порядком, которым было отмечено состояние русского

общества второй трети XIX века. Герой и его друзья напрямую не причастны к демократическому движению, но общее движение пьесы, острота конфликтной ситуации, трагичность финала передают этот мощный накал разночинно-демократического движения того времени.

Важное место в системе образов занимает старый казак Кузьма, за 25 лет своей жизни заслуживший только голодную, бездомную и одинокую старость. Судьба столкнула его с Банзаровым, чиновником особых поручений при восточносибирском генерал-губернаторе, и тот возьмет Кузьму к себе в дом. В пьесе показано, как эти разные по характеру и уровню образования люди крепко привязались друг к другу, их связало не просто сострадание, а нечто большее, значительное – общая жизненная позиция, выраженная в осмыслении их положения в обществе. Но если Кузьма только с горечью осознает неизменность существующего положения дел, то Банзаров размышляет о возможности каким-нибудь образом его изменить.

События в пьесе, когда герой сталкивается с несправедливостью по отношению к простым людям, наталкивают героя на размышления, которые отражают его внутренний настрой: «Түрүүшын эрдэмтэ хүбүүгээ гэнэ... Тиимэшье байгаа нэн гэлэйб. Үнэн дэрээ эрдэмтэ гэжэ нэрлүүлхэ эрхээ алдажа ябана бэшэ аалби? Теэд хайшан гэхэб! Энэ Дэлэгэй эхүүн гомдол, энэ Эржэн Дариин гашуун нулимса хаража байгаад, амархан нуултай гү?» [Дамдинов, 1972, с. 3] - «Знаю, первым ученым называют меня в степи. А на деле что выходит? Могу ли я сейчас называть себя подлинным ученым? Не потерял ли я это право? Но пусть даже и потерял! Обида старого Дэлэка, горькие слезы девушки Эржэн-Дари требуют, чтобы я вмешался, а не стоял спокойно в стороне...» [Дамдинов, 1981, т. 2, с. 84].

В каждом эпизоде, которые автор подчеркивает как кульминационные моменты пьесы, Банзаров ощущает себя в ситуации в чем-то пограничной, важной не только для него самого, но и для научной мысли вообще, для культуры своего народа. Так, например, в разговоре с хамбо-ламой он сообщает, что бьется, настойчиво решает научную «задачку» расшифровки

надписи на Чингисовом камне. На что хамбо-лама советует ему штудировать уже изученные вопросы буддийской веры. Д. Банзаров отказывается и объясняет свой отказ интересом к «белым пятнам» истории своего народа.

В эпизоде, где Доржи из уст бедняка Дэлэка слышит песню, сложенную народом о своем первом ученом, в которой поется о первом буряте, который «вырвался к знанию, к солнцу на свет, пробив темноту резким взмахом крыла» [Дамдинов, 1981, т. 2, с. 83], – в этом эпизоде герой предстает человеком, который осмысляет данный момент как точку отсчета в размышлениях о своей судьбе.

С.Ж. Балданов относил пьесу «Доржи Банзаров» к числу сложных, замысловатых и дал высокую оценку работе Н. Дамдинова, хвалил за высокое мастерство и эрудированность поэта [Балданов, 2006]. Однако критик за сложностью замысла пьесы проходит мимо самой важной ее особенности – особенности жанра эпической драмы: драматург создал интеллектуальную пьесу, представляющую собой движение напряженной мысли героя о проблемах не столько собственно личного, индивидуального существования, сколько законов общечеловеческого бытия. И здесь в диалогах герой, слушая других, постоянно слушает самого себя, выстраивает свое представление о жизни. Вот его, ученого, захваченного научным поиском – ведь сделано уже столько для того, чтобы исчезли «белые пятна» истории народа! – высочайшим повелением высылают из Казани и отправляют «тянуть чиновничью лямку», и он с горечью замечает: «Подошло время обратно повернуть коня...». Но после разговора со своим учителем Лобачевским, который также сетует на непонятость современниками и властью, но утверждает: «Вечна не плоть человека, вечны его дела, его мысли!». Банзаров произносит («про себя») фразу: «Как луна берет сияние от солнца, почему бы и мне не брать пример с великого ученого?» [Дамдинов, 1981, Т. 2, с. 77]. Затем, после этих событий первого действия, также важным станет каждый поворот мысли героя, каждый момент нового этапа его жизни.

Сама интонация процитированной фразы героя наполнена особой бурятской ментальностью и образностью, что позволяет говорить о творческой натуре героя. В финале, умирая от яда, принесенного в виде лекарственного порошка кем-то из трех недоброжелателей, Банзаров отвечает на вопрос Кузьмы, что передать матери как последнюю свою волю, словами поэтического завещания: «Юунһөө боложо Доржомни үхөө гээшэб гэхэ байха. Хорон туухай хэрэггүй. Хаанай засагай хатуу, хара ханаата зоной мунхаг хоёрые дабангүй... харанхыда хана мүргэжэ бүглэрһэн шубуун мэтээр... унаа гээрэй!» [Дамдинов, 1972, с. 4] - «Она спросит, отчего и как... умер ее сын... Об отраве не надо. Скажи ей, что служба царская была сурова... что люди злые его окружали... Что он пал, как падает птица, ударившись о темную ночь, о каменную стену...» [Дамдинов, 1981, т. 2, с. 110].

Действие в драме таково, что между первым и последним, четвертым, действием ощущается значительная разность: оптимизм героя разрушается не просто развитием конфликтных отношений героя с чиновничьей атмосферой царской России, но и общим состоянием мира. Это подчеркивается и звучанием диалогов, где одна тема логически (и поэтически) развивается, продолжает, договаривает себя под другим углом зрения. Так, в финальной сцене навестивший Банзарова улусный богач с известием, что женит своего сына на возлюбленной героя, вспоминает всю ту же сцену грозы из первого действия, во время которой он оказался в степи вместе с Доржи и его родителями: «Үнгэрэгшэ зуун залинта тэнгэрийн сахилгаанһаа үбдэг дээрээ һүгэдэхэдэмнай, эрдэмтэ Банзаров бидэнээ дээрэ номнол уншажа байгаа һэн. Мүнөө хули түрын сахилгаанай буухада, яагаа һүр дүрөө буураһан шэнгибта?» [Дамдинов, 1972, с. 4] - «Прошлым летом во время грозы мы пали ниц, страшась гнева всевышнего. Банзаров тогда один гордо возвышался над нами. А теперь, когда грянул гром со стороны властей, ты, смотрю, поник головой. Значит, и на тебя есть управа!» [Дамдинов, 1981, т. 2, с. 106].

В эпической драме движение действия определяется, по словам В.Е. Головчинер, «изменением понимания вещей основной массой действующих лиц, процессами, протекающими с разной интенсивностью и скоростью в сознании разных героев, и следствием их – внутренней перестройкой, перегруппировкой сил в прихотливых притяжениях и отталкиваниях разных лиц в пределах отдельных эпизодов» [Головчинер, 2001, с. 15]. И хотя в этой процитированной мысли речь идет о классической эпической драме XX века – пьесе А.М. Горького «На дне», можно увидеть черты этого жанра и в произведении бурятской исторической драматургии.

Говоря о значении исторической пьесы Дамдинова, В.Ц. Найдаков и С.С. Имихелова отмечают ее преимущество перед другими бурятскими пьесами исторической тематики: «Отличает драму Н. Дамдинова также качество, которое позволяет говорить о его удаче, – поэтическая мысль, видение жизни под своим углом зрения позволяет раскрыть духовный облик исторической личности» [Найдаков, Имихелова, 1987, с. 236]. Исследователи бурятской драматургии отмечают не только поэтичность пьесы Дамдинова, но и главное, что отличает эпическую драму от других драматических произведений – мысль, интеллектуальный спор, диалог в выстраивании действия и занятых в нем характеров. «Действие (в эпической драме. – Т.С.) – изменение первоначальной ситуации реализуется не столько в событийном ряду, сколько в сознании участников со-бытия...» Жанровую природу эпической драмы определяет и «возвращение по спирали к одним и тем же темам, мотивам», а также то, что называется энергией, волей действующих лиц, «столкнувшихся с противоречивостью или, по крайней мере, со сложностью мироустройства, направленной не на деяния и свершения, а на решение задач познания и самопознания» [Головчинер, 2001, с. 16].

Если герой пьесы «Доржи Банзаров» – ученый, интеллект которого бросается в глаза, то главный герой другой пьесы Н. Дамдинова «Кольцо декабриста» («Декабристын бэһэлиг») – не просто ученый, он еще и художник. В драматичной судьбе декабриста Николая Бестужева, чья судьба

оказалась крепко связана с Бурятией, ставшей для него второй родиной и местом, где его душа и тело обрели вечный покой, Н. Дамдинов также увидел конфликтность исторического развития. Освещение автором эпизодов пьесы дано в соответствии с замыслом поэтически изобразить красоту подвига представителя «декабристского» рода, активной деятельной природы.

Этот замысел накладывает отпечаток на жанровое своеобразие пьесы «Кольцо декабриста». Написанная в стихах, она включает зарисовки из быта, события исторического значения изображены как этапы жизни исключительной личности героя. Пьеса состоит из трех частей: «Ородой флодой түүхэ бэшэгшэ» («Историограф русского флота»), «Сибириин нүхэн хаалгануудаар» («Во глубине сибирских руд»), «Сэлэнгэ мурэнэй эрьедэ» («На берегу Селенги-реки») – все они доносят до читателя/зрителя одну и ту же идею: пребывание декабристов в местах ссылки – это продолжение их самозабвенного революционного подвига, который привел их на Сенатскую площадь 14 декабря 1825 года. В этом смысле драму можно назвать романтической исторической хроникой, жанр которой ярко проявился в исторических пьесах А.Н. Островского.

Николай Бестужев в пьесе Н. Дамдинова выделяется среди сосланных декабристов тем, что он первым понял: именно активная трудовая деятельность поможет выстоять и преодолеть все испытания тюремной жизни. Заточенный в Читинском остроге Бестужев закованными в цепи руками ремонтирует башмаки друзей, пишет портреты своих соратников, чтобы облик тех, кто обрел себя на верную гибель ради блага Отечества, дошел до потомков:

«Наян хоер хүн сугларанхайбди.
Наранай гарахааа орохо хүрэтэр,
Нажар үбэлгүй, намар хабаргүй,
Шүдэрлэгдээн энэ гарайнгаа
Шүрбэһөөрөө таталдаагүйдэ,

Аша гушанартамнай амиды хүрэг
лэ!»
Зуражал, зуражал, зуражал гарахаб!
Хүн бүхэнэйтнай түхэл дүрсые
Хүрэхэ шадалаараа гаргажа үзэхэб.

Эхэ эсэгэдээ эльгээгэрэйгты,
Эгэшэ дүүгээ баясуулаарайгты.
Зураһан энэ дүрэнүүдээрни
Зубхиингаа хаагдан аняагүйдэ,
Зуун жэл болоод, мание хараха.
Түрүүшын хубисхалта буһалгаанай
Түлөөлэгшэдэй түхэл шарай
Аниргүй эндэ бү хосорог лэ,
[Дамдинов, 1989, с. 210]
«Нас восемьдесят два здесь
человека.
Я от восхода солнца до заката
Зимой и летом, осенью, весной,
Пока закованные кандалами руки

Мне судорога не свела, пока
Глаза навеки не закрылись – буду,
Друзья, вас рисовать и рисовать!
И каждого черты я сохраню
В портретах ваших. Вы их
посылайте
Родителям скорбящим, братьям,
сестрам,
Порадуйте родных своих сердца.
Бойцы восстанья смелого, отныне
Не сгинем для истории бесследно.
И по портретам тем сто лет спустя
Увидят образ наш потомки наши!»

[Дамдинов, 1981, т. 1, с. 277]

(перевод здесь и далее В. Карпенко).

Пытливая, деятельная натура Николая Бестужева призывает и друзей к созидательному труду. В драме постоянно подчеркивается его активное отношение ко всему окружающему. Бестужев как ученый-этнограф интересуется жизнью и бытом бурят, помогает им:

«Үргэн наруули энэ дайдамнай
Үгытэй, дарлуулһан арад һуудаг.
Үнэн зүрхэнэй хани туһаламжа
Үзүүлхэ ёһотойбди гэжэ һанадагби»
[Дамдинов, 1989, с. 228].

«На этой вот земле, пока
безгласной,
Живет народ, униженный, забитый,
И руку братской помощи должны
Подать им мы»

[Дамдинов, 1981, т. 1, с. 294].

Между тем Бестужев верит в будущее бурят, выражает уверенность: «Хүдөө нютагта / Хүнүүдтэл адляар һууха эрхэдэ / Хүртэхэ» [Дамдинов, 1989, с. 227] - «с народами со всеми наравне / Они шагать сумеют. / Так и будет!» [Дамдинов, 1981, т. 1, с. 294]. Это предположение основано на знании жизни

и быта, устно-поэтического творчества, языка бурят: обращаясь к брату Михаилу, Бестужев говорит:

«Ядарал зоболондо дарагдаһаншье
һаа,
Ямар дууша, һүбэлгэн арад бэ!»
[Дамдинов, 1989, с. 215].

«Хоть эти люди в темноте живут,
В неволе тяжелой, а какие песни
И чистые, и звонкие у них»
[Дамдинов, 1981, т. 1, с. 281].

Не случайно Н. Дамдинов вводит в пьесу образы мудрого старика-хурчина, мальчика-поводыря и пастуха – представителей бурятского народа. На вопрос пастуха о декабристах старик отвечает:

«Эзэн хаантай эрхээ буляалдаһан,
Эсэргүү бодожо тэмсэһэн хүнүүд»
[Дамдинов, 1989, с. 213]

«Они с царем поспорили. Да
крепко:
Против него с оружием восстали!»
[Дамдинов, 1981, т. 1, с. 279].

Опыт человека, постоянно имеющего дело с многовековой мудростью народной, обладающего поэтическим всевидением, позволяет старику-хурчину видеть суть вещей, понимать больше своих земляков, а возможно, и открывать им новые грани восприятия окружающего мира, ведь после этого разговора пастух размышляет вслух:

«Хаантай сэсээ буляалдаа ха юм
даа...
Харин бидэ тиихэдэ, эндээ...
Зайһад ноёдтоо һунаса мүргөөд...
Зайл һэн бэээ... ойлгожо эхилбэб!»
[Дамдинов, 1989, с. 214]

С самим царем! А мы-то тут,
глупцы,
Тайше словечко вымолвить
боимся...
Да, кое-что я начал понимать...»

«Значит, с царем поспорили они...»

[Дамдинов, 1981, т. 1, с. 280].

Перед памятником на могиле А.Г. Муравьевой Бестужев вспоминает услышанное им бурятское предание о царевне-лебеди, которая

«Хатан дангина эхэнэр боложо,	«Приняв на время облик человеческий,
Тулиһан арадые амгалан байдалда	На землю опустилась, чтоб помочь
асарһанай һүүлээр,	В неволе обездоленному люду»,
Хун шубуун хубсаһаа дахин	
үмдэжэ,	
Хурмаста эсэгэдээ дэгдэһэн	
гэлсэдэг»	

и сравнивает женщину трагической судьбы с этой лебедицей:

«Тэрээндэл адли шимнай газарай	«Так и ты земные на небесные
хубсаһые тэнгэрийн хубсаһаар	сменила одежды».
һэлгээш»	[Дамдинов, 1981, т. 1, с. 292].

[Дамдинов, 1989, с. 226].

Русский дворянин Николай Бестужев женится на девушке-бурятке – это еще одно доказательство открытости и искренности его души для другого народа.

В пьесе «Кольцо декабриста» имеются черты и эпической драмы в тех эпизодах, где Бестужев показан в общении с соратниками и друзьями. Оторванные от политической и общественной жизни России, декабристы, оказавшись на бурятской земле, переосмысливают свое трагическое изгнание, спорят, винят тех, кто в решающий час отказался от активных действий, кто не привел за собой солдат. И в споре Бестужев высказывает свою позицию в поиске главной причины поражения декабристов – ее он видит в следующем:

«Үнэн дээрэнь һанаад үзэхэдэм,	Үхэр буутайшые һаа, илахагүй
Үргэн арадые хабаадуулангүй	байгаа». [Дамдинов, 1989, с.
Үүсхэхэн манай энэ буһалгаан	206].

«Не в том беда, что пушки мы на
площадь и пушки б не решили
Не привели – мне думается так: ничего...» –
Пока народ поднять мы не сумели, [Дамдинов, 1981, т. 1, с. 273]

говорит он, чтобы прекратить бессмысленные теперь споры и разговоры
среди декабристов, грозящие разобщением, и усаживает перед собой самого
яростного спорщика, «лихого кавказца» Якубовича:

«Бухиндуу наһанай үлөөһэн сараа... «Не шевелись. И голову повыше.
Бү хүдэлэ. Иигээд. Толгойгоо өөдэнь А тут уж дни, что вместе мы
Хашалга, хаалганай харанхы проводим
үдэрнүүд... В глухой темнице, в кандалах... Мой
Харасаа сэхээр! Толгойгоо өөдэнь!» друг,
[Дамдинов, 1989, с. 211] Прямее взгляд! И – выше голову!»
[Дамдинов, 1981, т. 1, с. 277]

Слова, с которыми художник обращается к позирующему, приобретают
обобщающий смысл. Слово в поэзии обладает большей по сравнению с
прозой сосредоточенностью и силой, поэзия всегда могла угадывать мотивы
и причины человеческих деяний и страстей. Знание о делах минувших
обогащается их поэтическим осмыслением. В «Кольце декабриста» перед
нами поэзия, вступившая в союз с исторической хроникой, яркая поэтическая
форма сочетается с острым драматическим конфликтом, историческая
личность предстает в художественно-образном осмыслении.

Пьеса населена множеством героев, представляющих образы простого
народа, олицетворяющие противоречивые – дремучие, слепые и отважные –
силы народные, не поддержавшие своих добродетелей: это слуга Архип –
бывший солдат русской армии, это и хозяйка чайной, которая, заметив
золотое кольцо на руке героя, переодетого в простого мужика, привела
царскую охранку. Это и фигуры мудрого бурятского старика-хурчина с

мальчиком поводырем и пастуха, который только в беседе с ослепшим сказителем понимает, кого они встретили в степи.

Кольцо как символический образ-мотив появляется и в конце пьесы, но не золотое, а выкованное из кандалов. Его Бестужев передает детям как символ стойкости, верности своим идеалам, как дело всей его жизни. В финале драмы раскрывается ее идейный смысл: дело декабристов, их труд не пропали даром: у них есть последователи. Перед смертью Николай Бестужев узнает, что в Англии А. Герцен собирается издавать альманах «Полярная звезда», и произносит следующие слова:

«Мишель, одоошье ханаамни дүүрэбэ!	«Вот, наконец-то! Как я счастлив, друг!
---------------------------------------	--

Миинтэ талмайда гараад халахан Хооһон буһалгаашад бэшэ	Недаром мы тогда на площадь вышли.
---	---------------------------------------

болонобди!	Святое наше дело не пропало
------------	-----------------------------

Хожомой үетэндэ тугнай дамжаа»	И передано смене нашей знамя»
--------------------------------	-------------------------------

[Дамдинов, 1989, с. 245]

[Дамдинов, 1981, т. 1, с. 309-310].

В этих словах прослеживается тема преемственности поколений, и герой – патриот своей родины понимает связь исторических событий как исторически закономерные усилия лучших ее граждан.

Пьеса, конечно же, во многом декларативна, конфликт ослаблен, многие линии натянуты, кажутся исторически неправдоподобными, поскольку драматург опирался на восприятие современного ему читателя/зрителя, на его ретроспективный взгляд на личность героическую и легендарную.

Тем не менее в «Кольце декабриста» можно обнаружить формальные элементы эпической драмы, прежде всего в типе героя: это группа равноправных в действии персонажей – соратников главного героя. Кроме того, на жанр эпической драмы указывает полифоническая структура действия, монтажный характер развертывания, когда вместо линейного нарастания и спада событий в пьесе обнаруживается смена, нанизывание

друг на друга сцен, картин, эпизодов. Отметим, что точно так же строится действие и в пьесе «Доржи Банзаров».

Драматическая диалогия Н. Дамдинова, осваивающая жанр эпической драмы, органично вписывается в контекст литературы 1970-1980-х годов своим обостренным вниманием к теме исторической памяти. Она приобретает поэтическое освещение, которое станет для следующего этапа развития бурятской исторической драматургии основополагающим.

Таким образом, в развитии исторической драматургии жанры социально-психологической пьесы и эпической драмы сыграли важную переходную роль. Изображение социально-бытового материала (первый параграф II главы) и отход от него (второй параграф II главы) могут составить два полюса, две тенденции в драматической литературе исторической тематики 1950-1980-х годов. Однако объединяет эти два полюса общая тенденция изображения истории: никакие идеологические установки не могут отменить нравственные общечеловеческие ценности, которые и влияют на яркий образ исторической личности, на жанровую окрашенность социальных конфликтов.

ГЛАВА III

ТЕНДЕНЦИИ ЖАНРОВОГО РАЗВИТИЯ В БУРЯТСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX–XXI вв.

3.1. Историческая тема в социально-бытовой драме

В бурятской драматургии рубежа XX–XXI веков в традиционном жанре социально-бытовой драмы отчетливо намечается интерес к исторической теме. Настойчивое обращение бурятских драматургов к истории, объясняемое стремлением осмыслить новые проблемы, возникшие перед современным обществом, чаще всего обретает форму социально-бытового, социально-психологического их осмысления. Чтобы найти решение сложных вопросов, поставленных самой современностью, которая постоянно ускользает от ее правдивой интерпретации, необходимо найти ответы в истоках, в прошлом, когда современные проблемы только намечались.

При создании своих пьес авторы обращаются к различным периодам истории бурятского этноса, но, как правило, они относятся к переломным моментам в судьбе народа и государства. В прозе решению такой задачи отвечает исторический роман, предельно внимательно освещающий прошлое в социально-бытовом ключе. В бурятском драматическом искусстве переходного времени этой задаче отвечают особенности традиционной социально-бытовой драмы, которая при своем внимании к детально выписанным конкретно-историческим реалиям стремится уловить суть переломных событий истории.

Пристальное внимание социально-бытовой драматургии к сфере повседневности отражает также формирование новой тенденции развития исторического знания, которая связана со становлением новых предметных областей. Это, в свою очередь, привело к появлению «несобытийной» истории или «микроистории» [Смирнов, 2011, с. 96]. По мнению

И. И. Гусевой, «микроистория – это направление историографии, основанное на исследовательской стратегии, позволяющей через реконструкцию опыта отдельного индивида и микрогрупп выйти на уровень объективации социального» [Гусева, 2008, с. 28].

С появлением новой предметной области в современной исторической науке связано изменение исследовательской стратегии, которое привело к пониманию интерпретативной, а потому релятивной природы истории. В таких условиях «грань между историей как совокупностью объективных событий (history) и историей как повествованием о происшедшем (story), наукой и литературой, фактом и вымыслом <...> неизбежно размывается» [Чурляева, 2005, с. 191]. Данный процесс сопровождается появлением множества различных мнений о прошлом народа. Как считает Б.А. Успенский, множественность интерпретаций вовсе не означает множественности истории. «Разнообразие интерпретационных возможностей отражает реальную сложность исторического процесса <...> разнообразные объяснения не отрицают, а дополняют друг друга» [Успенский, 1996, с. 11].

Попытки осмыслить большую историю посредством конкретной эмпирической истории часто предпринимаются и в художественной литературе Бурятии во время «излома» столетий. В 90-е годы XX столетия в репертуаре Бурятского академического театра драмы им. Х. Намсараева, наряду с национальной классикой, русской и зарубежной драматургией, появились спектакли по пьесам бурятских драматургов на острые и ранее запретные темы. Одну из таких пьес в 1998-1999 гг. создали талантливый бурятский драматург Баир Эрдынеев и инициатор этой идеи Ринчин Бадмаев. Одноименный спектакль, поставленный по пьесе «Дамдин лама», вошел в драматический триптих под названием «Круги Сансары» вместе со спектаклем «Этот разноликий мир» по пьесе М. Батоина и спектаклем «Где ты, Шамбала?» по пьесе Б. Гаврилова. В этих спектаклях впервые прозвучали раздумья по поводу разрушения буддийских храмов-дацанов, произвола и

бесчинства по отношению к служителям буддийского культа – ламам, чинившегося в 1930-е годы.

В пьесе «Дамдин-лама» историческое время сужается до рамок индивидуального. Художественное освоение исторического времени авторы осуществляют, обращаясь к фигуре «выдуманного», т. е. не являющегося реальным историческим лицом образа, который, скорее всего, представляет собой некий собирательный тип, воплощающий авторское представление о буддийском духовенстве того периода. Судьба главного героя Дамдин-ламы, бурятского буддийского ламы-лекаря, оказалась переплетена с несколькими переломными историческими ситуациями, будоражившими страну на протяжении XX века – «эпохой тоталитаризма», последующей «оттепелью» и «перестройкой», поэтому в пьесе он, с одной стороны, представлен как объект истории, воплощающий ее суть, с другой стороны, является и субъектом истории, осознающим и переживающим историческую реальность. Прошлое «оживает» перед читателем/зрителем в виде ретроспективных воспоминаний главного героя в беседе-диалоге со встреченной девушкой Сэндэмэ.

Авторы произведения, чьи детство и юность пришлись на пору хрущевской «оттепели», несомненно, обладали эмпирическим, «бытовым» опытом в получении сведений о периоде сталинских репрессий из «первых рук», могли прикоснуться к истории сквозь призму судеб ближайших родственников, земляков. Сегодня они стремятся ответить на волнующий общество вопрос в его исторической перспективе: возможно ли исправление социального зла с преодолением последствий сталинского режима? Жанр социально-бытовой пьесы осваивается драматургами в процессе запечатления тех пластов реальности, которые не имели до времени ее создания статуса исторических.

Структурно композиция пьесы «Дамдин-лама» напоминает композицию сюиты – собрания фрагментов разной эстетической природы, которые могут стать самостоятельными произведениями, но имеющими одну

программную основу. В качестве такой программной основы можно условно назвать диалог Дамдин-ламы с девушкой Сэндэмэ, который постоянно перемежается сценами, передающими воспоминания главного героя, относящиеся к разным периодам его прошлой жизни. Подобное композиционное – ретроспективное – построение пьесы позволяет действию уложиться в классическое представление о единстве места и времени в драматическом произведении: основное действие-«обрамление» в виде диалога-беседы Дамдин-ламы с девушкой Сэндэмэ происходит в течение одного дня в одном и том же месте – на территории Иволгинского дацана, что находится недалеко от столицы Бурятии города Улан-Удэ. Сама история предстает перед зрителем в сценах, представляющих собой воспоминания главного героя – престарелого ламы-лекаря, который не отказался от своей приверженности религии и философии буддизма, не растерял накопленных знаний и по сей день продолжает трудиться во благо здоровья людей несмотря ни на что. Дамдин ламе удалось спастись и уцелеть в то страшное время, несмотря на то, что на его долю выпало множество испытаний. Это и разрушение Дабатуйского дацана, где он начал постигать первые азы тибетской медицины, и предательство менее талантливой, завистливой землячки Самбу-ламы в стенах буддийского монастыря в Тибете, откуда он был вынужден бежать, это и двадцать лет, которые он провел на Колыме в результате ареста после возвращения на родину.

Во временном и пространственном отношении воспоминания главного героя переносят девушку-слушательницу (и нас, читателей/зрителей) на несколько десятков лет назад в прошлое и за множество тысяч километров в таинственные и сакральные горы Тибета, в места, где главный герой пьесы отбывал ссылку. Подобное построение пьесы позволяет посредством потока чувств, мыслей и ассоциаций, рождающихся из диалогов и монологов героев, проникнуться «духом», атмосферой времени, дает возможность объединить разномасштабные и разновременные исторические и социальные события из жизни одного человека.

Действие в пьесе, организованное как монтаж, соединяет в себе сцены, иллюстрирующие деятельность людей, помещенных в условия, на первый взгляд, бытовые, но постепенно обретающие статус исторических. Эта микроистория на глазах зрителей становится подлинной, большой историей, хотя речь идет об отдельном человеке или небольшой группе людей и их реальных поступках.

События далекого прошлого, изображенные в социально-бытовых эпизодах пьесы, обрамлены событиями современности и обязательно контрастируют с ней. Прием ретроспекции позволяет авторам пьесы вывести на первый план героя – носителя живой памяти о днях прошедших, имеющих драматичный характер не только для него, но и для читателя/зрителя. Авторы дают «урок истории» с целью не допустить подобных трагических событий в будущем, поставить проблему национального самосознания. Человеку необходимо знать историю своего народа, своей семьи, свою родословную, знать, кто он и откуда он пришёл. Драматурги Б. Эрдынеев и Р. Бадмаев в пьесе «Дамдин-лама», написанной в жанре социально-бытовой драмы, ведут разговор о важности знания человеком своей родословной. Вопросы «кто мы?», «какие у нас сегодня ценности?», «по верному ли пути мы идем?» – ставятся перед зрителем авторами пьесы с непременным обращением к прошлому как устоявшемуся опыту. Горькая правда о том, что молодые не чтят обычаев старины и сакральное для каждого бурята место – «тоонто» - теряет свою ментальную ценность в сознании отдельных людей звучит и в предыдущем творчестве одного из авторов пьесы «Дамдин-лама». Б. Эрдынеев разрабатывает тему забывания родословной в своей пьесе «Возвращение гусей». Здесь отчетливо звучит мысль, переданная через вечный спор отцов и детей о том, что молодое поколение не знает историю предков и даже своих ближайших родственников. Все действие пьесы завязано вокруг ликвидации небольшого хутора Онин Булаг, где и жителей осталось всего три человека: местное начальство настаивает на том, чтобы перевезти дома стариков в новую усадьбу, однако представители старшего

поколения не спешат оставлять обжитые дедовские земли. В момент, когда разговор между сторонами обретает резкие очертания, старик Дарма, спрашивает Доржи: «Видишь, Доржи, в-о-он то место, где стоял ваш дом, всё заросло крапивой. Отец твоего отца Сультим, сын Шаралдая, вместе с семейским Степаном срубили ваш дом. А отец Шаралдая по имени Они первым поставил юрту у этого родника. С тех пор и называется место Онин Булаг, родник Они. Знаете ли вы, ученые, свою историю, родословную свою?» [Эрдынеев, Б., 2007, с. 102]. Этот вопрос автор пьесы задает и читателю/зрителю. В своем вопросе автор ставит проблему преемственности поколений, преемственности истории, а значит и вопрос об индивидуальной ответственности отдельного человека перед лицом истории и последующих поколениях людей.

Параллельное изображение времени прошедшего и нынешнего в пьесе «Дамдин-лама» Б. Эрдынеева и Р. Бадмаева позволяет читателю/зрителю также проследить метаморфозы, которые происходят с героями пьесы.

В жаркий летний день в конце XX века Дамдин лама рассказывает свою историю молодой девушке Сэндэмэ, и авторы дают возможность зрителю прикоснуться к истории на примере «микроистории» одного человека. В пьесе изображен цельный, постоянный в своих нравственных убеждениях и религиозной приверженности, монументальный образ ламы – лекаря буддийской медицины, несмотря на все злоключения, не изменившего своим ценностям. Герой изображен и в Тибете, и на Колыме, и у себя на родине в реальных эпизодах, например, эпизоде, когда на чужбине после жестоких побоев лесорубов, выброшенный погибать в овраг, Дамдин-лама, питаясь различными травами выживает и залечивает свои раны, он не изменяет себе, остается верен канонам буддийского учения, лечит людей, не подразделяя их на грешных и добродетельных. Каждый эпизод-воспоминание служит доказательством тому, что глубокая приверженность религии и философии буддизма, проповедующего высшие идеалы гуманизма, позволяют главному герою сохранить нравственные установки и

цельность характера, остаться внутренне свободным и независимым от внешних обстоятельств.

Центральный образ буддийского священнослужителя противопоставлен представителям «гражданского» общества в лице брата Дамдин-ламы Дандара, его жены Сэндэмэ (в конце пьесы – просто «женщины»), человека из НКВД, старухи и других. Сцены из прошлого и настоящего, сменяясь, ведут не к противостоянию, например, Дамдин-ламы и его брата Дандара, а к пониманию самого корня драматизма их судеб. Дандар понимает, почему сегодня они с братом стали практически чужими людьми, почему нет в их отношениях близости, и, обращаясь к Дамдин-ламе, говорит: «Судьба родины, судьба народа крепко прошли по нашим судьбам, братишка» [Эрдынеев, 2007, с. 141]. Таким образом стремление драматургов проникнуть в мир внутренних, интимных переживаний человека, жившего под неусыпным приглядом властей, до мозга костей пропитанного идеологическими убеждениями, ведет к изображению Дандара как человека рефлексующего, эволюционирующего в своих взглядах и убеждениях.

В сцене возвращения Дамдина-ламы из Тибета Дандар уже не так уверен в своей правоте, как в сцене его заключения под арест, где он отгоняет жалость к брату, отказывается с ним проститься, заявляя: «Если ему нравится быть ламой, пусть сидит в тюрьме!». Спустя десять с лишним лет Дандар, председатель колхоза, встречается на месте разрушенного Дабатуйского дацана с родным братом. В начале сцены кажется, что Дандар ничуть не изменился, даже грозит Дамдин-ламе скорой расправой, не подпускает близко к себе. Но сердце его дрогнет, когда он услышит песню Дамдин-ламы, которую тот сложил в тоске по родине и пел ночами в горах Тибета:

Цветком бадма затуманена
Родина моя – Вселенная Ярууна,
Комком в душе вспоминаются
Сверстники мои дорогие.

Зеленым покровом затуманены
Изгибы долин Ярууны,
В жизни моей забываемы
Сверстники ушедших годов.

Искренние воспоминания о детстве, о матери заставляют дрогнуть сердце Дандара и позволяют истинным мыслям и чувствам вырваться наружу. На настойчивые уговоры жены пойти домой он отвечает: «Что-о? Дамдин – враг народа?! Ты, безмозглая женщина, разве ты не видела бездонной искренности в глазах моего брата?! Ты слышала его песню?! Разве бывают такими враги народа, а?! <...> Это я враг народа... Ненавижу! Презираю себя! Это меня надо расстрелять!» [Эрдынеев, 2007, с. 142]. Негодует Дандар, обвиняет себя в том, что не смог спасти брата. В этом эпизоде Дандар раскрывает себя совершенно с новой, потаенной стороны. Психологически такие изменения в душе персонажа оправданы тем, что в словах-воспоминаниях Дамдин-ламы, которые он и поведал девушке Сэндэмэ в жаркий летний день, живет память о том, что брат приходил на вокзал в тот день, когда его и других ссыльных «загоняли в товарные вагоны... махал рукой... пытался кинуть какой-то мешочек» [Эрдынеев, 2007, с. 138].

Судьба Дандара и других действующих лиц отражает драматизм исторических событий в сложное, противоречивое время. Так, Дандар в разговоре с братом упоминает их одноулусника Галсана, бывшего когда-то сотрудником НКВД: «Жив Галсан... за восемьдесят ему. Сейчас лежит, болеет. Был как-то у него, говорит, грех на нем большой... лежит и кается» [Эрдынеев, 2007, с. 139]. Слова эти звучат хотя и обреченно, но без какого-либо осуждения и даже сочувственно.

«Дамдин лама» Р. Бадмаева и Б. Эрдынеева – это драма-исповедь, в которой звучит надежда на то, что никогда не поздно пережить момент очищения, получить прощение грехов. Конфликт в пьесе разворачивается не столько между отдельными героями, сколько между человеком и временем,

человеком и историей. В драматической форме до читателя/зрителя донесена мысль о том, что человек может быть творцом истории, но может стать и ее жертвой.

Режиссер-постановщик спектакля «Дамдин-лама» Ц. Бальжанов так объяснял свое обращение к этому литературному материалу: «...драма “Дамдин-лама”, в которой судьба героя перекликается с судьбой знакомого мне с детства деда-ламы, вернувшегося живым с Колымы, вызвала потрясение...» Режиссер признавался, что старый лама учил его толерантности и терпению, когда молился за детей тех надзирателей ГУЛАГа, которые грубо обращались с заключенными: «...я был крайне возмущен таким отношением деда. Ведь он чудом вернулся из тех краев живым. Тогда я не понимал психологии буддийских священников, которые истово исполняли заветы учения... духовно-этические обеты буддизма...» [Цит. по: Найдакова, 2009, с. 14].

Перелистывая страницы прошлого, Р. Бадмаев и Б. Эрдынеев в исторической драме «Дамдин-лама» воссоздают монументальный образ буддийского священнослужителя, который призван напомнить о категориях буддийской религии в истинном ее понимании. Именно она помогает Дамдин-ламе оставаться здоровым духовно, верным себе, жить в ладу со своей совестью.

Драматическое произведение исторической тематики стало созвучным современной эпохе, которая возвращалась к утраченным ценностям. Отечественная история в драме представлена на примере частной жизни героев пьесы, ведь литература всегда стремится «найти исторический аспект для частной жизни, а историю показать домашним образом» [Бахтин, 1975, с. 366]. Пьеса является ярким примером того, как герой драмы, ощущающий свою ответственность перед людьми, перед жизнью как таковой, может символизировать собой целую историческую эпоху. Прибегая к подобной концепции личности, авторы драмы «Дамдин-лама» утверждают истину о том, что современный человек не имеет морального права забывать историю,

ибо «знание об экзистенциальной ответственности становится залогом того, что человеческая история не прекратится» [Чурляева, 2005, с. 209].

Писатель в процессе создания художественного произведения неизбежно говорит больше, чем хотел сказать – данный «закон» словесного искусства, возможно, срабатывает и в отношении пьесы «Дамдин-лама». Авторы пьесы, задаваясь целью осмыслить социальное путем освоения опыта отдельной личности, не только художественно осмыслили и переработали исторические события, происходившие в XX веке, на примере микроистории отдельного человека и членов его семьи, но и указали на актуальные проблемы идентичности бурятского этноса и роли буддизма в национальном самоопределении бурят. В результате социально-бытовая пьеса, поднимая эти проблемы, приобретает черты драмы, выполняющей актуальную сверхзадачу исторической антропологии через раскрытие тайн человеческой личности.

На рубеже XX–XXI веков в бурятской драматургии продолжает разрабатываться тема Великой Отечественной войны. Здесь важное значение имеют уже сложившиеся в бурятском театре традиции, опыт постановок в жанре социально-бытовой драмы, которая в разные годы обретала формы героической драмы, демонстрирующей коллизии взаимосвязи грандиозного и исторически судьбоносного для человечества события и судьбы человека.

В 2005 году появилась новая пьеса на тему Великой Отечественной войны, написал ее драматург Г. Башкуев. Действие пьесы происходит в разные временные периоды, так, первая картина изображает день 22 июня 1941 года, вторая – 1944 год, события, изображенные с третьей по девятую картину, разворачиваются в 1948 году, а заключительная десятая картина повествует о Дне Победы уже в начале XXI века.

Первая картина пьесы разворачивается в воскресный день на танцплощадке провинциального города, где молодые пары – парни в белых рубашках, девушки в туфлях-лодочках – кружатся в танце, и представляет собой цепь диалогов, незаметно для зрителей превращающихся в несколько

историй любви. Они предстают, как в танце, – парами, и каждая из пар не похожа на другую. Милы, немного наивны деревенские Дыжид и Базыр. Очир и Люба хорошо знают, искренне любят друг друга, хотят быть вместе всегда, собираются пожениться. Центральный персонаж пьесы, Леха по прозвищу Скороход, нагло ведет себя с Ирой, но она тоже неробкого десятка и дает ему достойный отпор. Но сквозь напускную браваду Лехи-Скорохода и некоторую холодность со стороны Иры драматург показывает первые ростки зарождающегося чувства. Также среди персонажей – местный Красавчик, который работает киномехаником, а после работы обычно флиртует с девушками и не знает отбоя от поклонниц.

Картину мирного вечера прерывает тревожное, страшное сообщение о начале войны. Молодые ребята, не раздумывая, отправляются исполнять свой патриотический долг. Тракторист Базыр будет служить в танковых войсках, в рядах пехотинцев будет сражаться Леха-Скороход, Очир станет связистом, не суждено ему поступить в художественное училище, а Любе – в медицинский институт: она отправляется на фронт военной медсестрой. Молодые ребята еще не видели страшного лица войны, сейчас они полны надежд на светлое будущее, верят в близкую победу и планируют вскоре встретиться на этом же месте, на котором не удалось толком и проститься друг с другом, а кому-то даже спросить имени полюбившегося партнера.

Бытовые сцены полны лирического флера, и, на первый взгляд у героев нет осознания того, что они становятся не просто свидетелями исторического события: диалоги их легки и даже немного абсурдны, в них нет надрыва, все уверены в скорой победе над врагом. Спеша в военкомат, Леха-Скороход шутит все в том же духе: «Убери лапоньки... Будешь приставать – закричу! А ты че, Ирка, влюбилась что ли? Алле?»; «Танго с нахалом – под одеялом! Эх, Иринка, теперь уж после победы!..». Люба убеждает Очира остаться в тылу, ждать ее, ведь он талант, а «медсестры погибают редко»; «Кто-то должен ждать другого, иначе погибнут оба»; «Не знаешь, бывают сапоги тридцать седьмого размера?». Красавчик, отправляясь на войну, говорит

Галине: «Береги инструмент, Галя. Пригодится еще. Присматривай за площадкой, этой осенью дамы пригласят кавалеров, вот увидишь». И только Ира, кажется, понимает, что уже ничего не будет так, как прежде. Появившись на опустевшей танцплощадке, она кричит: «Будь ты проклята! Сука-война! Будь проклята!!! Сука ты, война!.. У нас же любовь начиналась!..» [Башкуев, 2007б, с. 56-58]

В следующей картине сбывается предсказание Красавчика: «Галина (*заводит патефон*): Дамы приглашают кавалеров! Белый танец! Дамы, смелее! Все равно кавалеров нет!» [Там же, с. 58]. Ира и другие женщины на танцплощадке, взявшись за руки, танцуют друг с другом. Кружатся в танце женские пары, одетые в валенки, телогрейки, платки. Они по-прежнему ведут разговоры о любви, вспоминают возлюбленных. И эта картина кружащихся танцующих пар, скорее, символизирует круговорот времени и исторического, и вполне бытового – как один день рутинного, тяжелого женского труда в тылу сменяет другой. С горьким юмором дает определение слову «тыл» одна из девушек: «Тыл – фронту! А что такое тыл? Я и баба, и мужик, усекли!?» [Там же, с. 60].

Кажущиеся незначительными слова, произнесенные как бы между прочим, тем не менее демонстрируют сущность войны, несущей горе, разрушение, смерть. Появляется и неотъемлемый «атрибут» войны – вдова: никто ее не звал, она «сама пришла», в сером, мрачном одеянии. И здесь же, все на той же танцплощадке, женщины получают первые хорошие известия с фронта, зарождается надежда на скорую долгожданную встречу с любимыми защитниками Отечества – мужьями, братьями, отцами, сыновьями.

В дальнейшем события переносятся в 1948 год, мы видим вернувшихся с войны молодых парней Базыра, Леху-Скорохода, Очира, Красавчика. Но теперь они другие. Вчерашний шутник и балагур Леха-Скороход теперь передвигается на самодельной деревянной каталке с каучуковыми колесами от детской коляски, отталкиваясь от земли зажатými в кулаках укороченными лыжными палками. Завсегдаем танцплощадки

стал и слепой человек в поношенной солдатской форме, в черных очках, с тросточкой – это Очир, сидящий на скамейке и вслушивающийся в голоса рядом, он ждет свою Любу. Красавчик стал директором парка, по-прежнему он не замечает Галину и говорит, что с девочками «теперь завязал». В один из дней на танцплощадке появляется страшный человек, лицо его почти черное, люди, глядя на него, пугаются. Даже любимая Дыжид не узнает своего танкиста («Тункиста» – выходца из Тунки) и неосторожно обращается к нему со словом «шутхэр» (черт). Одним словом любимая погасила еле теплившуюся надежду на личное счастье в сердце Базыра, как он скажет, «прожгла броню одним словом».

Война, кажется, отняла у вчерашних солдат возможность любить. Дыжид не узнала своего Тункиста, даже Красавчик держится подальше от представительниц противоположного пола, ведь он вернулся с войны, став неполноценным мужчиной. И только Ира по-прежнему любит Леху-Скорохода, несмотря ни на что хочет быть вместе с ним. Однако тот вернулся с войны надломленным, он говорит о себе так: «Нету тут Лехи-Скорохода, он умер, его раздавило танком в апреле 45-го» [Башкуев, 2007б, с. 62] – и прогоняет Иру.

Такая затянувшаяся экспозиция сменяется главным событием в действии: чтобы как-то наладить свои искореженные, поломанные судьбы, бывший сержант-пехотинец Алексей Скороходов, старший лейтенант танкист Базыр Баторов, рядовой связист Очир Гомбоев и капитан Виктор Павлович (Красавчик) принимают решение «держаться вместе», объединиться в Союз Солдатских Сердечных Ран. В разговоре с Базыром Леха-Скороход точно подмечает: «...одна у нас, видать, инвалидность... одна у нас рана – сердечная» [Там же, с. 65].

Главные действующие лица в пьесе не являются героями-идеологами, не произносят пространных и исчерпывающих монологов, и изъясняются короткими репликами, но они метафоричны в своей лаконичности. Так, в разговоре со всеми членами Союза Леха-Скороход дает такое определение

себе и товарищам: «Да все мы тут тяжелосердечнораненные». Даже разработанный ими своего рода устав Союза звучит как лозунг или клятва: «Умереть под забором недостойно воина-победителя! Нам не нужна их жалость. Обойдемся без баб. Помните: работа – наше спасение» [Там же, с. 65]. Красавчик, как директор парка на правах старшего назначает Базыра охранником: «Вам есть чем распугивать», а Леху-Скорохода и Очира – дворниками: «У одного глаза, у другого руки-ноги. Одна ставка на двоих» [Там же, с. 67].

Мастерство Г. Башкуева, автора пьесы, проявляется в этом приеме метафорически лаконичной реплики, заменяющей развернутый монолог. Так, Леха-Скороход, несмотря на их с Ирой взаимную любовь, решительно претворяет в жизнь один из пунктов «устава С.С.С.Р.» – «обойдемся без баб» - и с помощью Красавчика порывает отношения с любимой, утверждая при этом: «Леха-Скороход и СССР – нерушимое целое». Это расставание дается Лехе непросто, психологически ему больно видеть любовную сцену между Красавчиком и Ирой, хотя он сам ее срежиссировал.

Действие затем исходит из следования или нарушения требований принятого героями «устава»: Леха-Скороход – единственный из Союза, кто верен ему, остальные участники нарушают «обет» солдатского братства и каждый по-своему устраивают свою личную жизнь. Слепший Очир очень хочет верить в то, что Янжима, подруга его любимой девушки, не вернувшейся с войны, очень похожа на нее, во всем ищет сходство – в голосе, характере. Счастливые Очир и Янжима кружатся в танце и уходят с танцплощадки вместе. Красавчику тоже посчастливилось обрести семью: Галина сообщает ему, что в годы войны усыновила мальчика Витю, которого родила от него Нинка и хотела оставить в роддоме. Он знает, что теперь у него есть сын, его продолжение, и, счастливый, уходит с танцплощадки домой. Базыр устраивает свое личное счастье с Дыжид: они хотят много красивых детей, ведь «война по наследству не передается».

Интересен хронотоп драмы Г. Башкуева – танцплощадка как социально-бытовой и исторический символ. В конце 20-х годов XX века многие представители деревенской молодежи, переехав в город, продолжают собираться в парках на общие праздники, позже для этих целей и будут организованы и оборудованы специальные места – танцплощадки. Танцплощадка – это несколько зыбкое, изменчивое, непостоянное пространство, где в танце непрерывно люди меняют свое местоположение и собеседника, здесь никогда и ничто не остается на своих местах, прежним.

Хронотоп танцплощадки у Г. Башкуева приобретает кроме бытового и символического значений, и метафорическое наполнение: все, кто определился со своей дальнейшей судьбой, обрел твердую почву под ногами, уходят и больше сюда не возвращаются. Неслучайно в пьесе возникает и пограничный символ – столб, который установили члены Союза Солдатских Сердечных Ран. Этот столб служит границей между вчерашней военной и сегодняшней мирной жизнью, он призван отделить С.С.С.Р-овцев от окружающих реалий современности, к которым поначалу им так сложно привыкнуть, и выполняет функцию своеобразного символа-оберега.

Единственный, кто не смог научиться жить по-новому в послевоенное время – Леха-Скорород, постепенно выдвигающийся в центр пьесы. Он так и остался жить в старом заброшенном вагончике, который располагается «впритык к танцплощадке», не смог, а скорее, не захотел (ведь была возможность и спасительная рука любимой девушки Иры рядом) преодолеть незримую, но такую осязаемую и отчетливую грань между военной и мирной жизнью. Именно поэтому для него, теперь уже единственного члена С.С.С.Р., пограничный столб, установленный в 1948 году, имеет большое значение: «перед своей смертью он на скопленные чисткой обуви деньги восстановил пограничный столб с надписью “СССР”» [Башкуев, 2007б, с. 81], – так говорит о нем юноша-рассказчик в десятой сцене. И, единственный из представителей солдатского союза, Леха-Скорород сумел преодолеть рубеж XX и XXI веков. Оказавшись в новом веке на прежнем месте, он продолжает

жить памятью о прошлом, и, защищая столб с надписью «СССР», погибает под гусеницами бульдозера, намеревающегося снести дорогой сердцу символ.

С помощью введенного в финале эпизодического персонажа Юноши в пьесу вносится мотив забывания истории: он, возмущенный приставанием пьяного Лехи-Скорохода к девушке с разговорами, «тянет руку к шивороту наглого чистильщика», на что тот ему отвечает: «Парень, не обижайся. Когда ты был такого роста, как я, Леха-Скороход брал Зееловские высоты... Ты не знаешь, мальчик, что такое Зееловские высоты? И не дай бог тебе это знать!» [Там же, с. 61]. Для автора пьесы здесь важен не просто вопрос забывания истории, а та нота гуманизма, которая и вызывает к жизни такие драмы, в которых историческое событие оказывает огромное эмоциональное воздействие на читателя-зрителя.

После гибели инвалида войны под гусеницами бульдозера танцплощадку реставрируют, на вагончике, где жили инвалиды войны, даже установили гранитную доску с их именами, а к пограничному столбу проложили асфальтовую дорожку. Теперь здесь музей, и в День Победы сюда водят экскурсантов и даже зарубежные делегации, а работают здесь старая Галя и внук Лехи-Скорохода. Теперь пограничный столб «СССР» – носитель памяти, который дает возможность современному поколению приобщиться к героической истории Отечества.

Пьеса Г. Башкуева «С.С.С.Р.», которую можно назвать драмой-хроникой, как никогда своевременна и звучит весьма актуально. Другое жанровое обозначение – лирическая комедия – тоже вполне подойдет ее звучанию. Вводя, на первый взгляд, комичные, а чаще абсурдные детали в свою пьесу, автор, тем не менее, не имел намерения вызвать смех у читателя и зрителя, пришедшего на спектакль, посвященный Великой Победе. Мотив абсурда проходит через всю пьесу: в разных ее эпизодах слышатся абсурдные фразы: «...пусть этот безногий ходит»; «Просто он (муж вдовы) вас (вдову) боится. Ходит где-то...»; «...смертельный номер – свадебный

танец»; «семья из одного человека – самая крепкая семья в СССР!» и подобные. Абсурдно и то, что Красавчика «обвинили в создании националистической группы, пытавшейся создать свое государство, и сослали», потому что «в сейфе ...нашли пистолет и устав нового Союза», «который просуществовал всего несколько месяцев» [Башкуев, 2007б, с. 81]. Абсурдность эпизодов и реплик ведет к трагикомическому освещению событий, поскольку через трагичную судьбу Лехи-Скорохода и его товарищей, по чьим юношеским судьбам беспощадным катком прошлась война, красной нитью проходит лирическая тема любви, полная бытовых и социальных обобщений. Поднимая тему любви в пьесе о войне, драматург Г. Башкуев говорит о несовместимости этих двух явлений, рассуждает о подлинной природе человека и одновременно напоминает о высоком нравственном предназначении искусства – проповедовать идеалы гуманизма.

Высокий пафос пьесы обостряется публицистическим тоном последней сцены, где появляется персонаж Юноши в футболке с надписью «СССР» и произносит длинный монолог о судьбе Лехи-Скорохода и его товарищей. Монолог в драматическом действии должен появляться на определенном высоком накале чувств героя, в критический момент как выражение напряженной душевной борьбы, как естественный произвольный результат страстей, сомнений, дум героя. Монолог – это очень выразительное средство самовыявления героя, он призван дать характеристику не только говорящему, но и другим персонажам. Но в данном случае монолог служит справкой-эпилогом, разъяснением того, что произошло вне сценической площадки. Информативный монолог Юноши служит эпическим средством, и для автора пьесы он вполне закономерен: Г. Башкуев пытается соединить повествование и драму, которыми владеет одновременно, являясь еще и прозаиком.

Отечественная история, таким образом, представлена бурятскими драматургами на примере частной, бытовой жизни героев пьесы, которая служит объектом для того, чтобы «историю показать домашним образом»

(М.М. Бахтин). «Дамдин лама» Б. Эрдынеева и Р. Бадмаева, «С.С.С.Р.» Г. Башкуева являются ярким примером того, как герой социально-бытовой драмы может олицетворять собой целую историческую эпоху. Прибегая к подобному способу изображения истории через «микроисторию» отдельной личности, авторы пьес поднимают вопросы, затрагивающие самые основы бытия, заставляющие задуматься современного читателя и зрителя о разрушающей природе социальных катастроф, поэтому пьесы, несомненно, утверждают истину о том, что современный человек не имеет морального права забывать историю.

Итак, для бурятской социально-бытовой драмы характерны такие приемы, как бытовая достоверность, вырастающая до символического обобщения, ретроспекция, позволяющая объяснить психологическую подоплеку событий и основного конфликта, метафорическую силу диалога, использование эпического повествования в выстраивании монолога. Таким образом, драматурги расширяют границы жанра и придают историческому событию и исторической личности поистине высокое, поэтическое звучание.

3.2. Личность и история в поэтической драме

Особое место в бурятской драматургии отведено исторической драме, обращающейся к событиям прошлого не только для его воссоздания, но и для использования исторического сюжета в тех или иных целях. Произведения такого рода далеко не всегда можно отнести к собственно исторической литературе, их можно назвать историческими аллегориями, где исторический сюжет используется писателем для того, чтобы поставить философскую проблему, например, ответственности личности за происходящее вокруг, утверждения человеческого достоинства. Часто произведение исторической тематики, даже далекое от исторической точности, но созвучное современной автору эпохе, выражающее прогрессивные идеалы, утверждающее национальное самосознание народа,

обладает силой огромного идейно-эстетического воздействия. Именно этими достоинствами обладает и жанр поэтической драмы.

Л.Г. Пригожина называет поэтическую драму «загадочным жанром» и, думается, не без основания. В своей книге «Проблемы поэтической драмы и советский театр рубежа 1920-1930-х годов» исследователь, рассуждая о природе жанра поэтической драмы, приводит высказывания отечественных и зарубежных ученых о его специфике, которая отнюдь не сводится к стихотворной форме [Пригожина]. Так характеризует Л.Г. Пригожина, например драму Г. Ибсена и приводит высказывание Э. Бентли о его пьесах: «Все творчество Ибсена как бы говорит, что по-настоящему выразительная проза в драматургии – это проза, в глубине которой ощущается поэзия» [Бентли, 2004, с. 91-92].

Одним из родоначальников поэтической драматургии в русской литературе XX века считается А.П. Чехов, о котором сказано: «Через внешние прозаизмы он приблизил драму к поэзии, создал диалог, подобный развернутой музыкальной композиции, когда истинный смысл слов волнует неясным движением» [Велехова, 1983, с. 359].

Невозможность определить точные параметры поэтической драмы побуждает некоторых исследователей искать другой, более подходящий эпитет. Б. Алперс предложил термин «лирическая драма»: «Решающим формальным признаком лирической (поэтической. – Т.С.) драмы является непосредственное участие автора в ходе событий» [Алперс, 1985, с. 322].

Непосредственное присутствие автора отмечается, например, в пьесе Д. Эрдынеева «Бальжин хатан», где повествование ведется от лица Певца, который и представляет собой «лицо от автора» в драматическом произведении.

Традиция, сложившаяся в бурятской драматургии, – изображение реальной исторической личности, решается в такой «аллегорической» исторической драме глубоко своеобразно, с использованием разнообразных жанрово-родовых особенностей. Так, Д. Эрдынеев, известный своими

романами и повестями, создал пьесу «Бальжин-хатан» (1985, 2005). «В отличие от Б. Барадина и Н. Балдано, шедшими вслед за преданиями о реальной исторической личности, Д. Эрдынеев обращается к событиям далекой истории, чтобы поставить вопрос о национальной идентичности бурятского народа, на рубеже XVI–XVII веков выбиравшего свой исторический путь, свою государственность. Д. Эрдынеев опирался в создании своей пьесы на коллективную память народа, сохраненную в первом произведении письменной литературы бурят “Легенде о Бальжин-хатун”» [Имихелова, 2010, с. 54]. Руководствуясь тем, что в пьесе присутствует рассказчик в лице Певца как формальный признак поэтической драмы, мы относим эту пьесу именно к этому драматургическому жанру. Под пером Д. Эрдынеева легенда обрела драматическую форму и современный колорит, актуальный для зрителей как 1980-х годов, так и начала XXI века; вторая редакция пьесы послужила основой для спектакля в ГБАДТ им. Х. Намсараева в 2005 году.

В 1980-е годы драматург говорил об опасности манкуртизма – явления, изображенного Ч. Айтматовым в романе «Буранный полустанок». «Уроки истории», «историческая память» – в критике эти выражения обозначили целую тенденцию в литературном процессе 1960-1980-х гг. «“Помни имя свое,” – этот крик птицы Донненбай из романа Ч. Айтматова, без преувеличения, стал поэтическим паролем-обращением к читателю-современнику, остался в памяти целого читательского поколения. Литература внушала читателю, напоминала ему, взывала к тому, что каждый человек живет в истории, принадлежит истории и что это позволяет ему не уподобиться манкурту или ивану, не помнящему родства. Это свойство литературы можно назвать историческим чувством или историческим зрением, позволяющим слышать и видеть “далеко во все концы света”» [Имихелова, Ванчикова, 2011, с. 5].

В устах Певца, от лица которого ведется рассказ в драме «Бальжин-хатан», эта мысль звучит так: «Жизни нет в том краю, где высохли родники.

Бесславен тот, кто позабыл о корнях своей родословной». Драма Д. Эрдынеева доносит до зрителя эту важную во все времена мысль-идею, наполняя ее глубоким философским смыслом. В постановке театра 1982 года акцент сделан на историко-авантюрный сюжет из далекой истории, а вариант 2005 года опирается на поэтичность первоисточника – народной легенды, разные летописные варианты которой и легли в основу пьесы.

В обоих вариантах пьесы, где выведен подвиг легендарной исторической личности – предводительницы бурятских племен Бальжин-хатан, автор художественно воссоздал глубоко противоречивую эпоху феодальной раздробленности и несогласованности монгольских племен-ханств. Героиня драмы по воле предводителей бурятских племен выходит замуж за князя баргутских племен, осознает всю полноту ответственности за свой народ, который желает объединиться с другими мирными народами и племенами, опасаясь угрозы иноземной маньчжурской экспансии. Глубоко поэтический смысл приобретают слова героини, проявляющей заботу о своих подданных: *«Аха дүү нэгэ туургатан бэе бээе хюдаха ёһогүй!.. Тиймэ шуһата дайнай шалтагаан бидэ болохогүйбди! ... Эхэ нютагайнгаа найман эдиин шэдитэ хусые дэлхэйдэ амитаниие абарха хэрэгтэ зорюулаарайгты, арадаймнай уран бэлиг угаа таһархагүй!.. Мунхаг харанхы һунин ошог, мунхэ наран хододоо мандаг!»* [Эрдынеев, Д., 2006, с. 439] - «Люди родственных племен не должны истреблять друг друга!.. Мы не станем зачинщиками кровавой войны! ... Посвятите себя спасению живых на земле, процветанию родины, ее красоты и силы, чтоб не прервался талант и дар в нашем народе!.. Пусть угаснет все темное, мрачное и вовеки воссияет солнце!» [Антология, 2011, с. 439].

В обоих вариантах пьесы характер Бальжин-хатан поистине эпический, внутренне цельный, всегда верный своей правде. Ее можно победить в бою, в споре, но она никогда не сломится, не изменит себе. Уже в начале первого действия в разговоре с ханом баргутов Буубэй-ханом и его женой Зэлмэ Бальжин-хатан прямо и искренне высказывает свое мнение, заранее зная, что

оно придется им не по душе. В первом варианте мысль о том, что в борьбе с захватнической политикой маньчжуров надо искать союзника в лице Великого белого (русского) хана, вызовет резкое неприятие и со стороны самого близкого ей человека – мужа Дай-хуна. Но Бальжин-хатан последовательно, с риском для собственной жизни будет противиться союзу с коварным и агрессивным маньчжурским Нурхаци-ханом и добиваться союза с русским соседом на северо-западе, где уважают национальное достоинство другого народа.

Первый рецензент пьесы и спектакля в ГАБТД им. Х. Намсараева писала: «Бальжин-хатан – образ, пришедший из эпоса, он органически слит с эпохой, потребовавшей и выдвинувшей именно таких людей, как она, как Бабжи-батор, Шилдэй Занги. В драме, как и в легенде, Бальжин-хатан воплощает в себе характерные, порой гиперболизированно выраженные черты народа. Автор наделяет свою героиню мудростью, проницательностью, сверхъестественной способностью угадывать коварные планы врагов» [Имихелова, 1988, с. 173]. Во втором варианте драматург с некоторыми изменениями сохраняет в образе Бальжин-хатан сверхъестественные, поэтические качества, почерпнув их из легенды, где она является «наследницей небесного и воистину царского рода и самого Чингисхана... является от рождения хатун – княгиней, потому что ведет свой род от матери-лебеди Алан-Гуа...» [Баяртуев, 2001, с. 175].

Уже в одной из первых сцен героиня мистически вздрагивает, глядя на прибывшего во главе свиты посла маньчжуров Уувы. Жена Буубэй-хана также зорко отметит эту реакцию невестки. Намечается конфликт двух женских характеров, который сыграет главную роль в основном противоборстве пьесы – нравственном споре Бальжин с грозным свекром. И если в первом варианте она противостоит своим врагам в одиночестве, то во втором ее поддержит муж Дай-Хун. Дело в том, что, согласно легенде, Дай-Хун сразу не распознал, что жена всесильного Бубэй-хана Зэлмэ увидит в Бальжин соперницу, натравит на нее мужа и тот убьет ее, «а он сам, Дай-

Хун-тайжа, поклянется в день смерти жены, что переродится после смерти хоринцем, и будет буддийским святым, и станет отмаливать грехи у озера Бальжан Саган Нуур (в переводе с бур.: Белое Озеро Бальжин. – Т.С.), затем до конца своих дней проведет в затворничестве в буддийском монгольском монастыре» [Баяртуев, 2001, с. 173-174].

Как и в народном эпосе, деяния Бальжин-хатан в драме поверяются самой высокой мерой, мерой жизни и смерти: ее споры и сопротивление с ханом каждый раз будут казаться самоубийственными. (В легенде хан, разгневанный за то влияние, которое оказывает Бальжин-хатан на мужа, приказывает умертвить ее.) В напряженнейший момент, когда ее подданному Бэхи-Бухэ, дерзко высказавшему чаяния простого народа, хан приказывает вспороть живот, Бальжин-хатан, защищая простого воина, заявляет: «Намайе орондонь үрлэгты» [Эрдынеев Д., 1985, с. 115] - «Лучше казните меня!».

В варианте 1985 года чувства прямой и бесхитростной Бальжин-хатан лишены сложных оттенков, главное в ней – та одержимость, с которой она любит свой народ, и та безоглядность, с которой ненавидит его врагов. Эта эпическая монументальность героини порой не оставляет драматургу возможности в полной мере раскрыть богатство ее внутренней жизни (в одном из вариантов легенды о Бальжин-хатан, ставшем первым литературным памятником бурятской литературы, анонимному автору удалось показать психологически обоснованные мотивы поступков героини). Но это и не отвечало тогда задаче автора – создать аллегорический вариант поэтической драмы на историческую тему.

В композиции драмы, близкой к народным поэтическим представлениям, заметно влияние бурятского героического эпоса. О том, что драма – сказание о подвиге героической личности, народного защитника, говорит Певец в прологе драмы, и завершается драма его словами, в которых слышится глас народа, прославляющего подвиг своего героя. В драме появляются персонажи, олицетворяющие народ: Мужчина и Женщина. Они придают значительность событиям, произошедшим на самом верху

сословной лестницы. Не прибегая к массовым сценам, драматург сумел емко передать голос народа.

В варианте 2005 года происходит отход к мифопоэтике легенды, что сказывается в том, что Бальжин-хатан оказывается посланной самой Матерью-Землей спасти свой народ, взяв на себя ответственность за верный исторический выбор. Так, в начале драмы, тревожась о муже, которому предстоит облавная охота с хитрым и коварным Уувы, она согласится с ним, что необходимо помолиться и попросить удачи у Хозяев местности, Небожителей, Богов-Хранителей, и заметит: «Хүбүүнэй хүлдэ Бурхан Тэнгэриһээ, Басаганай хүлдэ Газар Эхэһээ гэжэ үбгэд, хугшэд хэлэдэг» [Эрдынеев Д., 2006, с. 17] - «Старики говорят, что душа сына исходит от Бога Неба, душа дочери – от матери Земли» (пер. И. Фроловой) [Антология..., 2011, с. 409]. Итак, в образе героини представлен мифологический аспект пьесы, поскольку она обладает такими качествами, как мудрость и сверхъестественные способности предугадывать будущее. Особенно ярко это отразится в мистико-фантастическом финале драмы. Настигнутая погоней, Бальжин-хатан принимает решение убить себя, чтобы сила бурятских племен не была использована маньчжурами в их захватнических войнах.

Ее финальный монолог, страстный и напряженный, о необходимости активного вмешательства человека в неуловимый ход истории благодаря такому качеству личности, как ее ответственность перед народом, звучит в первом варианте пьесы: «Юрын басагадай нэгэншье хаа, урдаа хаража ябаһан хүнииньби! <...> Бэхи-Бүхэ! Буряад арад зоноо хамгаалха уялгыш һануулнаб! Хархан! Арад зонойнгоо оюун бэлиг шамда захинаб! Аха дүүнэрни! Баяртай!» [Эрдынеев, 1986, с. 129-130] - «Я, обыкновенная девушка своего народа, приняла на себя бремя заботы о нем <...> Бэхи-Бүхэ! Напоминаю тебе о твоей обязанности охранять свой народ! Хархан, завещаю тебе мудрость своего народа! Братья и сестры! Прощайте!» (перевод наш. – Т.С.).

Смерть Бальжин-хатан в первом варианте драмы, по замыслу автора, была и судом над врагами ее народа – женой хана Зэлмэ, ламой Хэухэн-гэгэном, а также Дай-хуном, который, стремясь к ханскому трону, совместно с Зэлмэ и ламой участвует в злодейском убийстве отца – Буубэй-Бэлэй-хана. На упрек мужа, что она взваливает на себя все тяготы простого народа, тогда как должна заботиться о домашнем очаге, Бальжин-хатан отвечает: «Алта мунгэ эдлэжэ, хайн хоол эдижэ, хаанай үргөөдэ һуухадаа, буряадууд тухайгаа намайе шамда адляар һанадаг болохо гэжэ найдаа һаа, эндүүрнэш, нүхэрни! Тэдэм сэсэн набшын хангал, аргалай унайн үнэр, адуунай хүлһэнэй хэншэг бээдээ шэнгээнхэй. Энэнь эм домто эхын уурагта адляар эльгэ зүрхым тэжээдэг!» [Эрдынеев Д., 1985, с. 112] - «Ты ошибаешься, мой друг, если думаешь, что пребывая в ханской юрте, купаясь в роскоши, питаюсь хорошей едой, я стану относиться к бурятам так же, как ты! Одежда их впитала запах родных костров и пота бурятских лошадей! Для меня это словно питательное материнское молоко, которое согревает мою душу» (перевод наш. – Т.С.). Эти слова еще раз подчеркивают, что главное в героине – неистовость, с которой она любит свой народ, и та одержимость и безоглядность, с которой она противостоит его врагам.

Как и в легенде, ее деяния поверяются самой высокой мерой – мерой жизни и смерти. С этой точки зрения характер Бальжин-хатан родствен Эреэхэн – героине ранней бурятской исторической трагедии Б. Барадина «Великая сестрица-шаманка», недаром шаманка Хархан и подданный Бальжин-хатан Бабжи-батор обращаются к Эреэхэн со словами «хатан-абгай» («сестрица-госпожа»).

Отметим, что впервые о поэтической драме в бурятском литературоведении заговорили в связи с творчеством именно Б. Барадина, который впервые в бурятской драматургии сумел подняться до уровня поэтической драмы в своих пьесах «Великая сестрица-шаманка» и «Чойжид». Это говорит о том, что, появившись в бурятской исторической драматургии начала XX века, жанр поэтической драмы был надолго

отодвинут в сторону жанрами социально-психологической, эпической и социально-бытовой драмы, но в конце XX – начале XXI века он вновь находит свое выражение в пьесах бурятских драматургов на историческую тему, в которых поднимаются вопросы национального самоопределения бурятского этноса.

В пьесе Д. Эрдынеева «Бальжин-хатан» обострение конфликта, отражающего атмосферу распада Монгольского государства, феодальной раздробленности и несогласованности предводителей отдельных ханств, связано с образом Зэлмэ, которая для достижения своих личных целей будет умело сталкивать мужа с его сыном, невестку – с ее мужем и свекром. Она то лицемерно предлагает свою помощь тем, кого страстно ненавидит – Бальжин-хатан и Дай-Хуну, то искусно скрывает свои мысли и хладнокровно выполняет свой замысел, не запятнав своих рук (возложив вину на Бальжин, отравляет Уувы, которого тоже ненавидит за то, что тот ее шантажирует жизнью и свободой ее родителей), то открыто проявляет свое отношение к врагу. Так, добиваясь своего лестью и ласками, она склоняет мужа, Буубэй-Бэлэй-хана, пойти войной на хорчинов, чтобы освободить от рабства своих родителей, она открыто выступает против противников этого решения, которое направлено на раскол хрупкого равновесия среди монгольских племен, и делает все, чтобы сделать своим союзником Буубэй-Бэлэй-хана:

«Д а й - Х у н (*хэндэшье хандахынь ойлгохоор бэшээр*). Монголшуудай эб нэгэдэлые манжанар эбдэжэ эхилэнхэй... [Эрдынеев Д., 2006, с. 25] - (*непонятно, к кому обращаясь*). Значит, маньчжуры начали разбивать единство монгольских племен...

З э л м э. (*Дай-Хуниие Бүүбэйдэ заана*) намганайнгаа хэлэдэгые дурдажа байна. Иимээр үгэдэнь ороо!.. Ганса хүбүүнэйм нүхэр гэжэ дүмэ дүмэһөөр тархи дээрээ гаргаат. (*Бальжиниие заана.*) Түрхэмүүдээ ханажа зобохогүйень хори, буряад зониинь энжээр хажуудань үлөөлгэхэдээ, эртэ урдын шүтөөн мүргэлые хүндэлжэ удаган басагыень ерүүлхэдээ, үнэн этигэлдэ хүзэгдэхыень гэгээн багшы залахадаа, магнал торгоор хубсалуулжа, алта мүнгээр

шэмэглэхэдээ, хаан эсэгэ, эхэнэр хүнэй үһэниинь уташье хаа, ухааниинь богони гэжэ мартаат! [Там же] - (указывает на Дай-Хуна). Он повторяет слова своей жены. Вот как он ей подчиняется!.. Осторожничали с ней как с женой единственного сына, вот она и села вам на голову... (Указывает на Бальжин.) Чтобы она не тосковала по родным, вы оставили с ней, в качестве приданого, людей ее племени хори-бурят, вы уважили древние обычаи, разрешив приехать шаманке, вы дали ей, чтобы направить на путь истинной веры, святого учителя, одели ее в узорчатые шелка, украсили драгоценностями... Хан-отец, но вы забыли, что у бабы волос долог, а ум короток!) (перевод И. Фроловой) [Антология, 2011, с. 415].

Состояние новой ханши Зэлмэ, которой с недавнего времени низко кланяются в ноги все, кто ее окружает, выразит умный и хитрый Уувы, посланник маньчжурского хана Нурхаци: «Ехэ абияс даа энэшни, ехэ! Ши хүнүүдтэ бэшэ, харин хүнүүд шамда алба хэхэ!..» [Эрдынеев Д., 2006, с. 19] – «Да, это большая цель!.. Чтобы не ты служил, а тебе служили люди!» (Перевод И. Фроловой) [Антология, 2011, с. 410]. В этом желании власти Зэлмэ превосходит даже коварного Уувы и полностью разделяет образ мыслей своего собеседника, потому что в совершенстве обладает этими ярко выраженными «мужскими» качествами: вероломством, готовностью к уничтожению любого стоящего на ее пути человека. Архетипически образ Зэлмэ восходит к Богине войны, которая постоянно требует крови, уничтожает живых существ без разбора. К примеру, в варианте 1985 года Зэлмэ своими словами и поступками подстрекает Дай-Хуна и ламу и с их помощью злодейски убивает своего мужа Буубэй-Бэлэй-хана.

Драматург противопоставляет два сильных женских характера и оценивает их с точки зрения подлинной нравственности: высокие помыслы оцениваются благодарной памятью, живущей в народе (имя Бальжин-хатан, согласно легенде, живет в названиях горы, озера, долины, где она приняла смерть), а низменные страсти, например одержимость властью, убивают в

человеке все человеческое и заслуживают народного презрения. Именно таким судом истории судит своих героев автор.

В варианте 2005 года разгневанный Буубэй-Бэлэй-хан вначале изгоняет сына с невесткой, лишив их высокого положения, за пределы своей ставки, а потом, все так же подстрекаемый Зэлмэ, отправит их в тюремное заточение. Хотя, пытаюсь быть справедливым, он прислушается к словам Бальжин, пытающейся открыть ему глаза на лицемерие и коварство Зэлмэ, однако приказывает и ее заковать в цепи со словами: «Эхэнэрнүүдэй хэрэлдэхэдэ ерo түргэдэдэг» [Эрдынеев, 2006, с. 49] - «Когда ругаются женщины, они кличут беду» (перевод И. Фроловой) [Антология, 2011, с. 436]. Но Зэлмэ, в отличие от прямой и бесхитростной Бальжин, сумеет выйти из этого опасного положения с помощью лжи, которая действует на доверчивого Буубэй-Бэлэй-хана.

В борьбе Бальжин с Зэлмэ ей (Бальжин) помогают служители культа – шаманка Хархан и лама Хэухэн-гэгээн (в первом варианте они – антиподы), но их магия и ум окажутся бессильными перед происками Зэлмэ. Для окончательного разрешения нравственного конфликта Д. Эрдынееву важно, что индивидуальные действия и поступки Бальжин-хатан поддержаны и обеспечены коллективной волей, народным волеизъявлением и, конечно же, верностью и любовью госпожи к своим подданным. Когда за дерзость Бабжи-батара по отношению к Уувy, презрительно отозвавшемуся о бурятском народе, Буубэй-Бэлэй-хан приказывает воинам убить батара, Бальжин смело защищает простого воина, заявляя: «Хаан эсэгэ! Арад зонойнгоо нангин бодол хэлэхэндээ энэ эдир хүбүүн амии наһаяа хороолгохонь... Тэдэ бодолнуудынь миниийше зүрхэндэ сохилно. Би энэ зоболониинь абахам! Би орондонь үрлүүлхэм!» [Эрдынеев, 2006, с. 30] - «Хан-отец! Этот юный молодец подвергнется казни за то, что выразил священные мысли своего народа... Этими чаяниями переполнено и мое сердце. Я хочу принять его участь! Лучше казните меня!» (перевод наш. – Т.С.).

Глубоко поэтичен финал драмы. Сбежавшая из-под стражи с помощью верных воинов, настигнутая погоней, Бальжин-хатан принимает решение покончить с собой, чтобы не пролилась кровь ее народа, чтобы сила бурятских племен не была использована маньчжурами в войне против других народов. В страстном и напряженном монологе она заявит о своей ответственности перед народом, продемонстрирует единство стремления и поступка, чувства и дела, и это станет кульминацией подлинной свободы самовыражения героини. Согласно легенде, Бальжин-хатан скрывается от гнева хана Буубэя, то превращаясь в снег, то становясь невидимой для преследователей. Потом, пожалев их, она добровольно сдается им со словами: «У меня нет права ослушаться приказа хана-отца, поступайте со мной так, как он велел» [Туденов, 1972, с. 170]. В драме же героиня, свободная от патриархальных предрассудков своего времени, также добровольно уходит из жизни: в варианте 2005 г. «исчезает чудесным образом». И делает это ради мирного будущего своего народа.

Таким образом, в жанровом отношении пьеса Д. Эрдынеева представляет собой поэтическую драму (особенно ярко представленную в первом ее варианте), где судьба человеческая рассматривается как часть общей народной судьбы. Героиню поддерживают в ее устремлениях подданные: бесстрашный Бабжи-батор, Мужчина и Женщина – представители хори-бурят (они приходят в ставку Буубэй-хана и просят его отпустить их на родину, в Баргуджин Токум, но получают отказ), чьи желания станут для Бальжин-хатан важным стимулом для ее последующих действий.

В легенде, как перевел ее Б.Д. Баяртуев, Бальжин-хатан после того, как отец повторит мнение ее будущего свекра Буубэй-Бэлэй-хана о том, что женщины – это даже не данники, а дахуулы – сопутствующее приложение к мужчине и что не стоит прислушиваться к их словам, произносит следующий монолог: «Если бы на небе не светило солнце, то не выросли бы трава и цветы, если бы не было в доме женщины, то не было бы и детей. Отсюда

закключаю, что без женщины не было бы вовсе и человека – украшения и вершины мироздания. Трава, растения создают гармонию природы, мира, самостоятельность, свобода выбора, независимость каждого человека – залог счастья и гармонии среди людей!» [Баяртуев, 2001, с. 168]. Сравнить героиню легенды и героиню пьесы Д. Эрдынеева важно, так как это дает возможность подчеркнуть жанровое решение драмы.

Разумеется, мифопоэтическая родословная Бальжин-хатан ярче всего выражена в легенде: с присущей ей прозорливостью она предсказывает свою замужнюю жизнь в рабстве и унижениях, прозревает гибель ради свободы своего народа, его мирного будущего; она знает, что «отрежет свою грудь, успеет бросить ее в степное озеро у подножия величественного Алхана, увидит, что не кровью, а материнским молоком наполнится освященное озеро хори-бурят. И будут пить это молоко женщины и мужчины, и будет ее молоко питать людей, давать силы, умножать ее род, а она незримо, среди тенгриев Срединной земной сферы <...> будет присутствовать всегда, пока будут жить хоринцы, пока будет жив хоть один бурят-монгол» [Баяртуев, 2001, с. 174].

Но и в пьесе Д. Эрдынеев подчеркивает мифопоэтический ореол образа Бальжин-хатан, вложив в уста Певца запечатленную в преданиях поэтическую память народа о подвиге бурятской девушки: «Ороной Тэнгэринэртэ, Нютагай Эзэдтэ, Бурхан Сахюусанарта зүрхэн хүхэнэй хүн Сэржэм үргэһэн газарынь Бальжинын Сагаан Нуур гэжэ нэршэнхэй...» [Эрдынеев Д., 2006, с. 55] - «По преданиям, место, где Небесам родины, Хозяевам местности, Богам-хранителям воздали жертву грудным молоком, идущим от сердца, получило имя Белого Озера Бальжин...» (Перевод И. Фроловой) [Антология, 2011, с. 441].

Замысел драматурга виден и в участии в сюжете Певца, который озвучивает завещание Бальжин-хатан, заключенное в следующих фразах: «Тэрэ нуурай урда зүгтэхи үлхөө хадануудай үбэртэ эмээлээ хаягша газарһаа холо бэшэ Хара-Уһан гэжэ булагта дүтэ энжэнь ябаһан айлайда хойто

наһандаа түрэхэб гээ. Эхирэй үрөөһэн ябахаб гээ... Хожомой нэгэ сагта орёл шулуу ехэтэй, эмтэ аршаан булагуудтай үндэр Агуулын хүмэг соо хани нүхэртөө үзэгдэхэб гээ. Хүн амитанай нүгэлые үһэндөө шэнгээн хүнгэлжэ ябаһан газараар шэрэгдэһэн гэзэгээрнь Дай-Хун тайжа Бальжин хатанаа таниха гээ» [Эрдынеев Д., 2006, с. 55] - «И сказала она, что в следующей жизни родится к югу от горной цепи, неподалеку от тех мест, где оставила седло, у родника Хара-Уган... Родится в семье вверенного ей соплеменника одним из пары близнецов... Обещала показаться своему верному супругу в один из моментов жизни, в месте, где много каменистых скал, целебных источников, в расселине высокой пещеры. И сказала, что узнает он ее по косам, волочащимся по земле, впитавшим в себя все грехи людей с целью облегчить их души» (перевод И. Фроловой) [Антология, 2011, с. 441].

Таким образом, мы видим, что в основе пьесы Д. Эрдынеева «Бальжин-хатан» (в обоих вариантах) лежит историческая легенда, опирающаяся на народно-поэтические представления о подвиге героической личности, чья смерть была «стрелой, летящей во врага, вкладом в будущее торжество справедливости» [Найдаков, Имихелова, 1987, с. 223]. Вот почему аллегорическая правда истории самым непосредственным образом становится художественной правдой об исторической личности, заслужившей бессмертие борца за свободу и счастье народа.

Говоря о пьесах на историческую тему невозможно обойти стороной творчество Б. Гаврилова с его драматическим произведением на историческую тему «Чингисхан». Приступая к анализу данной пьесы, мы обнаружили достаточно большое количество откликов в виде отзывов и рецензий в периодических изданиях Республики Бурятия на спектакль, поставленный ГБАДТ им. Х. Намсараева по данной пьесе, который стал значительным событием в театральной жизни республики в 2001 году. Рецензии и критические статьи дают нам возможность говорить о пьесе «Чингисхан» не только как о литературном, но и как о театральном явлении.

Спектакль «Чингисхан» «рождался в муках» творческого тандема автора Б. Гаврилова и режиссера спектакля Ц. Бальжанова, значительную лепту в становление спектакля внес и коллектив театра бурятской драмы. Своеобразным путеводителем в поисках верного пути в осуществлении драматургического замысла явились объективные критические рецензии и отзывы театральных критиков и знатоков, вышедшие после премьерного показа спектакля.

Замечания-советы озвучили В.Ц. Найдакова, а также московские критики Е.Т. Розанова, И.П. Уварова и другие. О сложном и серьезном процессе поиска «правильного» идейно-художественного смысла спектакля «Чингисхан» говорит относительно множество вариантов постановок спектакля, отличных от премьерной постановки, о которых свидетельствуют упомянутые выше рецензии и критические отзывы. Статья в одном из периодических изданий г. Улан-Удэ так и называется: «Премьера “Чингисхана” не удалась» (автор – А. Анготкин). Надежда Гончикова, к примеру, пишет: «Противоречивое мнение сложилось сегодня у бурятского зрителя вокруг нового спектакля ГБАДТ им. Х. Намсараева “Чингисхан”. Кто-то не согласен с самой концепцией пьесы московского драматурга Булата Гаврилова, <...> кого-то не устраивает игра актеров. Есть немало замечаний к режиссеру-постановщику <...> Цырену Бальжанову» [Театр – живой организм, 2001, с. 6].

Несогласие с концепцией спектакля высказали историки: «Чингисхан не имел контактов с иностранными послами, тем более западноевропейскими. Оргии при дворе Чингисхана в Каракоруме, на фоне которых происходит большая часть действия, также являются не вполне оправданным домыслом автора и режиссера постановки» [Анготкин, 2001, с. 3].

Б. Гаврилов в одном из интервью признался: «Что касается “Чингисхана”, то вообще изначально я создавал его не для бурятского зрителя. Тут было стремление донести до тех, кто мало знает о нашей

истории, свое понимание того, кем была эта личность, признанная человеком тысячелетия, в силу чего Чингисхану удалось покорить полмира. Что он нес не насилие, не разрушение, а был одержим гуманистическими идеями. Не мог маленький народ, по сути, добиться такого величия, управляемый лишь голой злой силой. Хотя было, конечно, все, и Чингисхан предстал в разных обликах, и в пьесе это тоже показано. Тема эта вообще сложнейшая, до конца не раскрытая, и я только чуть-чуть приблизился к ней» [Гаврилов, 2003, с. 5].

Разноголосье высказываемых мнений все же имеет общее: указывая на некоторые просчеты и недостатки постановки со стороны режиссера, исполнителей ролей, автора пьесы рецензенты в первую очередь подчеркивают сложность темы, за которую взялся молодой драматург Б. Гаврилов. Известно, что фигура Чингисхана волновала и волнует умы ученых – историков, этнографов, литературоведов, а также писателей. Тема эта занимает видное место в мировой научной и художественной литературе. Существуют многочисленные труды об основателе Великого Монгольского государства – Тэмуджине-Чингисхане – научные, научно-популярные, а также художественные произведения, биографические сочинения, при этом они по количеству и разнообразию использованных источников, по выводам и обобщениям они существенно разнятся.

Ш.Б. Чимитдоржиев в своей статье «Чингисхан и его эпоха в монголоведной литературе» пишет: «В советское время ученые и писатели не имели возможности объективно писать о Чингисхане. Вплоть до 70-х гг. его деятельность освещалась весьма односторонне и тенденциозно. Более того, в характеристике этого деятеля употреблялись такие выражения, как «дикарь», «варвар», «кровавый завоеватель» и т.д. Словом, деятельность Чингисхана рассматривалась весьма негативно, притом в отрыве от исторической эпохи, от той среды. Лишь в 70-80-х гг. стали издаваться книги Л.Н. Гумилева, пострадавшего от сталинских репрессий («Поиски вымышленного царства», «Древняя Русь и Великая степь», «Этногенез и биосфера земли», «Хунну в

Китае” и др.), в которых Чингисхан и его деятельность освещены с позиции правды и достоверности. Ему принадлежат слова: “Чингис – святыня монгольских народов”» [Чимитдоржиев, 2003, с. 128]. Известны слова известного ученого, автора книги «Чингисхан» из предисловия к ней: «Чингисхан был сыном своего времени, сыном своего народа, поэтому его и надо рассматривать действующим в обстановке своего века и своей среды, а не переносить его в другие века, другие места земного шара» [Владимирцов, 1995, с. 6].

Е. Розанова, театральный критик, специалист по национальным театрам России справедливо указала на сложность главной исторической фигуры, ставшей в центре пьесы и спектакля бурятского театра, связанной с довлеющим в сознании современников обликом: «...образ как бы носителя зла, завоевателя всегда сопровождал эту фигуру в сознании людей, которые выросли в этой стране. Но сегодня возникают уже неоднократные попытки пересмотреть такое отношение к этой личности. Не случайно ЮНЕСКО объявляет его в каком-то смысле сакральной фигурой, объявляет его человеком тысячелетия. И многие театры – тюркоязычные, монголоязычные – берутся за то, чтобы осмыслить эту личность, соотнести себя с историей, с этой личностью, с неоднозначной и великой фигурой в истории» [Театр – живой организм, 2001, с. 6].

Актуальность и своевременность появления пьесы Б. Гаврилова обусловлена и тем, что ученым и писателям необходимо многое сделать «ради восстановления исторической правды о великом сыне монгольской нации» [Чимитдоржиев, 2003, с. 128-129]. Художественная интерпретация личности Чингисхана как дикого, кровавого завоевателя искажала историческую правду, и это послужило отправным импульсом для Б. Гаврилова, автора пьесы об этой исторической личности. Нельзя сказать, что драматург опровергает или поддерживает одну из существующих версий изображения Чингисхана в художественной, биографической или исторической литературе, он, скорее, предпринимает попытку нового взгляда

на личность Чингисхана, обнаруживает новый угол зрения на образ исторической личности Чингисхана в литературе.

Рассмотрим жанровые особенности пьесы Б. Гаврилова, которая вошла в целый ряд исторических произведений, прежде всего романов, созданных бурятскими писателями до него. Это роман «Жестокий век» И. Калашникова (журнальный вариант вышел в начале 1970-х годов, в 1978 г. роман издан в издательстве «Советский писатель») и роман «Тэмуджин», принадлежащий перу А. Гатапова (2010). Сравнивая художественную концепцию личности Чингисхана в прозаических произведениях Бурятии, литературоведы пишут: «В результате осмысления исторического прошлого эпохи Чингисхана И. Калашников приходит к формированию авторского понимания философии истории со своих художественных позиций. Главный герой показан в непрерывающемся процессе оценки и переоценки смысла и значения своих действий. <...> Исая Калашников представил Чингисхана как личность, наделенную всеми свойствами человеческой природы. <...> Полная страданий молодость определила характер будущего хана, он научился выжидать, терпеть поражения и наблюдать. <...> В романе А. Гатапова «Тэмуджин» предсказание шаманов и обещание их поддержки определило стоическое поведение Тэмуджина во всех жизненных испытаниях, выпавших на его молодость. В отличие от Тэмуджина в романе И. Калашникова, герой А. Гатапова знал, какое будущее ему уготовано после всех унижений и страданий» [Болдонова, Санжиева, 2012, с. 271-272].

Пьеса Б. Гаврилова впервые среди произведений драматического рода предложила новую, непривычную для современников концепцию личности Чингисхана. Пьеса состоит из драматических сцен в виде разрозненных «кусков истории» и представляет собой сочетание эпизодов, «вырванных» из жизни великого монгольского предводителя XII в. «Выхвачены» и «высвечены» три возрастных этапа из жизни Тэмуджина-Чингисхана: его юность, зрелая молодость и старость великого кагана Чингисхана. Интересно то, что в пьесе не соблюдается последовательность этих этапов. Напротив, в

начале пьесы, как в прологе, выведен умудренный образ старого хана, подводящего итоги своего жизненного пути. Старый Чингисхан еще раз появится в середине действия и затем в его финале. Исторические события, изображенные в пьесе, происходят на протяжении нескольких десятков лет, при этом действие постоянно переносится из одного места в другое.

Б. Гаврилов при создании своей пьесы сознательно отказывается от классического принципа драмы – единства места и времени. Продиктованное, скорее всего, обширностью выбранной исторической темы, подобное композиционное – фрагментарное – построение пьесы обусловило полицентрическое построение действия, отсутствие цельности сюжета, некоторую «несобранность» пьесы. «Сам драматург признавался, что затруднился с определением жанра пьесы (вспомним, что А.С. Пушкин мучился с жанровым определением “Бориса Годунова”, не нашел его и оставил пьесу без жанровой дефиниции) и согласился на предложение первого литературного редактора, составителя драматургической антологии С.С. Имихеловой поставить в заголовке определение, которое в конце концов дал Пушкин своему “Борису Годунову” – “драматические сцены” [Булгутова, 2013, с. 222].

На наш взгляд, жанровую форму пьесы Б. Гаврилова можно определить как поэтическую драму (или драматическую поэму). Дело в том, что стилистика пьесы действительно напоминает синтетический поэмный жанр: пьеса «совмещает в себе несколько речевых планов: лирико-поэтический тон диалогов Темуджина и Борте, грубые выкрики и брань меркитских захватчиков, возвышенный строй монологов и диалогов Теб-Тенгри и Темуджина, звучащих, как ритмическая проза, с широко развернутой фразой, напоминающей древние гекзаметы, и рядом бытовая речь персонажей из окружения Темуджина-Чингисхана» [Найдакова, 2001, с. 8]. Все это вписывается в жанровое звучание поэтической драмы.

Прозаические жанры, предполагающие большой объем произведения, позволяют писателю дать подробное биографическое описание жизни

Чингисхана во многом исторически достоверное. Так, в романах «Жестокий век» И. Калашникова и «Тэмуджин» А. Гатапова читатель видит поступательное развитие главного героя, формирование качеств его характера по мере взросления. Тогда как для Б. Гаврилова, учитывающего законы драматургического рода, наиболее важно показать внутреннее состояние героя, выделить факторы, окружение, составившие, обусловившие жизненный путь Чингисхана. При этом пьесе Б. Гаврилова все же нельзя назвать исторически достоверной, она, скорее, представляет собой результат работы воображения драматурга, увлеченного личностью исторического деятеля.

В.Ц. Найдакова в своей рецензии на спектакль пишет: «Знакомство с оригиналом пьесы Б. Гаврилова на русском языке, с переводом его на бурятский язык Д. Сультимовым оставляет местами сильное впечатление» [Найдакова, 2001, с. 8] и определяет жанр произведения, как медитативную драму. Таким образом, по мнению искусствоведа, носит характер лирического повествования.

Наравне с образом зрелого, утвердившегося в своих воззрениях Чингиса-Богдо-хана, Б. Гаврилов изображает и юного Тэмуджина – вчерашнего раба, и совсем еще юного супруга, временно потерявшего свою жену Борте, и опьяненного первыми победами и властью вождя, находящегося на грани нравственного падения в эпизоде казни единоутробного брата Хасара, и почти отчаявшегося человека, который вот-вот покорится своему анде Джамухе, затем душевно раздавленного его казнью, и сомневающегося в своем отцовстве мужчины.

Все эти образы проходят перед читателем-зрителем, сменяя друг друга, словно показывая разных людей в отдельных, вырванных из фильма кадрах, но при этом они выявляют целостную концепцию автора. Думается, Б. Гаврилов хотел показать, объяснить трансформацию Тэмуджина в великую личность Чингисхана через борьбу темного и светлого начал, которые присущи каждому человеку, поскольку невозможно в личности такого

уровня видеть или только темное, или только светлое. В спектакле по пьесе Б. Гаврилова образ Чингисхана и раскрывается через борьбу этих двух начал.

В пьесе Б. Гаврилова Чингисхан показан живым человеком. Это не лубок, не политический агитобраз, а живущий, страдающий человек, человек очень неординарный, который ищет свой путь, свое предназначение в этом мире, в своем времени.

В первой сцене изображены, главным образом, два действующих лица – Чингисхан и Католик, но их диалог больше тяготеет к монологу, в котором акцентируется внимание на внутреннем мире главного героя, находящегося в состоянии исповедального разговора с самим собой. Здесь образ Чингиса-Богдо-хана, сына Вечного Синего Неба, призван продемонстрировать конечный результат и цель его жизни – принести свободу народам путем их объединения, принести божественный закон в мир раздора и вражды. Чувство внутреннего удовлетворения от своей деятельности, ощущение внутренней гармонии и душевного баланса главного героя определяет само место действия – «волшебный» город Хара-Хорин, в котором «сосуществовали кварталы Багдада и Хорезма, Византии и Варшавы, Будапешта, Венеции... Там высились церкви и костелы, мечети и синагоги, ратуши, башни, крепости... И не было в этом никакой эклектичности, все было необыкновенно продумано и точно реализовано» [Антология, 2011, с. 473].

В первой сцене пьесы изображен старый Чингисхан, выступающий посланником Бога, проводником воли Вечного Синего Неба на земле. В завоевательных походах Чингисхана, которые отдельными учеными и писателями до недавних пор характеризовались однобоко, Б. Гаврилов видит провидение Бога – использует изотерическую концепцию: Чингисхан – посланник высших сил, посланник Неба. Это подтверждают слова, которые автор пьесы вкладывает в уста главного героя: «О! Вечно Единый!.. Только ты знаешь, через что пришлось пройти мне и горстке моего народа, избранным тобою для исполнения высшей воли твоей... О Вечное Синее Небо!..» [Антология, 2011, с. 474].

Начав пьесу со сцены, где перед читателем/зрителем предстает сформировавшаяся и утвердившаяся в своих воззрениях великая личность Чингисхана, драматург затем погружает зрителя в сложный процесс исканий, формирования, пути Чингисхана к реализации своего предназначения. Несомненно, это был очень сложный процесс, в котором сыграли свою роль многие факторы и, конечно же, окружающие его люди: мать, жена, кровные братья и названный брат Джамуха, воины Чингисхана.

В изображении женских образов, матери Оэлун и жены Борте, во многом сказывается опора автора на мифологическое сознание, поскольку женское начало для Б. Гаврилова – это начало жизни, ее энергетическая поддержка, мудрость, иногда наделенная и некой сверхъестественной силой. Образы Оэлун и Борте противопоставляются тому хаосу, который творится в пьесе (четвертая сцена первого акта) вокруг героя. Они обладают настолько мощной энергией, что в одиночку способны уравновесить этот окружающий их хаос, что и подчеркнуто в авторских ремарках: «Крупным планом в центре – Борте, в ее облике особенно подчеркнуты чистота и в то же время трагичность. В разгаре пира и приближающейся вакханалии она сидит отрешенно, в ее руках спит младенец» [Антология, 2011, с. 484]. Образ Борте резко противопоставлен безнравственной толпе, спящий младенец в ее руках символизирует мир и покой, архетипически являет собой женское, священное начало, наделенное особыми энергетическими качествами.

По Гаврилову, Борте для Чингисхана больше, чем просто жена. Это его половина, без которой невозможно его движение вперед, развитие. В сцене, где Борте похищена и находится в плену у меркитов, Тэмуджин привязан к дереву (а не спасся бегством, не был пойман меркитами, как было в действительности) и, лишенный возможности пошевелиться, беззащитнее и уязвимее насекомого, испытывает физическое и одновременно психическое состояние раздавленности, растерянности, отчаяния, вызванное отсутствием его «второй половины».

Второй женский образ, имеющий основополагающее значение для Чингисхана – это его мать Оэлун. Ее появление происходит однажды, в переломный момент драмы, когда главный герой стоит на грани нравственного падения: убийства единоутробного брата Хасара. Здесь Б. Гаврилов противопоставляет Оэлун безумной, кровожадной толпе, которая требует казни брата Чингисхана и «медленно и угрожающе приближается к обреченному». В ремарке подчеркивается моральное превосходство Оэлун в борьбе со злыми силами, сгустившимися над ее вторым сыном: «Вдруг толпа растерянно останавливается – появляется Оэлун, мать Темуджина. Рядом с нею Уджин, другие женщины. Возникает резкий контраст между группой женщин и толпой. Словно во главе с Оэлун возникла некая коллективная Праматерь... Пока Оэлун с великим гневом порицает Темуджина, толпа ошеломленно рассеивается... Проклятье Оэлун страстно, глубинно обволакивает Темуджина как некий мощный обряд очищения, выдавливая из него всю ту грязь, которая клокотала совсем недавно» [Гаврилов, 2011, с. 488-489].

Этот исторически достоверный эпизод явился в пьесе своего рода кульминационной точкой, после которой судьба героя и сюжет пьесы могли пойти в диаметрально противоположные стороны. Как свидетельствуют исторические источники, Чингисхан действительно, благодаря подстрекательствам со стороны, был близок к казни своего родного брата Хасара, но в кризисный момент своих детей спасает святой для каждого человек – мать. Оэлун наделена мудростью, необъяснимой силой, чистотой, она – начало, дарующее жизнь, правду.

Отдельные фрагменты пьесы могут вызывать у читателя/зрителя некоторое недоумение. Например, «бордельный антураж» (В.Ц. Найдакова) некоторых сцен. Возможно, подобные сцены призваны напомнить о том, что «молодой Тэмуджин живет и по законам плоти». Как говорит В.Ц. Найдакова, он «любит, ревнует свою жену Борте, но тут же отбирает для себя красивых женщин из знати покоренных им племен и народов. Он может быть

жестоким правителем, не прощающим предательства даже близким: посылает на казнь лучшего друга и названного брата Джамуху, своего родного младшего брата Хасара» [Найдакова, 2011, с. 8].

В критические моменты рядом появляется тот, кто поведет Тэмуджина по жизни, – это Теб-Тенгри, который воплощает собой великую космическую энергию, или дух, воплотившийся в облик шамана, который всячески испытывает и ведет молодого Тэмуджина, научая, подсказывая, выводя его из безнравственных губительных ситуаций.

Особое место в жизни и судьбе Чингисхана Б. Гаврилов, действительно, отводит персонажу Теб-Тенгри. С помощью этого персонажа в пьесе объединяются историческая и мистическая компонента. По словам В.Ц. Найдаковой, «почти во всех произведениях об этом удивительном человеке (Чингисхане – *T.C.*), так или иначе возникала загадочная фигура старого наставника Тэмуджина: то это даосский старец, то уважаемый всеми советник, с которым очень считается хан, то это “Мудрец с горы”. Этот наставник появляется в отдельные моменты жизни Тэмуджина, о нем самом ничего не известно» [Найдакова, 2011, с. 8]. В драме Б. Гаврилова именно взаимоотношения Тэмуджина и Учителя в лице шамана Теб-Тенгри поставлены в центр действия.

Образ шамана Кекчу – Теб-Тенгри в драматических сценах «Чингисхан», на первый взгляд, может показаться амбивалентным. Ведь, с одной стороны, он выступает как негативный персонаж, который сеет распри в народе, настраивает Чингисхана против брата, шаманки семи племен посылают в его адрес коллективное проклятие. С другой стороны, он наделен действительно очень большими сверхъестественными, необъяснимыми способностями, на которых автор пьесы акцентирует особое внимание. Шаман Теб-Тенгри не только в силах преодолеть коллективное проклятие, посланное в его адрес, он способен преодолевать границу между Средним и Верхним мирами. Он показан как человек, который лучше самого Тэмуджина понимает, в чем его предназначение, как своего рода наставник Великого

хана. Не случайно Б. Гаврилов именно в его уста вкладывает слова: «... Приходят к людям боги в разные времена напомнить о том, что они тоже боги! И приходят они под разными личинами и к народам разным. Ты рожден Богом! И все страдания твои даны тебе, чтоб из раба ты стал свободным... Ты познал – там свобода... Приведи свободу и сюда... Тьму душ людских рассеяй... Пусть примут их сердца сиянье Неба! Пусть их дыханье станет дыханьем Вселенной... Пусть узнают, что и они наравне с Единым!» [Антология, 2011, с. 482].

Этот герой создан по законам поэтической драмы, опирающейся на представления мистериального плана. В.Ц. Найдакова в связи с этим пишет: «И как результат такого наставничества выходит новый, сильный Тэмуджин, многое понявший в свои зрелые годы, сохранивший молодость тела и силу ума. Именно его, еще много могущего, достаивает Теб-Тенгри чести взять с собой в полет в открытый Космос, показывает ему ближайшую Вселенную, знакомя с инопланетными и звездными цивилизациями, очень отличными от земной. Он увидел высочайшие уровни организации жизни, истинную свободу, которая царит в тех мирах. На Тэмуджина возложена небесными силами задача: сотворить нечто небывалое на Земле, меняющее уровень сознания людей. “Смогу ли я?” – страшится и сомневается в своих силах Избранник Небес. Теб-Тенгри убеждает – сможешь, в тебе огромная энергия и воля. Отбирай близких тебе людей, научи их, организуй, веди» [Найдакова, 2001, с. 8].

Действие спектакля «Чингисхан» неслучайно начинается и заканчивается в городе Хара-Хорин. Изображение этого города в пьесе метафорично, он является воплощением результата деятельности всей жизни Чингисхана и играет смыслообразующую роль в пьесе и спектакле. Режиссер намеренно прибегает к приему кольцевой композиции, акцентируя внимание на изображении этого города как воплощения божественной воли, проводником которой призван выступить Тэмуджин-Чингисхан. Город Хара-Хорин – «метафора жизни и цели» Чингисхана [Антология, 2011, с. 472] –

есть воплощение свободы, воплощение Вечного Синего Неба на земле, свидетельство того, что Чингисхан достиг своей цели, выполнил свою миссию, которую на него через посредника в лице шамана Теб-Тенгри возложило Вечное Синее Небо.

Вынося изображение города – результата деятельности всей жизни Чингисхана – на первый план, спектакль говорит нам о сверхъестественной, мистической избранности главного героя, о его высоком предназначении – привести на Землю свободу в особенном понимании этого слова. Автор превозносит его над остальными людьми не с точки зрения его благородного происхождения, природного таланта или полководческого гения, а говорит о посвященности Тэмуджина в сокровенные тайны мироздания.

Б. Гаврилов при создании драматического произведения отвергает расхожие обывательские стереотипы, которые давно сложились в восприятии личности Чингисхана. Из возможных вариантов подхода к теме он избирает и предлагает нечто новое: Человек и Космос, незаурядная человеческая личность, сильная, страстная, совершенно земная, ведомая к некой цели Небесными силами. Читателю/зрителю предлагается этот совершенно оригинальный подход к формированию личности Темуджина-Чингисхана, который поэтически возвышает образ. Причины такого решения лежат в русле поэтической драмы, имеющей дело не с бытовыми, причинно-следственными связями и психологическими мотивировками, связаны с нелинейным, мистически-сакральным взглядом на человеческую личность (именно такова, например, природа «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина).

В то же время фигура Чингисхана для драматурга стала частью исторического дискурса о национальном возрождении, знаковым образом для исторического и национального сознания бурят, а мифология этого образа в период нового этапа национально-культурного возрождения на рубеже XX–XXI веков в республике стала одним из средств коллективной этнической самоидентификации. Здесь вспоминаются слова автора пьесы: «...было стремление донести до тех, кто мало знает о нашей истории»

[Гаврилов, 2003, с. 5]. Вероятно, подсознательно Б. Гаврилов рассматривает личность Чингисхана как некий этноконсолидирующий фактор. Об этом пишут и исследователи бурятской этничности: «В историко-культурном дискурсе образ Чингисхана прописывается разносторонне и подробно: в дискурсе разворачивается, с одной стороны, характеристика его человеческих черт и качеств, которые маркируются положительной валентностью, прежде всего его ипостась героя, воина-полководца. С другой стороны, он все больше становится выражением/воплощением государственности и приобретает черты абстрактного идеального властителя – вождя и стратега. Более того, все больше в историко-культурном дискурсе актуализируются черты сакрального правителя, способного космологизировать пространство» [Амоголонова и др., 2005, с. 56-57]. В пьесе Б. Гаврилова и спектакле ГБДТ им. Х. Намсараева в постановке Ц. Бальжанова примером такого дискурса становится сакральное, священное знание шамана, прозревающего предназначение будущего гения.

Подобная сакрализация легендарной личности представлена и во втором варианте пьесы «Бальжин хатан» (2005) Д. Эрдынеева, что сближает два произведения в их жанровой принадлежности.

Таким образом, становится очевидно, что наиболее адекватной формой, дающей художнику возможность конструировать национальную идентичность, оказалась поэтическая драма, которая берет свое начало еще в начале XX века в творчестве бурятского драматурга Б. Барадина. В постановке же проблемы национальной идентичности одно из центральных мест занимают герои – реальные исторические личности, представляющие славное историческое прошлое народа. «Б. Гаврилов, написавший в конце 80-х годов одноактную драму “Где ты, Шамбала?”, заявил о себе тогда как об авторе небытового плана, и растет, без преувеличения, от пьесы к пьесе», – так весьма небезосновательно писала В.Ц. Найдакова [Найдакова, 2001, с. 8].

Драма Б. Гаврилова «Чингисхан», как и все его предыдущие пьесы, написана не в стихотворной форме, однако подняться до уровня поэтической

драмы ей позволяет возвышенная и торжественная стилистика главных сцен, например, глубоко метафоричная сцена проклятия шаманок: она показывает реальные измерения древней жизни, ведь в древности шаманизм играл огромную роль в жизни монгольских народов; или картина заклинания воинов, которые неустанно, монотонно, но энергично и неустрашимо повторяют: «Би чоно! Би чоно! Би борто чоно³!» [Гаврилов, с. 475] – «Я – волк! Я – волк! Я – сивый волк!»

Однако, говоря об особенностях поэтической драмы, следует назвать такие черты жанра, как особое отношение к слову, своеобразие сюжетных положений, лишенных наивного и мелкого «правдоподобия», размах фантазии, естественная оригинальность формы и высокая проблемность содержания. Этими чертами можно охарактеризовать обе пьесы: «Бальжинхатан» Д. Эрдынеева и «Чингисхан» Б. Гаврилова, а также пьесу Г. Башкуева «Долг. Сентиментальное путешествие NB», в центре которой поставлена историческая личность Николая Бестужева.

Обращение к прошлому не было характерной чертой творчества журналиста и писателя Г. Башкуева. И как прозаик, и как драматург в своем творчестве, относящемся к XX веку, он не интересуется историей. Лишь в 2005 году в своей пьесе «С.С.С.Р. или Союз Солдатских Сердечных Ран» он, изображая прошедшее время, пройденный этап политического и культурного развития страны, пытается убедить читател/зрителя извлечь уроки из истории, напоминает современнику о героическом прошлом советского народа.

Созданию пьесы «Долг. Сентиментальное путешествие NB» предшествовала углубленная работа Г. Башкуева в архивах г. Улан-Удэ, изучение исторических источников, на основании которых создавалась его пьеса. Г. Башкуев следует тому требованию, которое часто в теоретических статьях критики ставят перед драматургами, а именно требованию правильно

³ борто чоно: бур. вариант *буртэ шоно* – имя легендарного предка монгольских народов, в том числе бурят.

передавать исторические данные, которые должны естественно и убедительно сочетаться с художественным вымыслом.

Писатель, как и историк, может воссоздать события и облик прошлого, хотя это художественное воссоздание отличается от научного. Опираясь на исторические данные, писатель в то же время всегда идет по пути творческого вымысла, без которого невозможно искусство; он изображает не только то, что было, но и то, что могло бы быть. Однако право на исторический вымысел не исключает того, что вымышленные ситуации должны быть исторически возможны и мотивированы, а изображение подлинно исторических событий, эпохи, ее быта, отдельных деталей должно базироваться строго на достижениях исторической науки, данных, представленных в исторических источниках. Немаловажную роль при этом играет выбор жанровой формы произведения.

В пьесе в двух действиях «Долг. Сентиментальное путешествие NB» изображены исторические события, происходившие на протяжении XIX–XX столетий в России, связанные с явлением декабризма и его итогами, неразрывно переплетенные с биографией декабриста Н.А. Бестужева, его жизнью в ссылке, с судьбой его потомков. Пьеса Г. Башкуева, посвященная вечному противостоянию системы и гражданина, рассказывает о жизненном пути революционера-декабриста – о человеке, который посвятил себя борьбе за лучшее будущее своего народа. Одновременно с этим автор пишет о путешествии «души народной» сквозь время и различные политические формации в поисках справедливости, свободы, надежды на светлое будущее. Такой поэтический замысел придает особый жанровый облик пьесе, которая во многом напоминает и драму в стихах Н. Дамдинова «Кольцо декабриста».

Николай Бестужев – в начале своего пути декабрист, автор «Манифеста к русскому народу», морской офицер, представитель высшего дворянского общества, человек прогрессивных взглядов, художник, просветитель, впоследствии государственный преступник, заключенный, ссыльный житель заштатного города Селенгинска, - в пьесе олицетворяет собой коллективную

душу российского народа, а значит, в пьесе отображаются не только надежды, чаяния и судьба определенного исторического лица, но вместе с ним и судьба всего российского народа в XIX–XX веках.

Жизненный путь Николая Бестужева в пьесе Г. Башкуева заканчивается в конце первого действия. Во втором действии ведется рассказ о судьбе потомков Николая Бестужева и его гражданской жены Дулмы-Дуни (Души) – сюжетобразующего персонажа, связующего звена между двумя частями пьесы.

Впервые Душа на сцене появляется в прологе, Николай Бестужев видит ее через зеркало, именно из его уст мы получаем первое представление об этом персонаже: «... Я увидел в зеркале <...> черты, в какие всегда облакал мой идеал... Мне пришла в голову странная мысль. Я глядел в зеркало, как девушка на святках, гадая о суженом, и видел там только лицо незнакомки. Что, если эта мечта, этот видимый образ есть ответ на мое гаданье, если... если это моя суженая? Моя душа, моя Душа?» [Башкуев, с. 5]. Зеркало, этот предмет обихода, входя в ткань художественного полотна, становится неким знаком. Согласно мифологическим воззрениям, зеркалу зачастую приписываются мистические, сверхъестественные свойства. Древние люди полагали, что в зеркале отражена душа человека. В прологе анализируемой пьесы зеркало имеет двойное назначение – как предмет обихода, оно используется Николаем Бестужевым в процессе написания автопортрета, и как художественный знак – отражает душу героя. Подобное поэтически-знаковое прочтение зеркала звучит во фразе Н. Бестужева, когда он, глядя в зеркало, говорит: «...Нелегкое это дело, душа моя, писать собственный портрет...».

Несмотря на то, что Душа появляется на сцене, ее характеристику мы «читаем» не с «натуры», а с отражения в зеркале, что говорит о концепции двух ипостасей героини, заложенной в произведении автором: Душа на сцене – это Дулма, Душа в зеркале – это душа Николая Бестужева, а вместе с ним и воплощение души народной, имеющей физическое воплощение в пьесе

вначале в лице Души-Дулмы, затем Души-Евдокии Старцевой – внучки Николая Бестужева: именно в словах этой героини заключен намек на присутствие его души и после физической смерти как символическое продолжение его мыслей, желаний.

Говоря об изотерической концепции путешествия души сквозь века, сквозь время в пьесе Г. Башкуева, мы вспоминаем слова прозаика и драматурга, автора поэтических драм Ю. Олеси, для творчества которого характерно не бытовое и житейское, будничное, а фантастически разнообразное, богатое изображение мира: «...описывать, передавая то, что видел... не есть поэтическое искусство... поэзия начинается галлюцинацией» [Цит. по: Пригожина, 1991, с. 11].

На наш взгляд, именно исторически сложный и обширный материал прошлого, заявленный для осмысления в драматическом произведении Г. Башкуева, заставил его обратиться к жанру поэтической драмы. Исторические события, судьбы исторических личностей или их семей, вмещающие в себя порой несколько десятилетий, а то и столетий, вынуждают автора изобразить события с качественно других жанровых позиций, нежели в его предыдущих пьесах.

Концепция путешествия сквозь века прослеживается и в названии произведения, и в увлечениях Николая Бестужева – усовершенствовании часов-хронометра и ружейного замка, о которых говорится в пьесе, и в увлечении братом героя Михаилом Бестужевым буддизмом и верой в переселение душ: «Хамбо-лама сказал, душа его переродится в иных, столь же благородных, жизнях. И уйдет с ним в путешествие по времени» – говорит Михаил в десятой сцене первого действия, где изображена картина кончины Николая Бестужева [Башкуев, 2013, с. 34].

Закладывая в основу своего произведения рассказ о жизни и судьбе декабриста Николая Бестужева и его потомков, представленный в виде путешествия души сквозь время, Г. Башкуев рассуждает о вечных проблемах: стремлении человека к свободе и социально-политических несовершенствах.

Вопрос национальной идентичности бурят в пьесах Г. Башкуева звучит не так остро, как, например, в творчестве драматургов Д. Эрдынеева или Б. Гаврилова, которые пытаются решить эту проблему, обращаясь к переломным моментам истории бурятского народа. Подход Г. Башкуева к этой теме имеет несколько иные точки соприкосновения с ней. Г. Башкуев – это самый «городской» драматург Бурятии, русскоязычный бурятский писатель, и в его произведениях воспроизведена не история степи, а история его родного города.

В.Г. Митыпов, автор исторических повестей и романов, обнаружил интересную особенность творчества Г. Башкуева: «И.К. Калашников, Х. Намсараев, Ж. Тумунов, Н.Г. Дамдинов – они каждый описывают свой район, свою родину: видишь степь – хоринская, агинская... А вот Улан-Удэ не описан. Мне почему-то раньше казалось, что это бесполезно, город перестраивается быстро, люди меняются. Одно дело деревенские традиции: они укоренены в почву, а какая почва может быть в городе, которая беспрестанно перекапывается и перекапывается? Но оказывается, я ошибался... На мой взгляд, Улан-Удэ как предмет литературы впервые вводит в оборот именно Г. Т. Башкуев... и я благодарен ему за то, что он «копнул» почву города Улан-Удэ». В этих словах, записанных нами на одном из публичных выступлений народного писателя Бурятии, можно увидеть некое объяснение, во многом метафорическое, новому драматическому произведению Г. Башкуева. Жанровое оформление его пьесы «Долг...» связано с особым мировосприятием автора, в котором можно увидеть синтез национальных (почва) и универсально-цивилизационных (город) знаков-символов.

«Ни одно слово текста, кроме заглавия, автору приписано быть не может» [Тюпа, 2009, с. 48]. Именно название произведения позволяет более точно понять главную идею, которую автор хотел бы положить в основу своего литературного произведения, оно помогает понять «послание» драматурга сначала режиссеру, а затем зрителю. Рабочее название пьесы –

«Душа. Сентиментальное путешествие NB» в процессе работы автора над пьесой трансформировалось в окончательную форму: «Долг. Сентиментальное путешествие NB». Первоначальный вариант названия, видимо, не был способен до конца раскрыть смысл пьесы, несколько суживал его, хотя и в окончательном варианте пьесу можно причислить к сентиментально-романтическим текстам. Если в анализе исходить от названия «Долг. Сентиментальное путешествие NB», становится понятно, насколько крепко переплетены понятия души с понятиями совести, ответственности, долга, в том числе долга перед самим собой, долга перед окружающими людьми, долга перед предками и потомками, долга перед своим Отечеством.

В пьесе прослеживается неустанная попытка понять, что такое «долг». Впервые читатель/зритель пьесы/спектакля задумается над этим вопросом во время второй сцены – беседы Николая Бестужева с царем Николаем I. Для Бестужева «долг» – это «дать волю детям Панкрата» – солдата, погибшего на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. в борьбе за свободу русского народа, и тем самым покончить с крепостным правом, в котором декабристы видели главное зло российского общества. Николай I предлагает несколько размытый вариант понимания «долга»: «...положить конец злу – наш долг,» – говорит он и добавляет: «...ложно понятая свобода, как и ложно понятый долг, Бестужев, даст одну лишь пугачевщину» [Башкуев, 2013, с. 9].

Говоря о долге, Г. Башкуев разграничивает правильно понятый и ложно понятый долг. Во время прочтения пьесы не раз придется вспомнить слова о «ложно понятом долге»: и когда речь идет о чиновниках Тайной канцелярии, и когда мы видим городничего и почтмейстера – представителей мелкого российского чиновничества XIX века, о котором уже все сказано в пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор».

Художественное произведение на историческую тему неизбежно заставляет проводить параллели между днем вчерашним и сегодняшним, находить что-то общее, обнаруживать существенные различия. При

прочтении пьесы, в основу которой положены события, связанные с явлением декабризма невольно задаемся вопросом: изменилось ли что-то в понимании свободы? Отличается ли сегодняшний человек от представителя народа XIX века, который искренне думает, что «конституция... это супруга нашего государя»? [Там же, с. 14]. Изображенный в пьесе народ выглядит забитым, темным, но одновременно обладает потенциалом огромной, великой силы. Таков, например, образ Панкрата – солдата, сражавшегося в турецкую кампанию, человека простого, неозлобленного и доброго, который, находясь по другую от братьев Бестужевых сторону шлагбаума, испытывая к ним огромную симпатию, не в силах послушаться приказа самодура-городничего, глупость которого автор откровенно высмеивает, и готов выстрелить в своих защитников – декабристов. Этого не происходит лишь потому, что оружие оказалось не заряжено.

О несовершенстве российского общества говорит Николай Бестужев и в разговоре с Николаем I: «В России шестьдесят тысяч законов, но служат ли они благу людей и для всех ли они писаны?.. вы многое можете по своей воле, а не по закону» [Там же, с. 9].

Пьеса Г. Башкуева, написанная в XXI веке, затрагивает острые проблемы XIX века – вопросы свободы и долга, которые, несмотря на современное демократическое общество, прописанные в конституции права гражданина, и сегодня звучат актуально. Путь к более совершенному обществу, по Г. Башкуеву, лежит через правильное понимание долга и свободы каждым человеком. Слово «долг» здесь соприкасается и с важным для русского интеллигента понятием «свобода». Другое понятие – «деятельность»: для декабриста Николая Бестужева долг обязательно должен быть облачен в деятельность, ведь «недеятельность хуже чистилища» [Там же, с. 5]. Все время ссылки Бестужев оставался верен своему принципу: изобрел много нужных в хозяйстве приспособлений, занимался геологической разведкой, поведал всему миру о Гусином озере, занимался просветительской деятельностью среди бурятского населения. За его

душевную теплоту, доброе отношение, за правовую помощь местное население прозовет его Улаан Наран – Красное Солнышко.

В пьесе «Долг. Сентиментальное путешествие NB» говорится и о глубоком чувстве патриотизма. Несмотря на несправедливость государства по отношению к лучшим умам своим, Николай Бестужев до конца дней остается верен чувству любви к своему Отечеству, хотя и рассуждает об устройстве российской жизни с некоторой иронией. Морской офицер, сосланный в Сибирь, живущий в степи, болеет за российский морской флот, об этом читателю скажут последние слова Н. Бестужева в пьесе: «Как там Севастополь? Держится?».

Эпизоды с участием сквозных героев второстепенного характера, которые также носят несколько мистически-эзотерический характер – вечных письмоводителей Тайной канцелярии Чернышева и Белова, помогают драме подняться до уровня поэтической. С помощью мотива путешествия души сквозь время читатель/зритель узнает, каким образом частная жизнь четырех поколений Бестужевых-Старцевых вписывается в историко-политический фон российского государства. История этой семьи во многом трагична, судьба часто была несправедлива к ее представителям – в этом видит отражение истории государства Российского, обнажение непоследовательности политических усилий и воли. Расстреляны при сталинском режиме внуки Николая Бестужева, Александр и Дмитрий Старцевы, но дух декабризма сохраняется и в XX веке.

Главным носителем идей декабризма является Евдокия Старцева – Душа, как отец назвал ее в честь матери. Она причисляет себя к «декабристскому племени» и говорит: «Декабрист – не мужчина, не женщина. Се гражданин» [Там же, с. 43]. Евдокия Старцева видит свое призвание в помощи нуждающимся, едет на войну, чтобы спасти человеческие жизни, именно в ее словах мы видим следование потомков гражданским ценностям ее деда. В пьесе есть надежда на благополучный исход для детей Александра Старцева – Александра и Дмитрия Старцевых,

ведь Душа теперь рядом с ними, именно к ним возвращается добро, которое в прошлом творил их прадед Николай Бестужев.

«Долг. Сентиментальное путешествие NB» – это многоголосая пьеса. Но при этом контраст двух пониманий долга окрашивает Историю, по Башкуеву, в черно-белый цвет. На это указывают фамилии двух вечных писемоводителей – Чернышев и Белов, которые проходят через все исторические эпохи и «пишут историю», в том числе историю отдельного человека и его семьи. И дело не в мысли об обреченности истории на бесконечное повторение одного и того же вне зависимости от времени и государственного строя, а в утверждении, что так и может происходить история при ложно понятом долге и неготовности российского человека к свободе как правильно понятому долгу. Автор говорит о необходимости правильного и адекватного понимания своего долга каждым гражданином, будь то государь, чиновник или отец семейства, в этом автор видит выход из замкнутого круга несовершенств. Немаловажную роль здесь играют и мотив буддийского верования в перерождение души и преемственность поколений как ключ к преодолению трудностей устройства жизни.

Таким образом, передавая смысл давних событий, бурятская поэтическая драма выявляет проблемы «народ и личность», «личность и власть», «личность и история» в соответствии со своей жанровой природой. Она поднимает исторический сюжет до метафизического осмысления, и тогда ее конфликтом становится столкновение Добра и Зла, Жизни и Смерти, а проявления Любви, Красоты, Совести становятся отражением космического бытия, представленного как сакральный, божественный распорядок в мире. Именно такая высота осмысления истории и исторической личности заявлена в жанре поэтической драмы. Поэтизация исторических героев и событий выражала не идеализацию их художником, а его гордость за прошлое народа. Именно поэтическая драма в бурятской литературе, разрабатывая тему исторического прошлого, выявила способность к поэтическому проникновению в сущность национального

духа, к изображению национального мира в свете его самоопределения, уловила вызревающую в национальной литературе потребность в расширяющемся горизонте, приобщении к единству человека и истории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Бурятская историческая драматургия, которая диктует драматургу необходимость глубокого всестороннего знания исторической эпохи, не сводится к хронологической точности в передаче фактов, событий, их участников. В образе главного героя бурятской исторической драматургии – исторической личности, несущей на себе отпечаток определенной эпохи, определенной социальной среды, воплотились поиски идеала героя, для которого характерны гуманизм, устремленность в будущее. Жанровая природа произведений бурятской исторической драматургии продиктована проблематикой каждой пьесы и выведенным в ней образом исторической личности.

Вопрос о жанровом развитии бурятской исторической драматургии представляет собой необходимое условие для определения направлений и тенденций ее художественной эволюции. Когда исторический период, показанный в драме, и условия жизни действующих лиц удалены от нас по времени, их представление происходит в той жанровой форме, которая соответствует замыслу драматурга. В таком случае конфликт и действие, мотивы, этика и психология героев воспринимаются как что-то важное и интересное для читателя/зрителя, а изображенный автором исторический период – как важный, судьбоносный для нации этап в истории.

Особый характер драматического конфликта первой половины XX века воплощался в жанровой форме исторической трагедии и комедии. Такой тип драматических произведений, образцом которого стали пьесы Б. Барадина и комедия Х. Намсараева «Кнут тайши», отчасти сохранил свою актуальность в драматургии середины XX века (драмы о героических личностях бурятской истории Н. Балдано, комедии Ц. Шагжина), но основное место в бурятской драме в это время занимают пьесы, в которых нравственный характер деятельности исторического героя объясняется воздействием на его поступки внешних обстоятельств. Такими произведениями были драмы историко-

революционной тематики 1950-1980-х гг., развивающие жанр социально-психологической драмы (например, пьесы Б.-М. Пурбуева). Историческое событие и историческая личность в этом жанре проявляются предметно, в активном целенаправленном действии, они определенным образом развивают действие, расширяют его пространственно-временные границы. В социально-психологической драме автор детализирует портреты и язык своих героев, фокусирует внимание читателя и зрителя на значимых для образа психологических чертах и этических тонкостях.

Достижением бурятской драматургии 1960-1970-х гг. стали эпические драмы Н. Дамдинова на историческую тему, в которых осуществлен поиск социальной драмы нового типа. Они отразили яркую тенденцию литературного процесса XX века – усиление интереса к жизни не только крупнейших исторических деятелей, но и народных масс, различных слоев населения, их отдельных, рядовых – «типических» – представителей. Трудные, переломные моменты истории были осмыслены в направлении, заданном трагедией А.С. Пушкина «Борис Годунов», когда этапы формирования характера исторической личности определяют судьбу народа.

Точно так же, как были противопоставлены социально-психологическая драма, для которой важна историческая личность в ее взаимоотношении с историей, и эпическая драма с ее пристальным вниманием к роли народа в судьбе отдельной исторической личности в 1950-1980-е гг. XX столетия, таким же стало противостояние, взаимопритяжение и взаимоотталкивание жанров социально-бытовой пьесы и поэтической драмы как одна из тенденций бурятской драматургии в конце XX – начале XXI века. Эти жанровые формы создают широкий драматургический контекст, а напряжение между ними способствует их жизнеспособности и востребованности у читателя/зрителя. Так, произведения Г. Башкуева, Б. Эрдынеева и Р. Бадмаева социально-бытовой направленности конца XX – начала XXI вв. смогли передать художественно-эстетическую значимость исторических фактов, исторически достоверные, подтвержденные

документальными источниками события и образы участвующих в них исторических личностей через эмпирический и экзистенциальный опыт отдельной личности. На первый план в них выходила проблема сначала «личность и история», а затем – «народ и история». Это направление бурятской исторической драматургии выступает во взаимодействии с другим, объединившим жанровые поиски вокруг проблемы «личность и история». В центре пьес данного направления – историческая личность, и проблема «личность и история» освещается с опорой не на историческую и бытовую достоверность, а на реальность воображения и творческого вымысла, в результате чего на рубеже XX – XXI вв. возникает и развивается жанр поэтической драмы. На определенном этапе развития национальной драматургии возникают пьесы, наполненные вымыслом, фантазией, писательским домыслом. Эта закономерность подтверждается в пьесах Д. Эрдынеева, Г. Башкуева, Б. Гаврилова рубежа XX–XXI веков, где дается субъективно-символическая трактовка событий и объективно-исторические социальные конфликты наполняются контрастами добра и зла, тьмы и света. Жанровая природа этих пьес часто основывается на поэтической интерпретации исторических событий, на отходе от бытового объяснения поступков исторической личности, от линейного, причинно-следственного развития действия, что приводит к активизации поэтического начала, позволяющего автору поднимать исторические факты до высот философского осмысления и возникновению жанра поэтической драмы в бурятской исторической драматургии.

Формирование бурятской исторической драматургии было связано с мастерством изображения колорита места и времени, с остротой восприятия особенного, индивидуального в каждом явлении, с интересом к национальным движениям, к национальному прошлому в неповторимом своеобразии каждого его этапа. Этот путь был пройден бурятской исторической драматургией в первой половине XX века, но ее завоевания и традиции не забыты и сегодня, о чем свидетельствует отчетливо выраженная

национальная тема, присутствие трагического и драматического начал в индивидуально-авторских открытиях и неискоренимое жизнелюбие народного мировидения. Именно так можно охарактеризовать синтез тех начал, которые лежат в основе жанровых поисков бурятских драматургов.

Лучшие образцы бурятской исторической драматургии, о которых шла речь в нашем исследовании, свидетельствуют о том, что разнообразие и синтез жанровых форм в воссоздании далекого и недавнего прошлого позволяют говорить о развитии художественного мышления современных писателей. Историческая трагедия и сатирическая комедия, народно-героическая пьеса, социально-психологическая и эпическая драма, социально-бутовая и поэтическая драма, а также другие жанровые образования направлены на решение сверхзадачи исторической драматургии – не только на установление и осмысление фактов прошлого с позиций современности, но и на яркое, живое их изображение. Поэтому произведения, посвященные проблемам «история и личность», «народ и история», отражая взаимосвязь ушедших эпох и сегодняшнего состояния общества, сами становятся значимым явлением в истории своего народа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеев, А.Д. Происхождение театра [Текст] / А.Д. Авдеев. - Л., М. : Искусство, 1959. – 271 с.
2. Ажеева, Р.Б. Бурятские летописи как исторический источник [Текст] / Р.Б. Ажеева // Седьмые Макушинские чтения, 16-17 мая 2006 г., г. Красноярск: мат. науч. конф. – Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2006. – С. 27-30.
3. Айзенштадт, В. К. Русская советская историческая драматургия: Учеб. пособие: В 2-х ч. - Ч. 1 : 1917 - 1929 гг. / В. К. Айзенштадт. - Харьков, 1969. – 138 с.
4. Айзенштадт, В. К. Русская советская историческая драматургия: Учеб. пособие: В 2-х ч. - Ч. 2 : 1930 - 1945 гг.[Текст] / В. К. Айзенштадт. - Харьков, 1971. – 160 с.
5. Алексеев, М.П. Пушкин и Шекспир [Текст] / М.П. Алексеев [Электронный ресурс]. – URL: http://feb-web.ru/feb/classics/critics/alekseev_m/a72/a72-240.htm
6. Алперс, Б.В. Искания новой сцены / Вст. ст. и прим. Н.С. Тодрия [Текст] / Б.В. Алперс. М., 1985. – 398 с.
7. Алперс, Б.В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. Театральные монографии [Текст] / Б.В. Алперс. – М. : Искусство, 1977. – 567 с.
8. Алперс, Б.В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии [Текст] / Б.В. Алперс. – М. : Искусство, 1977. – 519 с.
9. Амгаланова, М.В. Взаимодействие культур в сфере художественного творчества (на примере бурятской и монгольской драматургии 1920-1940-х гг.) [Текст] : монография / М. В. Амгаланова. - Улан-Удэ : ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2008. - 151 с.
10. Амгаланова, М.В. Становление жанра лирической драматургии в бурятской и монгольской драматургии 20-30-х гг. (на примере «Великой сестрицы-шаманки» Б. Барадина и «Это не я» Д. Нацагдоржа) / М.В.

Амгаланова // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: сборник / Вост.-Сиб. Гос. акад. культуры и искусств; Бурят. науч. центр СО РАН; Монгольский гос. ун-т. культуры и искусств. – 2-е изд., испр. и доп. – Улан-Удэ, 2002. – С. 354-362.

11. Амоголонова, Д.Д. Бурятская этничность в контексте социокультурной модернизации (постсоветский период) [Текст] / Д.Д. Амоголонова, И.Э. Елаева, Т.Д. Скрынникова. – Иркутск : Радиан, 2005. – 246 с.

12. Ангархаев, А.Л. Тенденция историко-философского направления в современной бурятской литературе [Текст] / А.Л. Ангархаев, Г.Ц. Д. Буянтуева // Вестник Бурят. гос. ун-та. Сер. Филология. – 2014. - Вып. 10. – С. 27-29.

13. Анготкин, А. Премьера «Чингисхана» не удалась: [О премьерe спектакля в Бурят. театре драмы] // Информ-Полис. – 2001. – 11 апр. – С. 3.

14. Аникст, А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга [Текст] / А. Аникст. - М., 1967. – 454 с.

15. Антология литературы Бурятия XX – начала XXI века: В 3 т. Т. 3 : Драматургия / сост. С.С. Имихелова. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – 592 с.

16. Байкель, В. Б.. Типология литературных жанров XVIII-XX веков: избранные статьи [Текст] / В.Б. Байкель. - СПб. : Алетей, 2009. - 277 с.

17. Баларьева Т.Б. Фольклор и современная бурятская проза [Текст] / Т.Б. Баларьева. – Иркутск, 2009. – 155 с.

18. Балдаев, С.П. Устное народно-поэтическое творчество бурят [Текст] / С.П. Балдаев. – Улан-Удэ : Бур. кн. изд-во, 1960. – 410 с.

19. Балданмаксарова, Е.Е. Бурятская поэзия XX века: истоки, поэтика жанров / Е. Е. Балданмаксарова. - Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2005. - 250 с.

20. Балдано, Н.Г. Избранное. Пьесы. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во. – 1973. – 369 с.

21. Балдано, Н.Г. Пьесы / пер. с бурят. [Текст] / Н. Балдано. – М. : Советский писатель, 1982. – 480 с.
22. Балданов С.Ж. Бурятская литература: современное состояние, проблемы и перспективы [Текст] / С.Ж. Балданов // Традиции и современные процессы в фольклоре и литературе: материалы науч. конф.: В 2 ч. – 2006. – Ч. 1. – С. 193-201.
23. Балданов, С.Ж. Современный литературный процесс Бурятии – составная часть евразийского литературного процесса [Текст] / С.Ж. Балданов // Россия – Азия: Проблемы интерпретации текстов русской и восточных культур: материалы междунар. науч. конф. (1-5 июля 2002 г.) – Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2002. – С. 137-138.
24. Барадин, Б. Великая сестрица-шаманка / пер. с бурят. [Текст] / Б. Барадин // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – С. 11-64.
25. Барадин, Б.Б. Вопросы сценического искусства бурят-монголов [Текст] / Б.Б. Барадин. - Верхнеудинск, 1925. – 7 с. – Оттиск из журн. «Жизнь Бурятии» № 6.
26. Барадин, Б. Зүүжэгүүд [Текст] / Б. Барадин. – Улаан-Үдэ, 2003. - 250 с.
27. Барадин, Б. Зүүжэгүүд [Текст] / Б. Барадин. – Улаан-Үдэ, 1999. - 131 с.
28. Батожабай, Д. Зүжэгүүд [Текст] / Д. Батожабай. – Улаан-Үдэ : Буряад номой хэблэл, 1981. – 224 с.
29. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. - М., 1975. – 504 с.
30. Башкуев, Г.Т. Долг. Сентиментальное путешествие NB [Текст] / Г.Т. Башкуев // Байкал. – 2013. - № 3. – С. 3-53.
31. Башкуев, Г.Т. Пьесы разных лет [Текст] / Г.Т. Башкуев. – Улан-Удэ, 2007б. – 205 с.

32. Баяртуев, Б.Д. Бурятский вопрос. Что несет нам 21 век? / Б.Д. Баяртуев [Текст] / Баяртуев Б.Д // Угай зам. – 2006а. – Спецвып. № 15. – С.7.
33. Баяртуев, Б.Д. Взаимовлияние фольклора и литературы бурят-монголов [Текст] / Баяртуев Б.Д. // Вестник Бурятского университета. Сер.6: Филология. - Улан-Удэ : Изд-во Бурят. госуниверситета. - 2003. - С. 3-15.
34. Баяртуев, Б.Д. Вступление [Текст] / Б.Д. Баяртуев // Эрдынеев Д. Уйлын ури [Текст] . – Улан-Удэ, 2006б. – С. 5-9.
35. Баяртуев, Б.Д. Исторические предпосылки и закономерности зарождения бурят-монгольской литературы. [Текст] / Баяртуев Б.Д. // Народы Бурятии в составе России: от противостояния к согласию (300 лет Указу Петра I) [Текст]. - Улан-Удэ : ОАО "Республиканская типография". - 2001. - С.46-49.
36. Баяртуев, Б.Д. Литература: этапы развития бурятской литературы / Баяртуев Б.Д, Жапов В.Д. [Текст] // Буряты. - М. : Наука. - 2004. - С. 498-530.
37. Баяртуев, Б.Д. Предыстория литературы бурят-монголов [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. – 224 с.
38. Баяртуев, Б.Д. Проблемы бурятской литературы новейшего времени [Текст] / Б.Д. Баяртуев // Проблемы бурятской филологии на современном этапе: материалы рег. науч.-практ. конференции, посв. 80-летию проф. Ц.Ц. Цыдыпова [Текст]. - Улан-Удэ : Изд-во Бурят.госун-та. - 1999. - С.122-124.
39. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений в 13 т. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1953-1959.
40. Бентли, Эрик. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина, авт. вступ. ст. И. Минаков [Текст] / Э. Бентли. - М. : Айрис Пресс, 2004. - 406 с.
41. Блок, Вл. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения [Текст] / В. Блок. - М. : Искусство, 1983. – 292 с.

42. Богданов, А.Н. На рубеже эпоса и драмы [Текст] / А.Н. Богданов. Челябинск : ЧГПИ., 1984. – 72 с.
43. Богуславский, Г. Роман А.К. Толстого «Князь серебряный» [Текст] / Г. Богуславский [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.rin.ru/doc/i/75221p1.html>
44. Болдонова, И.С. Герменевтический историзм: художественный образ Чингисхана в современной бурятской литературе как фактор развития национального самосознания [Текст] / И.С. Болдонова, Т.Е. Санжиева // Вестник Бурятского государственного университета. – 2012. - № 6. - С. 268-273.
45. Бояджиев, Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров [Текст] / Г. Бояджиев. - 2-е изд. - М. : Просвещение, 1981. – 336 с.
46. Бугров Б.С. Драматургия русского символизма [Текст] / Б.С. Бугров. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 63 с.
47. Булгутова, И.В. Антология литературы Бурятии XX – начала XXI в.: в 3 т. Т. 3: Драматургия / сост. С.С. Имихелова [рецензия] // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Филология. – 2013. Вып. 10. – С. 221-222.
48. Вайман, Семен Теодорович. Драматический диалог: монография [Текст] / С. Т. Вайман. - М. : УРСС, 2003. - 203 с.
49. Васильева, А.В. «Времен связующая нить...» (Обзор литературы Бурятии 90-х годов) [Текст] / А.В. Васильева // Проблемы бурятской филологии на современном этапе: материалы регион. науч.-практ. конференции, посв. 80-летию проф. Ц.Ц. Цыдыпова [Текст]. - Улан-Удэ : Изд-во Бурят. госун-та. - 1999. - С.209-216.
50. Велехова, Н. Серебряные трубы. Советская драма вчера и сегодня [Текст] / Н. Велехова. - М., 1983. – 374 с.
51. Виролайнен, М.Н. Драматургия А.К. Толстого [Текст] / М.Н. Виролайнен // История русской драматургии (Вторая половина XIX начало XX века до 1917 г.). - Л., 1987. - С. 336-360.

52. Витин, В.А. Драма и театр постмодернизма : археология души или самоидентификация? [Текст] / В.А. Витин // Вестник БГУ. – 2009. – Вып. 10. – С. 227-230.
53. Владимиров, С. Действие в драме [Текст] / С. Владимиров. 2-е изд., доп. СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2007. - 192 с.
54. Владимирцов, Б.Я. Чингисхан [Текст] / Б.Я. Владимирцов. – Улан-Удэ, 1995. – 109 с.
55. Волькенштейн, В. Драматургия [Текст] / В. Волькенштейн. – М. : Советский писатель, 1969. – 335 с.
56. Вопросы современного искусства Бурятии: сб. статей [Текст]. – Улан-Удэ, 1961. – 144 с.
57. Гаврилов, Б. Б. Гаврилов: «Не люблю слишком правильных людей» / [записал] Ю. Дармаев // Бурятия. – 2003. - № 79 (2 мая). – С. 5.
58. Гаврилов, Б. Чингисхан. Драматические сцены [Текст] / Б. Гаврилов // Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III: Драматургия. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – С. 473-494.
59. Гармаева, С.И. Евразийская модель в динамике современной художественной картины мира [Текст] / С.И. Гармаева, С.М. Орус-Оол // Вестник Бурят. гос. университета. Сер. Филология. – 2013. Вып. 10. С. 144-147.
60. Головчинер, В.Е. Вчитаемся в строки (М. Горький «На дне», А. Блок «Двенадцать», В. Маяковский «Прозаседавшиеся»): учеб. пособие [Текст] / В.Е. Головчинер. – Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2001. – 56 с.
61. Головчинер, В.Е. Русские корни эпической драмы [Текст] / В.Е. Головчинер // Русская литература в XX веке. Имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века / ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. – С. 3-21.

62. Головчинер, В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века : монография. – Изд. 2-е, доп. и испр [Текст] / В.Е. Головчинер. – Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2007. – 318 с.
63. Гончикова, Н. Стал ли «Чингисхан» событием? / Н. Гончикова // Бурятия. – 2001. – 11 апр. – С. 6.
64. Горский, И.К. О двух подходах к изучению произведений историко-литературного жанра [Текст] / И.К. Горский // Филологические науки. – 1997. - № 3. – С. 3-14.
65. Горький, М. Собр. Соч.: В 30 т. [Текст] / М. Горький. - М., 1949-1956.
66. Громова, М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие [Текст] / М.И. Громова. – 2-е изд., испр. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 368 с.
67. Гумилев, Л.Н. Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации [Текст] / Л.Н. Гумилев. – М., 2007. – 608 с.
68. Гуревич, А. Я. История – нескончаемый спор [Текст] / А.Я. Гуревич. – М. : РГГУ, 2005. – 899 с.
69. Гусева И. И. Стратегии исследования в социально-гуманитарных науках: философско-эпистемологический анализ : автореферат дис. ... доктора философских наук : 09.00.01 [Текст] / И.И. Гусева. - Саратов, 2008. – 39 с.
70. Дамдинов, Н.Г. Декабристын бэһэлиг: шүлэгдэмэл драма [Текст] / Н.Г. Дамдинов // Бурятская литература: хрестоматия для 9 класса / Сост. С.Ж. Балданов, Х.М. Жамьянэ. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1989. – С. 194-246.
71. Дамдинов, Н.Г. Доржо Банзаров. 3 үйлэтэй, 6 үзэгдэлтэй түүхэтэ драма [Текст]. – Буряад үнэн, 1972. – № 20 (янв. 25). – С. 3-4; № 26 (февр. 1). – С. 3-4; № 38 (февр. 15). – С. 3-4.
72. Дамдинов, Н.Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. [Текст] / Н.Г. Дамдинов. – М. : «Советская Россия». – 1981. – 383 с.

73. Дамдинов, Н.Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. [Текст] / Н.Г. Дамдинов. – М. : «Советская Россия». – 1981. – 383 с.
74. Дампилова, Л.С. Вклад Н.Г. Балдано в бурятскую культуру и литературу / Л.С. Дампилова // Этнокультурное и фольклорное наследие монгольских народов в контексте истории и современности [Текст]. – Улан-Удэ, 2008. – С. 9-11.
75. Данчинова, М.Д. Чингисхан как человек в романе И. Калашникова «Жестокий век» [Текст] / М.Д. Данчинова // Чингисхан и судьбы народов Евразии: материалы междунар. науч. конф. [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского госуниверситета, 2003. С. 536-541.
76. Дележа, Е. Клондайк. О книге В. Головчинер «Эпическая драма в русской литературе XX века» [Текст] / Е. Дележа // Петербургский театральный журнал. – 2002. - № 27 [Электронный ресурс] – URL: <http://ptzh.theatre.ru/2002/27/57/>
77. Дмитриевская, М. Будда или Чингисхан? : [О спектакле «Чингисхан» в Бурят. акад. театре драмы им. Х. Намсараева] [Текст] / М. Дмитриевская // Петербургский театральный журнал. – 2002. - № 27. - С. 105-106.
78. Дубин, Б. Прошлое как различие, или История как гнездо повествований [Текст] / Б. Дубин // Новое литературное обозрение. – 1999. - № 28.
79. Дудина, Т.П. Эволюция этико-эстетической мысли в русской исторической драматургии XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / Т.П. Дудина – Елец, 2006. – 55 с.
80. Дуринова, С.Б. Проявление национальной ментальности в творчестве русскоязычных бурятских поэтов: автореф. ... канд. филол. наук [Текст] / С.Б. Дуринова. – Улан-Удэ, 1999. – 16 с.
81. Дьяченко, А.В. Современные проблемы теории драмы: Запад и Восток: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / А.В. Дьяченко - М., 1999. - 16 с.

82. Журавлева, А. Александр Николаевич Островский [Текст] / А. Журавлева [Электронный ресурс]. – URL: http://hrono.ru/biograf/bio_o/ostrovski_an.php
83. Зборовец, И.В. Русская советская историко-революционная драматургия 70-80-х годов [Текст] / И.В. Зборовец. – Харьков : Основа, 1990. – 133 с.
84. Ивашева, В.В. На пороге XXI века: (НТР и литература) [Текст] / В.В. Ивашева. М. : Художественная литература, 1979. – 318 с.
85. Имихелова, С.С. Драматургия Геннадия Башкуева: современное и вечное [Текст] / С.С. Имихелова // Байкал. – 2009. - № 4. – С. 25-28.
86. Имихелова, С.С. Жанровые поиски в современной бурятской драме [Текст] / С.С. Имихелова // Новые тенденции в современной литературе Бурятии [Текст]. – Улан-Удэ : БФ СО АН СССР, 1988. – С. 159-174.
87. Имихелова, С.С. Национальное самосознание в условиях глобализации и уроки бурятской исторической драматургии [Текст]/ С.С. Имихелова // Традиции и современные процессы в фольклоре и литературе: материалы науч. конф.: в 2 частях. Ч.1. [Текст]. – 2006. – С. 237-248.
88. Имихелова, С.С. Поэзия национального бытия. О литературе и театре Бурятии: рецензии и статьи 1980-2010 гг. [Текст] / С.С. Имихелова. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского госуниверситета, 2010. – 232 с.
89. Имихелова, С.С. Проблема национальной идентичности в бурятской исторической драме [Текст] / С.С. Имихелова // Проблемы становления и развития национального самосознания: сб.ст. [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2007. – С. 134-143.
90. Имихелова, С.С. Репрезентация архетипа Великой Матери в пьесах Б. Барадина «Чойжид» и «Великая сестрица-шаманка» [Текст] / С.С. Имихелова, Т.В. Шантанова // Вестник Бурят. гос. ун-та. Сер. Филология. – 2014. – Вып. 10. – С. 38-46.

91. Имихелова, С.С. Роль легенды в литературных произведениях о судьбе и историческом выборе бурятского народа [Текст] / С.С. Имихелова // Вестник БГУ. Язык. Литература. Культура. – 2014. - № 1. – С. 50-57.
92. Имихелова, С.С. Художественная концепция истории в прозе В. Митыпова [Текст] / С.С. Имихелова, С.Д. Ванчикова. – Улан-Удэ, 2011. – с. 132.
93. История бурятской литературы: в 3 т. Т. 3: Современная бурятская литература (1956 - 1995) [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 1997. – 298 с.
94. История бурятской советской литературы [Текст]. Улан-Удэ, 1967. – 474 с.
95. Исупов, К.Г. Русская эстетика истории [Текст] / К.Г. Исупов. СПб. : Изд-во ВГК, 1992. – 156 с.
96. Карпов А.С. М.Ф. Шатров [Текст] / А.С. Карпов // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: В 3 т. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 688-689.
97. Катышева, Д. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр [Текст] / Д. Катышева. - СПб., 2001. – 205 с.
98. Кипнис, М. Драматерапия: Театр как инструмент решения конфликтов и способ самовыражения: учеб. пособие [Текст] / М. Кипнис. – М. : Ось-89, 2002. - 192 с.
99. Козлов, С. Наши «новые истористы» [Текст] / С. Козлов // Новое литературное обозрение. – 2001. - №4. - С. 115-133.
100. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. [Текст] / Л.А. Колобаева [Электронный ресурс]. – URL: http://annensky.lib.ru/notes/kolobaeva/kolobaeva_1990.htm.
101. Конрад, Н.И. Запад и Восток: статьи [Текст] / Н.И. Конрад. - М. : изд-во «Наука», 1972. – 495 с.
102. Конрад, Н.И. Избранные труды. Литература и театр [Текст] / Н.И. Конрад. - М., 1978. – 462 с.

103. Кормилов, С.И. Иван Грозный и его эпоха в творчестве М. Ю. Лермонтова и А. К. Толстого [Текст] / С.И. Кормилов // Вестн. Московского университета. Сер. Филология. 1977. - № 4. – С. 25-36.
104. Костелянец, Б.О. Драма и действие: лекции по теории драмы [Текст] / Б.О. Костелянец. – М. : Совпадение, 2007. - 501 с.
105. Крадин, Н. Н. Империя Чингис-хана [Текст] / Н.Н. Крадин, Т.Д. Скрынникова. М. : ИФ «Восточная литература» РАН, 2006. – 558 с.
106. Кузякина, Н. Черты лирической драмы [Текст] / Н. Кузякина// Мир современной драмы. – Л., 1985. – С. 72-89.
107. Кургинян, М.С. Драма [Текст] / М.С. Кургинян // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении Роды и жанры литературы: В 3 т. Т. 2. [Текст]. – М., 1964. - С. 238 - 362
108. Кургинян, М. С. Человек в литературе XX века [Текст] / М.С. Кургинян. – М. : Наука, 1989. – 243 с.
109. Ламатханова, Б.Б. «Слово огненных лет». Тема Великой Отечественной войны в бурятской литературе // Благословенная Байкалом...: [сб. ст.] [Текст] / Б.Б. Ламатханова. – Улан-Удэ, 1998. – С. 59-65.
110. Литература советской Бурятии: творческие портреты современных писателей [Текст] / ред. Г.О. Туденов. – Улан-Удэ, 1973. – 239 с.
111. Лихачев, Д.С. Историческая поэтика русской литературы: «Смех как мировоззрение» и другие работы [Текст] / Д.С. Лихачев. – СПб. : Алетейя, 1997. – 508 с.
112. Лотман Л.М. Драматургия 60-70-х годов [Текст] / Л.М. Лотман [Электронный ресурс]. – URL: <http://lotman.puchkinskiydom.ru/Default>
113. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв [Текст] / Ю.М. Лотман. - М., 1992. – 272 с.

114. Луков, Вал. «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина: философия, композиция, стиль [Текст] / Вал. Луков, Вл. Луков. – М. : МГПУ, 1999. – 207 с.
115. Луков, Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней: Учебн. Пособие для студентов высш. учеб. заведений [Текст] / В.А. Луков. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 512 с.
116. Люббе, Г. Историческая идентичность [Текст] / Г. Люббе // Вопросы философии. 1994. - № 4. – С. 108-113.
117. Лядова Е.А. Историческая и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е.И. Замятина «Атилла»: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е.А. Лядова. – Тамбов, 2000. – 185 с.
118. Малзунова, Л.Ц. Бурятские предания – основа исторических драм Б. Барадина [Текст] / Л.Ц. Малзунова, С.Д-Н. Малзунова // Филологические науки. Вопросы теории и практики № 2. – Тамбов, 2010. – С. 96 – 101.
119. Махатов, В.Б. Литературно-критическая мысль Бурятии [Текст] / В.Б. Махатов. – Улан-Удэ : Буряад Үнэн, 2004. – 56 с.
120. Митыпов, В. Петр I и Бурятия: литературно-историческое эссе / В. Митыпов [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2010. – 74 с.
121. Модникова, Е.О. Художественное своеобразие драматической трилогии А.К. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е.О. Модникова. – Ульяновск, 2012. – 23 с.
122. Молчанова, С.В. Авторское начало в отечественной драматургии и театре второй половины XX века : автореф дис. ... канд. искусств. [Текст] / С.В. Молчанова. - М., 2003. – 27с.
123. Мордвина, Т.Н. Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т.Н. Мордвина. – Улан-Удэ, 2009. – 24 с.

124. Найдаков, В.Ц. Бурятская драматургия (Историко-литературный и критический очерк) [Текст] / В.Ц. Найдаков. - Улан-Удэ, 1959. – 198с.
125. Найдаков, В.Ц. Бурятское драматическое искусство (К истории становления) [Текст] / В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ, 1962. – 154 с.
126. Найдаков, В.Ц. Бурятская советская драматургия / отв. ред. Е.В. Баранникова [Текст] / В.Ц. Найдаков, С.С. Имихелова. – Новосибирск: Наука, 1987. – 269 с.
127. Найдаков, В.Ц. Даширабдан Батожабай: литературный портрет [Текст] / В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1991. – 96 с.
128. Найдаков, В.Ц. Из театральной хроники Улан-Удэ [Текст] / В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ, 1978. – 118 с.
129. Найдаков, В.Ц. История бурятской литературы, 1917-1955 гг. [Текст] / В.Ц. Найдаков, А.Б. Соктоев, Г.О. Туденов; Отв. ред. М.И. Тулохонов. – Улан-Удэ : [б. и.], 1995. Ч. 1: Становление бурятской советской литературы (1917-1940) : научное издание. – 1995. – 255 с.
130. Найдаков, В.Ц. История бурятской литературы, 1917 – 1955 [Текст] / В.Ц. Найдаков, И.А. Ким, Ц.А. Дугар-Нимаев; Отв. ред. М.И. Тулохонов; БНЦ СО РАН. – Улан-Удэ : [б. и.]. Ч. 2: Бурятская литература военных лет и послевоенного десятилетия (1941-1955) : научное издание. – 1995. – 194 с.
131. Найдаков, В. Певец дружбы народов [Текст] / В. Найдаков // Байкал. - 1981. - № 6. - С. 121-122.
132. Найдаков, В.Ц. Проблемы развития бурятской литературы [Текст] / В.Ц. Найдаков // Современное положение бурятского народа и перспективы его развития. – Улан-Удэ, 1996. – С. 3-12.
133. Найдаков, В.Ц. Резервы? – Есть резервы! [О драматургии Бурятии] [Текст] / В.Ц. Найдаков // Байкал. – 1962. - № 4. - С. 144-150.
134. Найдаков, В.Ц. Современные писатели Бурятии (Литературные портреты и очерки) [Текст] / В.Ц. Найдаков. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1969. – 182 с.

135. Найдакова, В.Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии [Текст] / В.Ц. Найдакова. – Улан-Удэ, 1997. – 39с.
136. Найдакова, В. Ц. Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX века (1975–2002 гг.) [Текст] / В.Ц. Найдакова. - Улан-Удэ, 2002. – 310 с.
137. Найдакова, В. Диалоги о театре [Текст] / В. Найдакова // Бурятия. – 2009. – 23 янв. – С. 14.
138. Найдакова, В. Личность, судьба, предназначение: [О спектакле «Чингисхан» в Бурят. акад. театре драмы] [Текст] / В. Найдакова // Бурятия. – 2001. – 15 дек. - С. 8.
139. Намсараев, Х. Ульгэрнүүд, зүжэгүүд [Текст] / Х. Намсараев. – Улан-Удэ, 1988. – 414 с.
140. Осорова, С.Г. Психологизм в бурятской прозе [Текст] / С.Г. Осорова. – Новосибирск: Наука, 1992. – 97 с.
141. Островский, А.Н. Заметки о театре [Текст] / Островский А.Н. // Вся жизнь – театру. – М., 1989. - С. 186–205.
142. Пинский, Л. Е. Шекспир: Начала драматургии [Текст] / Л.Е. Шекспир. – М., 1971. – 607 с.
143. Плеханова, И.И. Время и историческая истина [Текст] / И.И. Плеханова // Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Ч. 2. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 2001. – С. 30-38.
144. Плотников, Н. Реабилитация историзма. Философские исследования Германа Люббе [Текст]] / Н. Плотников // Вопросы философии. 1994. - № 4. – С. 87-93.
145. Поляков, М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики [Текст] / М.Я. Поляков. - М. : Советский писатель, 1978 г. - 449 с.
146. Поляков, М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы [Текст] / М.Я. Поляков. – М. : А. Д. & Т., 2001. – 384 с.

147. Потебня, А.А. Мысль и язык [Текст] / А.А. Потебня [Электронный ресурс]. – URL: http://rfsinc.ru/a/est/a__potebnja_-_mysl'_i_jazyk_3.html

148. Пригожина, Л.Г. Проблемы поэтической драмы и советский театр рубежа 1920-1930-х гг.: Учеб. пособие [Текст] / Л.Г. Пригожина. – Л. : ЛГИТМИК, 1991. – 73 с.

149. Прозоров, В. Поэзия истории [Текст] / В. Прозоров // Родина. - 1994. - № 1. – С. 80-83.

150. Прокофьева, Е.А. Мифопоэтика и динамика жанра русской исторической драмы XVII - XIX веков: барокко - романтизм : монография [Текст] / Е. А. Прокофьева; ред.: В. А. Гусев; Днепрпетр. нац. ун-т им. О. Гончара, Каф. зарубеж. лит., Нац. металлург. акад. Украины, Каф. документоведения и информ. деятельности. - Д. : Пороги, 2011. - 613, [3] с.

151. Пурбуев, Б.П. Эрхэхэ наран: сборник пьес в 2 ч. Т. 1[Текст] / Б.П. Пурбуев. – Агинское, 2003. – 275 с.

152. Пурбуев, Б.П. Эрхэхэ наран: сборник пьес в 2 ч. Т. 1[Текст] / Б.П. Пурбуев. – Агинское, 2003. – 282 с.

153. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. [Текст] / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1978. – Т. 7. – 543 с.

154. Русанова, О.Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: (на материале пьес Е. Шварца "Тень" и "Дракон"): дис. ... канд. филол. наук [Текст] / О.Н. Русанова. – Томск, 2006. – 199 с.

155. Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 7: Версии истории в литературе XX века / Ред. Т.Л. Рыбальченко [Текст]. – Томск : Изд-во Том ун-та, 2005. – 280 с.

156. Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века / Ред. Т.Л. Рыбальченко [Текст]. – Томск : Изд-во Том. гос. ун-та, 2009. – 405 стр.

157. Савинова, Т.Б. О лексических трансформациях в переводах бурятских пьес на русский язык (на материале текстов драматических

произведений об истории хори-бурят) [Текст] / Т.Б. Савинова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2013. – выпуск 10: Филология. – С. 10-14;

158. Савинова, Т.Б. Образ Николая Бестужева в бурятской драме: художественная концепция исторической личности [Текст] / Савинова Т.Б., Санжиева Т.Е. // Вестник Бурятского государственного университета. – 2014. – Вып. 10: Филология. – С. 46-50.

159. Савинова, Т.Б. Человек и история в пьесе «Дамдин-лама» Р. Бадмаева и Б. Эрдынеева [Текст] / Т.Б. Савинова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2014. – выпуск 10(2): Филология. – С. 27-31.

160. Савинова, Т.Б. Художественное воплощение трагических страниц национальной истории в бурятской драматургии второй половины XX в. [Текст] / Т.Б. Савинова, Т.В. Шантанова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2014. – выпуск 10(3): Филология. – С. 26-30.

161. Сажинова, З.З. Западноевропейские монголоеды XX века о Чингисхане и его империи [Текст] / З.З. Сажинова // Чингисхан и судьбы народов Евразии: материалы междунар. науч. конф. [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского госуниверситета, 2003. С. 190-198.

162. Самдан, З. Движения историзма [Текст] / З. Самдан // Байкал - 1980. - № 5. - С. 139-142.

163. Серебрякова, З.А. Образы исторических деятелей в бурятской литературе [Текст] / З.А. Серебрякова // Вестник БГУ. – Сер. История. 2006. – Вып. 11. – С. 47-53.

164. Скрынникова, Т.Д. Бурятская этничность в контексте социокультурной модернизации (советский период) [Текст] / Т.Д. Скрынникова, С.Д. Батомункуев, П.К. Варнавский. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2004. – 216 с.

165. Смирнов, А.В. Кризис исторической науки и проблема повседневности [Текст] / А.В. Смирнов // Российский научный журнал. – 2011. - № 1(20). – С. 95-101.

166. Соколов, М.С. «Свет с Севера». Евразийская оценка Чингисхана [Текст] / М.С. Соколов // Чингисхан и судьбы народов Евразии: материалы междунар. науч. конф. [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского госуниверситета, 2003.. С. 204-209.

167. Соктоев, А.Б. Становление художественной литературы Бурятии дооктябрьского периода [Текст] / А.Б. Соктоев. Отв. ред. В.Ц. Найдаков – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1976. – 491 с.

168. Степанова, А.А. Современная советская драматургия и ее жанры [Текст] / А.А. Степанова. – М. : Знание, 1985. – 112 с.

169. Сузи, В.Н. Христианский универсум в русской литературе 19 в. А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский: автореф. д-ра филол. наук. [Текст] / В.Н. Сузи. – Иваново, 2012. – 40 с.

170. «Театр – живой организм, он может и ошибаться...»: [Мнения критиков о спектакле «Чингисхан» ГБАДТ им. Х. Намсараева] [Текст] / Запись Н. Гончиковой // Бурятия. – 2001. – 20 апр. – С. 6.

171. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика [Текст]. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

172. Тойнби, А. Постигание истории: пьеса и рассказы [Текст] / А. Тойнби. – М. : Искусство, 1991. – 312 с.

173. Толстой, А.К. Собр. соч.: В 4 т. / сост. и общ. ред. И.Г. Ямпольского / А.К. Толстой [Текст]. – М. : Правда, 1980. – Т. 3. – 599 с.

174. Туденов, Г.О. "Легенда о Бальжин-хатун" - один из первых памятников дореволюционной художественной бурятской литературы.

[Текст] / Г.О. Туденов // Бурятская литература / отв. ред. Г.О. Туденов. Вып.16. Сер. филол. - Улан-Удэ. - 1972. - С.158-176.

175. Туденов, Г. О пятнах белых и темных: [К изуч. подлин. истории бурят. лит.] [Текст] / Г.О. Туденов // Байкал. – 1989. - № 3. – С. 83-91.

176. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений [Текст] / В.И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.

177. Уланов, Э.А. Бурятская литература в контексте многонациональной литературной общности. Проблемы типологии художественного мышления. [Текст] / Э.А. Уланов // Материалы всерос. науч. конф. "Санжеевские чтения-4". - Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН. - 1999. - С. 151-156.

178. Уланов, Э.А. Время доброты и мудрости: Творчество Доржи Эрдынеева [Текст] / Э.А. Уланов // Дыхание дня. - Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во. - 1975. - С. 31-47.

179. Уланов, Э.А. Современная бурятская литература – как система восточных художественных традиций [Текст] / Э.А. Уланов // К методологии изучения литературного процесса Бурятии. Общее и национальное. – Улан-Удэ, 1996. – С. 35-43.

180. Успенский, Б.А. История и семиотика // Успенский Б.А. избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры [Текст] / Б.А. Успенский. - М. : Гнозис, 1996. – С. 9-49.

181. Фрейденоберг, О.М. Миф и театр: лекции по курсу "теория драмы" [Текст] / О.М. Фрейденоберг. - М., 1988. - 132 с.

182. Фролов, В.В. Судьбы жанров драматургии: анализ драмат. жанров в России XX в. [Текст] / В.В. Фролов. – М. : Сов. писатель, 1979. – 423с.

183. Фролова, И.В. Концепция личности в романе И. Калашникова «Жестокий век» [Текст] / И.В. Фролова // Чингисхан и судьбы народов

Евразии: материалы междунар. науч. конф. [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского госуниверситета, 2003. С. 542-544.

184. Хализев, В.Е. Драма как род литературы: (поэтика, генезис, функционирование) [Текст] / В.Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 259с.

185. Халхарова, Л.Ц. Национальные концепты в поэзии бурятского зарубежья [Текст] Л.Ц. Халхарова // Вестник Бурят. гос. ун-та. – 2014. – Сер. Филология. – Вып. 10. – С. 34-38.

186. Ходорковская, Л. Бурят-монгольский театр [Текст] / Л. Ходорковская. – Улан-Удэ, 1954. – 232 с.

187. Холодов, Е. Г. Мастерство Островского: монография [Текст] / Е. Г. Холодов. - М. : Искусство, 1963. - 542 с.

188. Цыбикова, Б.-Х. Б. Исторические легенды и предания бурят [Текст] / Б.-Х. Цыбикова // Вестник Бурят. гос. ун-та. Сер. Филология. – 2014. Вып. 10. С. 221-224.

189. Цыденова, Б.Ц. Философско-исторические воззрения Б. Барадина в драме «Великая сестрица шаманка» [Текст] / Б.Ц. Цыденова // Вестник Бурятского университета. Сер. 6. Филология. – Улан-Удэ: изд-во Бурят. госун-та. – 2003. – С. 38-42.

190. Цыренова, Е.З. Развитие национальной литературы (1941–1965 гг.) [Текст] / Е.З. Цыренова // Сохранение и развитие традиционной культуры коренных народов Восточной Сибири в годы советской власти (1920 – конец 1980-х гг.) [Текст]. – Улан-Удэ, Иркутск, 2004. - С. 81 – 93.

191. Цыренова, М.Ц. Основные тенденции развития современной бурятской поэзии: Учебное пособие [Текст] / М.Ц. Цыренова, Л.С. Дампилова. – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. госуниверситета, 2000. – 144 с.

192. Чагдуров, С. Николай Дамдинов / С. Чагдуров // Литература советской Бурятии. Улан-Удэ. – 1973. С. 106-107

193. Чимитдоржиев, Ш.Б. Чингисхан и его эпоха в монголоведной литературе [Текст] / Ш.Б. Чимитдоржиев // Чингисхан и судьбы народов

Евразии: материалы междунар. науч. конф. [Текст]. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского госуниверситета, 2003. С. 126-134.

194. Чирков, А.С. Эпическая драма: (пробл. теории и поэтики) [Текст] / А.С. Чирков. – Киев : Вища шк., 1988. - 160 с.

195. Чурляева, Т.Н. История в судьбах и сознании персонажей и авторский текст истории в романе М. Кураева «Зеркало Монтачки» [Текст] / Т.Н. Чурляева // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 7: Версии истории в литературе XX века [Текст]. - Томск, 2005. – С. 191-209.

196. Шагдаров, Л.Д. Буряад-ород толи. Бурятско русский словарь. В 2 т. Т.1. А-Н / Л.Д. Шагдаров, К.М. Черемисов. – Улан-Удэ : Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2010. – 636 с.

197. Шагдаров, Л.Д. Буряад-ород толи. Бурятско русский словарь. В 2 т. Т.2. О-Я / Л.Д. Шагдаров, К.М. Черемисов. – Улан-Удэ : Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2010. – 708 с.

198. Шагжин, Ц. Пьесы [Текст] / пер. с бурят. / Ц. Шагжин. – М., 1976. – 279 с.

199. Шагжин, Ц. Пьесэнүүд [Текст] / Ц. Шагжин. – Улаан-Үдэ : Бурят-Монголой номой хэблэл, 1958. – 231 с.

200. Шагжин, Ц. Тангариг. Зүжэг [Текст]. – Байгал, 1970. - № 4. С. 6-40.

201. Шаракшинова, Е.К. Бурятское литературоведение и критика : учеб. пособие [Текст] / Е.К. Шаракшинова. – Иркутск : Изд-во ИГУ, 2011. – 239 с.

202. Шарапков, Н.С. А.В. Луначарский и проблемы развития русской советской исторической драмы (1918-1927 гг.) / Н.С. Шарапков. – М., 1988. – 98 с.

203. Шмелев А. Драматургия А.Н. Толстого / А. Шмелев [Электронный ресурс]. – URL: <http://tolstoy-a-n.lit-info.ru/tolstoy-a-n/articles/dramaturgiya-pss10.htm>

204. Эккерман, И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни [Текст] / Иоган Петтер Эккерман; перевод с нем. Н. Ман; Вступ. ст. Н. Вильмонта; Коммент. и указат. А. Аникста. – М. : Худож. лит., 1986. – 669 с.
205. Энциклопедический словарь юного литературоведа [Текст] / Сост. В.И. Новиков, Е.А. Шкловский. – 2-е изд., доп. перераб. – М. : Педагогика-Пресс, 1998. – 424 с.
206. Эрдынеев, Б.Ш. Недописанные стихи [Текст] / Б.Ш. Эрдынеев. – Улан-Удэ : Изд-во ОАО «Республиканская типография». – 2007. – 184 с.
207. Эрдынеев, Д.О. Уйлын ури [Текст] / Д.О. Эрдынеев. – Улан-Удэ, 2006. – 244 с.
208. Эрдынеев, Д.О. Бальжин-хатан: хоер хубитай, найман үзэгдэлтээ эпическэ драма [Текст] / Д.О. Эрдынеев // Байгал. – 1986. - № 5. Н. 100-134.
209. Явчуновский, Я.И. Драма вчера и сегодня: жанровая динамика, конфликты и характеры [Текст] / Я.И. Явчуновский. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980. – 254 с.
210. Ямпольский, И.Г. А.К. Толстой [Текст] / И.Г. Ямпольский [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.philology.ru/literature2/yampolskiy-81.htm>
211. Ясперс, К. Смысл и назначение истории: сборник [Текст] / К. Ясперс; пер. с нем.; вступ. ст. П. П. Гайденоко; коммент. В. Н. Катасонова. – Москва: Республика, 1994. – 527 с.