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

На правах рукописи

Херел Алимаа Хензиг-ооловна

ТВОРЧЕСТВО В. КОК-ООЛА И ЕГО РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ТУВИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Специальность 10.01.02 – Литература народов Российской Федерации
(литература народов Северного Кавказа, Калмыкии, Урала, Поволжья, Карелии, Севера, Сибири и Дальнего Востока)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
С. И. Гармаева

Москва – 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ……...……... 3

ГЛАВА I. РАЗВИТИЕ ТУВИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ: НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

1.1. Межкультурный диалог в национальных литературах Сибири … 12

1.2. Тувинская драматургия и театр в контексте развития национальных театров Сибири...…….……..……..... 28

ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО В. КОК-ООЛА И СТАНОВЛЕНИЕ ТУВИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ (1930–1940-е годы)

2.1. Одноактные пьесы В. Кок-оола и их роль в зарождении тувинской драматургии ……..... 51

2.2. Творческая интерпретация народной легенды в реалистической драме В. Кок-оола «Хайыраан бот» (Эх, жизнь моя горемычная!) ……..…. 72

ГЛАВА III. ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ДРАМАТУРГИИ В. КОК-ООЛА (1950–1970-е годы)

3.1. Жанровое решение современной проблематики в пьесах В. Кок-оола 1960-х годов. …….. 99

3.2. Человек и история в героико-романтической пьесе «Самбажык» и эпической драме «Найырал» (Дружба) .....……. 120

ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….....……..... 151

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ……... 155

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Виктора Шогжаповича Кок-оола (1906–1980) сыграло значительную роль в развитии тувинской литературы. Его произведения заслуженно считаются классикой тувинской драматургии, а спектакли по его пьесам до сих пор не сходят со сцены национального музыкально-драматического театра Республики Тыва, который носит его имя.

Творческий путь драматурга совпадает со временем образования и развития Республики Тыва, времени переустройства традиционной жизни тувинцев – исконных кочевников. Искусство письменного художественного слова в Туве развивалось одновременно со становлением новой общественной системы, перемен во всех сферах жизни тувинцев. Художнику, находящемуся у истоков национальной литературы, требовалось осознать судьбу своего народа в этом сложном движении исторического времени, революционных перемен, социальных катаклизмов.

Частью многонациональной литературы народов Советского Союза тувинская литература стала, когда Тува вошла в состав СССР в 1944 году. Но как явление национальное и общекультурное она зародилась и начала свое развитие после принятия тувинской письменности (1930 г.). Первые произведения письменной литературы, авторами которых явились такие писатели, как С. Тока, С. Сарыг-оол, О. Саган-оол, С. Пюрбю, В. Кок-оол, созданы в 1930-е годы. Тувинские писатели, многие из которых были еще и крупными общественными деятелями республики (С. Тока, С. Пюрбю), принимали активное участие в общественно-политической жизни, одновременно создавали произведения о прошлом и настоящем своего народа, обретая в процессе творчества новые возможности художественной выразительности, заложенной в арсенале народной эстетики.

Процесс формирования национальной драматургии начинался с создания одноактных рукописных пьес, ставившихся на сценах клубов участниками агитационных бригад с целью пропаганды идей социализма,

борьбы за новые устои жизни. Именно эти пьесы-агитки создали предпосылки для зарождения первых произведений тувинской драматургии, стремившейся максимально приблизить изображаемое к реальной жизни.

В. Кок-оол стоял у истоков формирования тувинской драматургии. Одна из лучших его пьес – «Хайыраан бот» («Эх, жизнь моя горемычная!») (1937) стала любимым произведением тувинских зрителей. Именно с постановки этой пьесы открылся в 1940 году музыкально-драматический театр-студия в Туве. Она предлагала самые разнообразные режиссерские трактовки и на протяжении многих лет не сходила со сцены тувинского профессионального театра и любительских народных коллективов. Его драма «Самбажык», поставленная в первой половине 1960-х гг. первым профессиональным режиссером Тувы С. Оюн, стала ярким достижением молодого тувинского театра.

Интерес В. Кок-оола к драматургии был предопределен как особенностями индивидуального мировидения, так и жизненным опытом. Его художественное мышление было основано на глубоком знании устного народного творчества своего народа, он является одним из первых его собирателей и исследователей, и в его произведениях предстает картина творческого освоения богатств тувинского фольклора. Известные в Туве сказители Будургей, Дойлаар-оол, Ырлаар-Уртунчап, репертуар которых составлял свыше ста богатырских сказок, легенд, притч, оказали большое влияние на творческое становление и формирование мировоззрения будущего драматурга. Кроме того, с детских лет В. Кок-оол слышал шаманские камлания матери – известной шаманки Овюра, одного из районов Тувы, от нее унаследовал дар импровизации.

Жизненный и творческий путь автора характеризуется многообразной и плодотворной деятельностью в самых разных областях культурной жизни молодой республики: он был артистом, директором Тувинского национального театра, пробовал себя в режиссуре, был одним из первых тувинских композиторов. За свою долгую актерскую судьбу, заслуженный

артист РСФСР В. Кок-оол сыграл свыше 50 ролей, которые составляют классику тувинского актерского искусства, при его участии создавались самые значительные спектакли родного театра.

Всего В. Кок-оол написал 11 пьес. Первые из них – 2 одноактные пьесы были написаны после окончания учебы в Коммунистическом университете трудящихся Востока (КУТВ) (1928–1932). После учебы в Москве в ГИТИСе (1935–1936) начался новый этап в его творчестве, были написаны одноактная драма «Эки хүн» («Добрый день») (1937), первый и второй варианты пьесы «Хайыраан бот» («Эх, жизнь моя горемычная») (1937, 1943). В 1960–1970-е годы, после окончания Высших литературных курсов при Литературном институте имени А.М. Горького (1955–1957), им созданы пьесы «Ах, чаражын» («Ах, красавица!») (1959), «Алдын-Чечек» («Золотой цветок») (1960), «Малчын» («Животновод») (1961), «Самбажык» (1963), «Чаргы» («Разбирательство») (1965), «Найырал» («Дружба») (1965) в соавторстве с С. Пюрбю, «Ийистепкен ирт» («Овца принесла двух ягнят») (1976).

Степень научной разработанности проблемы. Значение творчества В. Кок-оола в развитии национальной тувинской литературы становилось предметом исследования с самого начала формирования и развития тувинского литературоведения. Первые работы, посвященные его драматургическому творчеству, появились в сборнике статей «Литература народов Сибири», в разделе «Краткого очерка тувинской литературы» [Сагаан-оол и др.], в 1958 году в альманахе «Улуг-Хем» была напечатана статья Д. Куулара «Поэзия В. Кок-оола» [Куулар, 1958], в которой автор рассматривал идейные и художественные особенности поэтического стиля писателя.

История зарождения и становления тувинской драматургии впервые профессионально была исследована основоположником тувинского литературоведения А.К. Калзаном в его диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук «Становление тувинской драматургии» (1961) и в ряде других его научных статей, например: «К

вопросу о закономерностях развития тувинской драматургии», где определяется народность произведений писателя и впервые обосновывается жанровая природа пьесы «Хайыраан бот» («Эх, жизнь моя, горемычная») как трагедии, обращается внимание на фольклорную основу пьесы «Эки хүн» («Добрый день»). В работах А. Калзана драматургическое творчество писателя рассматривалось в ряду произведений других драматургов: С. Тока, С. Сарыг-оола, О. Саган-оола, С. Пюрбю и др., также сыгравших большую роль в зарождении тувинской драматургии. Творчеству В. Кок-оола посвящены статьи М. Хадаханэ «Виктор Кок-оол», Ч. Чап «Каям, Хайыраан бот», З. Самдан «Первая тувинская героическая драма: “Самбажык” В. Кок-оола», Л. Мижит «Дорога начинается». Драматургия В. Кок-оола анализировалась в «Очерках истории тувинской литературы» (1964), составителями которых являются литературоведы А. Калзан, М. Хадаханэ, Д. Куулар, где В. Кок-оол назван первым тувинским профессиональным драматургом. В первом томе «Истории тувинской литературы» (2013) дается общая характеристика его одноактной драматургии 1930-х годов.

Тувинская драматургия как целостное художественное явление в литературе Тувы до сих пор не изучена в полном объеме. После работы А. Калзана «Становление тувинской драматургии», написанной в 1961 году, идейно-художественные процессы, происходившие в тувинской драматургии, практически не изучались, а творчество В. Кок-оола не становилось предметом специального монографического исследования.

Актуальность диссертационного исследования. Возникает настоятельная необходимость целостного и системного научного исследования творчества одного из основателей тувинской драматургии В. Кок-оола. Особенно актуальной эта задача видится в свете высказанного полвека назад мнения А. Калзана о драматурге: «Его творчество по созданию как общечеловеческих, так и национальных начал, по глубокому выражению философских, нравственно-духовных устоев народа представляет собой

большой вклад в духовно-эстетический опыт тувинского народа» [Калзан, 1961, с. 18].

Изучение драматургии В. Кок-оола представляется актуальным в связи с определением места тувинской литературы в литературном процессе XX века и с позиций современных концепций развития национальных литератур России, в том числе литератур народов Сибири. Немаловажно исследование социокультурных условий формирования творческой индивидуальности писателя – представителя региональной полиэтнической общности, стремящегося, с одной стороны, выразить национальный образ мира, национальную идентичность, преемственность сформированных художественных традиций, и, с другой стороны, вписать свою литературу в контекст иной традиции, в контекст развития русской и мировой культуры. Учеными не раз подчеркивалась настоятельная необходимость изучать национальные литературы в аспекте «причастности всечеловеческому» и одновременно сохранения их особенностей (К.К. Султанов). Современным исследователям необходимо опираться на мнение Э. Ауэрбаха о «взаимном обогащении за счет разнообразия» и, главное, о насущной необходимости «удержать и укрепить сознание судьбоносной взаимосвязи между отдельными народами» [Ауэрбах, с. 128]. Необходимость такого подхода ощущается в современных исследованиях литератур народов России.

Научная новизна данного исследования заключается в систематизации и обобщении основных закономерностей становления тувинской драматургии. Оно является первым в тувинском литературоведении исследованием, в котором дается целостный анализ творчества В. Кок-оола, его новаторства в творческой интерпретации фольклора, поисках различных жанровых форм молодой тувинской драматургии. Автором диссертации даны собственные подстрочные переводы пьес с латинизированного тувинского на современный тувинский язык, а также переводы до сих пор не переведенных на русский язык пьес драматурга. Впервые вводятся в научный оборот неизданные тексты пьес

автора на тувинском языке, рукописные произведения автора, найденные и извлеченные из архивов Тувы, а также машинописные тексты пьес, подписанные рукой автора, переведенные с тувинского на русский язык автором диссертационной работы.

Объектом диссертационной работы является процесс зарождения и формирования тувинской национальной драматургии XX века.

Предмет исследования – творчество одного из основателей тувинской драматургии В. Кок-оола, в художественном мире которого реализовались основные тенденции ее развития.

Цель исследования – изучение процесса зарождения тувинской драматургии на материале творчества первых тувинских драматургов, определение художественного новаторства В. Кок-оола в создании и развитии тувинской реалистической драмы.

Поставленные цели определили **задачи** исследования:

- рассмотреть развитие тувинской литературы в аспекте межкультурного диалога, ее взаимосвязей с тенденциями развития национальных литератур Сибири;

- выявить эстетические истоки театральности и драматизации в тувинской традиционной культуре;

- определить основы зарождения тувинской драматургии в одноактных пьесах В. Кок-оола;

- определить место и роль фольклорных традиций в пьесах В. Кок-оола и других тувинских драматургов 1930-х годов;

- объяснить жанровую новизну драматических произведений В. Кок-оола 1960-х годов на современную и историческую тему.

Материалом исследования явились пьесы В. Кок-оола, написанные и изданные в разные периоды его творчества. Основной исследовательский материал был найден автором диссертации не только в периодических изданиях, но и фондах Государственного архива Республики Тыва, рукописном фонде научного архива Тувинского института гуманитарных и

прикладных социально-экономических исследований (ТИГПИ), национальном музее имени «Алдан-Маадыр» Республики Тыва, литературном фонде национального музыкально-драматического театра Республики Тыва имени В. Кок-оола, архиве телерадиокомпании «Тыва», где материалы хранятся на тувинском языке. Автор воспользовался в своей работе переводами тувинских пьес на русский язык А. Калзана, Д. Куулара, М. Хадаханэ, С. Козловой и др.

Теоретико-методологическая база исследования основана на трудах классиков отечественного литературоведения А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, А.А. Аникста, Г.Н. Поспелова, В.В. Кожинова, Г.Д. Гачева, Г.И. Ломидзе и др. Автор опирается на исследования К.К. Султанова, В.Е. Хализева, Н.Д. Тамарченко, В.А. Фролова, Н.Н. Киселева, работы таких известных литературоведов Сибири, как В.Ц. Найдаков, А.Б. Соктоев, С.Ж. Балданов, А.К. Калзан, Д.С. Куулар, С.И. Гармаева, С.С. Имихелова, Н.М. Киндикова, А.А. Билюкина, Н.С. Майнагашева, М.А. Хадаханэ, З.Б. Самдан, Л.С. Мижит, театроведов В.Ц. Найдаковой, С.Н. Тарбанаковой, К.Ч. Сагды.

В работе использовались культурно-исторический, сравнительно-исторический, историко-типологический, социокультурный и биографический **методы исследования**. Обращение к методам исторической поэтики обусловлено рассмотрением явлений художественного творчества на фоне и в контексте эстетических традиций народнопоэтического творчества.

На защиту выносятся следующие **положения диссертационной работы:**

1. В драматургии одного из основоположников тувинской драматургии В. Кок-оола отразилось единство тувинской литературы с литературами народов Сибири – и в генезисе, и в социокультурных условиях формирования, и в переосмыслении, трансформации традиций национальной культуры.

2. Уже в первых одноактных пьесах проявилось своеобразие, самобытность индивидуального видения мира В. Кок-оола в творческом использовании эпических фольклорных традиций, а также традиций народной смеховой культуры. Комическое снижение отрицательного героя одновременно включало отношение сочувствия к нему, в чем проявился амбивалентный, универсальный характер народного смеха.

3. В лучшем произведении драматурга «Хайыраан бот», опирающемся на фольклорный сюжет, драматургу удалось воспроизвести динамично развивающееся действие, социально-обусловленную мотивировку конфликта, подсказанного народной легендой. Психологизм в изображении действующих лиц как способ реалистического письма позволял передать своеобразие тувинского национального характера.

4. Достоинство драматургии В. Кок-оола 1960-х годов – в разнообразии жанрового решения современной и исторической темы. Такие жанры, как лирическая комедия, пьеса-сказка для детей, народно-героическая пьеса, эпическая драма, свидетельствовали о расширении диапазона поисков драматурга. Внимание к жанровым особенностям драматургии В. Кок-оола дает возможность более глубокого понимания ее роли в зарождении и развитии тувинской драматургии.

Теоретическая значимость работы обусловлена развитием научных представлений в области изучения истории национальных литератур РФ, их межкультурных связей.

Практическая значимость диссертационного исследования состоит в возможности использования ее результатов при разработке учебных и лекционных курсов по тувинской литературе, истории тувинского театра, включения в качестве национально-регионального компонента в курс мировой художественной культуры в лицеях и школах, а также в процессе дальнейшего исследования российских национальных литератур.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертационная работа посвящена исследованию национального

своеобразия тувинской драматургии на материале творчества В. Кок-оола. Полученные результаты соответствуют формуле специальности 10.01.02 – литература народов Российской Федерации (сибирская литература: алтайская, бурятская, тувинская, хакасская, якутская) (филологические науки), пунктам 3, 4 и 5 области ее исследования.

Апробация работы и публикации. Данная работа была представлена на международных научных чтениях «Мир бурятских традиций в контексте истории и современности» (Улан-Удэ, 2008), международной научной конференции «Россия – Азия: ценностные установки и социальный опыт» (Улан-Удэ, 2011), научной конференции с международным участием, посвященной Году учителя (Кызыл, 2010), межрегиональных научных конференциях (Улан-Удэ, 2009, 2010, 2017; Казань, 2010; Иркутск, 2012; Кызыл, 2014), а также на ежегодных научно-практических конференциях преподавателей и аспирантов Тувинского государственного университета (2008–2013), на заседаниях лаборатории тувинской филологии Института развития национальной школы Республики Тыва, кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета. Основные положения диссертации нашли отражение в 16 публикациях, в том числе в 3 научных статьях в журналах из перечня ВАК.

Структуру работы составили введение, три главы, заключение и список использованной литературы, включающий 262 наименования.

ГЛАВА I.
РАЗВИТИЕ ТУВИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ: НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

1.1. Межкультурный диалог в национальных литературах Сибири

Каждая национальная литература в своем развитии отражает рост самосознания, этнической самоидентификации народа. Произрастая из мифологии, фольклора, она развивает собственные художественные формы, проходя все стадии формирования этноса. На начальной стадии специфичность и самобытность национальных литератур естественны и неизбежны. На более зрелых стадиях вопрос о зарождении и развитии любой национальной литературы невозможно решать без широко понятой идеи межкультурного диалога. Особенно если идет речь о такой полиэтнической стране, как Россия.

Примечательно, что в условиях современной социокультурной ситуации, когда осуществляется интеграция наций и стран в едином информационном пространстве, можно наблюдать противоположную тенденцию – все большее усиление роста национального самосознания. Эти два взаимосвязанных процесса, вызывающие, с одной стороны, «интернационализацию литературного творчества, если не стирание национальных особенностей, то трансформацию их в этнически окрашенный прием поэтики» [Васильев, с. 53], а с другой – безусловную значимость этнокультурного контекста, художественную целесообразность обращения к этнически характерной специфике. Это две стороны одного процесса – усиления глобализационных тенденций и, как следствие, всплеск обостренного интереса к национально-культурным ценностям. Их необходимо учитывать согласно методологическому положению о том, что сплетение, сталкивание взаимоисключающих факторов, противоборствующих энергий в культуре рождает нечто жизнестойкое и

перспективное. Как писала С.С. Имихелова, «единство и борьба множества противоречивых компонентов питали и будут питать национальную культуру, создавать возможность будущих художественных открытий» [Имихелова, 2009, с. 177].

Уже замечено, что неумирающими памятниками словесной художественной культуры стали те, которые возникли в творческом диалоге «своего» и «чужого» (например, японские хокку). Осваиваясь в национальном, общечеловеческое обретает качественно новый уровень всеобщности. Следовательно, основная задача для исследователей, по мнению В.Р. Аминевой, заключается не в выяснении приоритета той или другой тенденции, а в определении теоретических основ изучения процесса соединения национального с инонациональным, процесса, приводящего к рождению качественно новых художественных ценностей [Аминева, с. 82].

«Каждая литература, преодолевая свою национальную изолированность, стремится достичь уровня мирового значения, – на этом пути возникают произведения, интересные не только для национального читателя, но и для носителей иных культурных традиций» [Смирнов, с. 17].

Об актуальности сказанного свидетельствует тенденция одностороннего подхода к проблеме национальной идентичности, ведь выделение этнокультурных реалий в произведении не может и не должно оправдывать его художественную несостоятельность. Порой в литературоведении и особенно литературной критике превалирует подход, при котором главным в анализе произведения выделяется национально-особенное, этно-специфическое, а критерии, относящиеся к обнаружению эстетической ценности, т.е. качества всеобщей значимости, остаются за чертой анализа. На эстетическую общезначимость этнокультурного аспекта неоднократно указывает в своих работах К.К. Султанов.

Необходимость идеи диалога в современных исследованиях национальных литератур, изучении каждой национальной литературы не как замкнутого в себе пространства, а в тесном соотнесении, взаимодействии с

другими, подчеркивается многими современными литературоведами. Идея диалога, становясь атрибутивным качеством национального сознания, не позволяет переоценить/недооценить как локально-специфическое, так и универсально-всеобщее в любом литературном явлении. Именно их единство может определять «точки пересечения разнонациональных традиций» (К. Султанов). Для этого важно «понять национальную специфику как условие диалога, национальный мир как его самоопределение в окружении национальных миров, уловить вызревающую в каждой литературе потребность в расширяющемся горизонте, приобщении к единству человеческого духа и культуры» [Башарина, с. 10].

Термин «национальная литература» используется в общественно-историческом смысле – «как обозначение определенного общественного качества литературы» [Конрад, с. 30], т. е. когда народ достигает в своем историческом развитии уровня нации как общественной категории. В своем эволюционном развитии каждая национальная литература испытывает потребность в самоидентификации и идентифицирует себя как место встречи культур.

Становление сравнительно «молодых» литератур народов Сибири (бурятской, тувинской, хакасской и др.) наиболее активно протекало в XX веке, и развивались они как литературы социалистических наций, являясь в прошлом литературами с зачатками раннего просветительства, затем развивая одновременно и свои национальные традиции, и традиции классиков русской литературы [Дондокова, с. 86].

Воздействие русской литературы на бурятских, тувинских, хакасских писателей способствовало освоению реалистического метода, влияло на рост художественного мастерства, помогало осваивать новые жанры. Как пишет Н.С. Майногашева, постижение хакасскими драматургами реалистической традиции психологизма сказалось в том, что они поднимали «социальные и нравственные проблемы до уровня их философского звучания, становясь своеобразным продолжением в национальном контексте социально-

психологических “пьес жизни” таких известных драматургов, как А. Арбузов, В. Розов, А. Вампилов…». Исследователь также отмечает: «Опыт русского классика психологической драмы А. Чехова помогает… создавать национальный характер…» [Майногашева, 2008, с. 19]. Посвятив тувинским мастерам сцены свою книгу, В.Ц. Найдакова оценила их «уроки» у А.Н. Островского, А.П. Чехова, А.М. Горького, советских драматургов, которые проявились в том, что классическая драматургия, «сложно сопрягающая в себе два плана – бытовой и философский – предъявляла соответствующие требования высокого мастерства», помогала тувинским деятелям театра постигать «новую школу, когда движение мысли определяло развитие событий и страстей» [Найдакова, с. 66]. Исследователь творчества бурятских поэтов Е.Е. Балданмаксарова также отмечала плодотворность их учебы у русских классиков: «Под влиянием русской, советской поэзии бурятские поэты начали осваивать такие не традиционные для бурятской поэзии жанровые формы, как сонет и венок сонетов, свободный стих или верлибр, элегия, роман в стихах, миниатюры, танки, газели» [Балданмаксарова, с. 263].

Первые читатели классического произведения тувинской драматургии – пьесы «Хайыраан бот» В. Кок-оола усмотрели в ней влияние русских классиков-драматургов, прежде всего А.Н. Островского, – не случайно ее называют тувинской «Грозой». Отдельные темы тувинской действительности и исторические реалии народной жизни тувинца были действительно сходны с темами классических произведений русской драматургии. В то же время драматическая история любви, легшая в основу тувинской пьесы, позволяет поставить ее в один ряд с шедеврами мировой литературы, воплотившими торжество вечного чувства перед лицом непреодолимых препятствий, в том числе предрассудков, рождающих злобу, вражду, ненависть.

Диалог между национальными литературами не обязательно происходит в случае прямых контактов и связей. Исследователю важно при этом понимать сопряжение внутренне родственных процессов. Существует определенная – и немалая – общность в историческом развитии литератур

народов Сибири: и в генезисе, и в социокультурных условиях формирования, и в проблеме переосмысления, трансформации культурных традиций. Каждая художественная культура воплощает идею единства этнокультурной общности, а значит, ее включения в общероссийские и мировые процессы сохранения и развития этнической идентичности.

Общим в разговоре о национальной идентичности любого народа, проявляемой в художественном творчестве, является мысль о роли фольклора, который создает благоприятную почву для непосредственного выражения символов, ценностей, неповторимых граней этнического самосознания. Неудивительно, что интерес всех молодых национальных литератур России на разных этапах их развития связан с использования писателями сюжетов, устойчивых мотивов, легендарных персонажей, созданных коллективной народной фантазией, закрепленных в устной и письменной фольклорной традиции.

Особенно велика роль фольклора на начальных этапах возникновения авторского искусства. Зачинатели национальных литератур сами были знатоками фольклора, который и служил им главной базой и основой при отсутствии других влияний и опытов. Находясь на начальной стадии отпочкования от традиционного искусства, первые национальные художники еще не воспринимают себя творцами, воплощающими в своих сочинениях собственное личностное восприятие мира. Для них типичным было преимущественное нахождение в сфере эстетики фольклора, когда формирование индивидуального мышления только зарождалось.

Генезис поэтических жанров в национальных литературах, по мнению исследователей, следует искать в фольклорной поэзии. Так, «первые стихи хакасских писателей возникали как прямое продолжение фольклорных песен» [Курбижекова, с. 23]. На образах и поэтических приемах устной традиции построены первые якутские поэмы А.Е. Кулаковского, П.А. Ойунского, А.Н. Сафронова. Вместе с тем наравне с фольклорной традицией поэты соблюдали поэтические нормы русской классики, подчиняли их

своему авторскому стилю. «А.Е. Кулаковский учился на опыте русской классической поэзии развивать лучшие тенденции в области поэтики, в обновлении сюжетно-композиционных приемов. Но в создании самобытных и глубоких образов, наделенных социальным содержанием, он исходил из богатого фольклорного материала» [Сивцева-Максимова, с. 135].

Ритмике и строфике народной песни обязаны стихотворения тувинских поэтов, но наполнены они мотивами и образами, в которых национальный колорит неотрывен от общечеловеческого звучания русской поэзии, тем более что для иноязычного читателя он передан в прекрасных переводах С. Липкина, В. Державина и других русских поэтов-переводчиков. Так, тема сироты, общая для стихотворений «Кара-Суг» С. Пюрбю и «Заклинание сироты» С. Сарыг-оола, решается по-разному, но горькие строки не отменяют общего смысла: одиночество покинутого матерью лирического героя преодолевается благодаря родству, единству с родным краем (С. Пюрбю) и с безграничным космосом, звездами (С. Сарыг-оол), которые помогают преодолеть холодное и неуютное существование.

Для современной якутской поэзии также характерна жанровая структура народной песни. Эта структура активно используется в поэмах якутского поэта Н. Харлампьевой «Талас Уллунгах», «Песня влюбленной девы-богатырши», основанных на фольклорном материале. Особенно интересна форма монолога-плача, в которой, по мнению исследователя, ощущается богатейший опыт национального фольклора и литературной традиции: «Монологи-плачи сестры, матери и девушки в поэме “Таас Уллунгах” имеют генетическую связь со знаменитыми плачами в памятниках русской культуры: плач Ярославны в “Слове о полку Игореве” и плач московской княгини Евдокии над телом Дмитрия Донского в “Слове о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича царя русского”. В произведении Натальи Харлампьевой слышны и литературные отголоски произведений Ахматовой… возможно, и более поздних авторов, например Роберта Рождественского (плач матери в поэме “Реквием”). И в то же время

эти монологи несут в себе поистине неповторимый национальный колорит, произрастающий из архаичного фольклорного жанра, память о котором сохранена в олонхо и обрядовых песнях» [Романова, с. 100]. Лирическая героиня якутской поэмы – это и воинственная дева-богатырша из якутского эпоса, защищающая свое племя, и шаманка, противостоящая злым силам из Нижнего мира благодаря ее «проникновенному слову», суровой речи, и современная женщина, чье призвание заключается в любви и рождении ребенка. «…произведение имеет философский характер и основным мотивом в нем выступает разочарование и обида на измельчание и коварство мужчин, в чьих душах исчезла отвага и доблесть и, наоборот, зреют зависть и жестокость» [там же, с. 104]. Вот почему можно говорить о поэме Н. Харлампьевой «Талас Уллунгах», что она напоминает фрагмент-песню из более крупного эпического полотна, как часть современного олонхо, рассказанного или написанного со слов сказителя-женщины.

В бурятской поэзии под влиянием традиций русской и мировой литературы происходят изменения в структуре стиха, появляется и совершенствуется рифма. Так, ритмика, размер эпического сказания бурят (гекзаметр) опирается на традиционный анафорический стих (с рифмой на начальном слоге строки) и под влиянием силлабо-тонического русского стиха с конечным созвучьем может существенно обогащаться. Причудливое сочетание анафорического национального стиха со строфическими созвучиями, гармонией звуков внутри строк также можно увидеть и в якутской поэзии [Сивцева-Максимова, с. 136]. Происходит это, прежде всего, на мировоззренческом уровне, поскольку восточный взгляд на мир в бурятской и якутской лирике, утверждающий тождество и всеобщую связь в мире, находит созвучье с поиском русских поэтов этой же всеобщей связи всего сущего. А само эпическое сознание кочевнического мира, основанное на традиционно анафорическом стихе, так напоминающем конский бег, может обрести новаторское звучание, включаясь в контекст не только

русской, но и мировой поэзии. Например, в поэтическом сборнике «Азийский аллюр» бурятского поэта Б. Дугарова:

Тридцать веков пронеслись над планетой, как стадо безумных кентавров,

Трижды запоем читал «Илиаду» и трижды на миг становился бессмертным,

Тени великих смущают мой дух, и в бессилье опять опускаются руки.

Трепетно слушаю степь, и гомеры степные глядят на меня с укоризной…» [Дугаров, с. 6].

Или в книге другого бурятского поэта Б. Сыренова «Бег иноходью» ритм движения коня напоминает как бы шаги, звенья единой цепи движенья, потока бытия, и тогда форма четверостишия и пятистишия, наполненная традицией восточной литературы (рубаи О. Хайяма, танка Басё) вбирают в себя впечатления человека, переживающего момент слияния со Вселенной в духе философского символизма Бетховена: «Старик Омар Хайям! / За песнь твою я поднимаю чашу / О как играет в ней сейчас лучами / Полная луна!»; «Слушаю музыку Бетховена… / И кажется, что вся планета / В могучих токах своих меня растворяет. / И я в многоцветие сердца / Вбираю весь мир» (пер. И.В. Булгутовой) [Булгутова, с. 26, 28].

Говоря о единстве национальных, фольклорных и универсальных, вечных тем, мотивов, образов, об использовании средств устно-поэтической поэтики и инонационального, интернационального художественного опыта в творчестве национальных поэтов и писателей, необходимо отдельно обратиться к творческой интерпретации одного из самых распространенных жанров устного народного творчества тувинцев, бурят, хакасов, якутов – героического эпоса. В нем запечатлен духовный облик народа, вот почему основоположники национальных литератур стремились обобщить творчество всех, кто увековечил эпическое творение, – талантливых сказителей, олонхосутов, улигершинов, создавая сводные варианты национального героического эпоса, давали его поэтическую обработку и под влиянием

народно-поэтической эстетики и собственного творческого мышления создавали авторские произведения. Так, классик хакасской литературы М.Е. Кильчичаков в начале своей творческой деятельности выступил как сказитель и от него были записаны и впервые опубликованы в 1941 году эпические сказания алыптых-нымах, на основе которых уже впоследствии М.Р. Баинов написал поэму «Хан Тонис» (1994), которая получила прецедент авторского текста [Ахпашева, с. 208–209].

Один из основоположников якутской литературы П.А. Ойунский обладал искусством олонхосута и записал самый известный олонхо о Нюргуне Боотуре Стремительном, а идея и философская основа его поэмы «Красный Шаман» навеяны мотивами и образами олонхо «Прекрасная Туйáрыма Куо». По мотивам алтайского героического эпоса «Темир-Санаа» в 1942 году была написана одноименная пьеса алтайского поэта и драматурга Ч. Енчинова, где эпический сюжет творчески трансформирован в героико-романтическую драму в стихах. Один из первых бурятских драматургов Н. Балдано издал эпос «Гэсэр» в 1959 г., который и дал ему импульс для создания драмы в стихах «Сердце Гэсэра» и либретто балета «Гэсэр» («Сын земли») (1967).

Художественная интерпретация героического эпоса дала жизнь лучшим произведениям тувинских писателей, которые стремились, благодаря мудрости и красоте эпического слова, придать своим произведениям выразительную силу и доходчивость. С.Ж. Балданов подчеркивал, что тувинский классик С. Сарыг-оол, обращаясь к поэтике героического эпоса, «близок, понятен и интересен народу, когда он “фольклорен”, когда его произведения основаны на истинно национальном, житейском, нравственном и художественном опыте» [Балданов, с. 140–141].

Немаловажной для первоначального этапа национальных литератур является фигура сказителя. Исследователями героического эпоса бурят подчеркиваются следы индивидуальности улигершина в каждом варианте «Гэсэра» или «Аламжи Мэргэна». М.И. Тулохонов писал, что «все крупные

сказители прошлого в той или иной мере оставили свою печать на “лике” улигеров» [Тулохонов, с. 13]. Об особом даре сказителя – хайджи писала З.Б. Самдан, исследователь тувинского фольклора: «Идея “избранничества” и служения музам составляет основу широко известных легенд о греческом певце Орфее, о русском гусляре Садко, об огузском вещем певце Коркуте, об узбекских и туркменских бакши, о киргизских манасчи, о казахских акынах, о монгольских тульчи и т. д. Яркой иллюстрацией использования мотивов библейской легенды о призвании певца в русской классической литературе является стихотворение А.С. Пушкина “Пророк”». В тувинских сказаниях З.Б. Самдан увидела сюжеты приобретения сказителем божественного дара, где часто наказывается тот, кто утаивает свое сказительское искусство, где песенный дар хайджи получает, или видя сон о духе-хозяине, или притронувшись к струнам хомыса, находящегося внутри священной горы [Самдан, 2000, с. 252–253].

Образ народного сказителя выведен в зрелых бурятских и тувинских произведениях, например, улигершины Мунко в поэме «Сказ о баторе» Д. Жалсараева и Еренцэйн Бобой в поэме «Байкальские легенды о вожде» Ц. Галсанова, тувинский сказитель Одучу в «Повести о светлом мальчике» С. Сарыг-оола. Данный образ выступает как символ народной мудрости, народной памяти, преемственности поколений. «Прославляя искусство улигершинов, их деятельность как хранителей и проводников народной памяти, авторы (бурятских) поэм “прочитали” этот образ как образ-символ, понимаемый очень широко: в нем воплощена духовная сущность героической личности, он не изобретается, не создается искусственно, а унаследован от фольклорно-эпической традиции, благодаря ему осуществляется связь времен» [Самбялова, с. 95].

Продолжающаяся жизнь фольклора в литературе и искусстве – убедительное свидетельство того, что произведения, опирающиеся на различные жанры народно-поэтического творчества, использующие художественные формы, универсальную символику фольклорных образов и

сюжетов, становятся актом личностной, творческой идентификации талантливых художников. Одним из свидетельств синтеза народной культуры и авторского творчества следует назвать использование писателями особенностей народной смеховой культуры. Комические формы изображения народной жизни сыграли немаловажную роль в развитии всех национальных литератур Сибири. Как отмечает театровед К. Сагды, комическое изображение жизни всегда было присуще многим тувинским художникам. «Для литературной науки огромный интерес… представляет как раз свойственное большинству тувинских писателей особенное пристрастие их к народно-смеховым типам повествования – к шутке, басне и притче» [Сагды, с. 37]. О плодотворном развитии жанров национальной комедии свидетельствуют работы якутских, бурятских, хакасских литературоведов [Кириллина; Калмыкова; Майногашева и др.].

Классикой бурятской драматургии считаются сатирические комедии «Чойжид» (1921) Б. Барадина, «Кнут тайши» (1940) Х. Намсараева. Первые тувинские пьесы «Узун-Кара, Семис-Кара», «Тонгур-оол» С. Тока, «Чалым-хая» В. Кок-оола стали в 1930-е годы первыми образцами активного поиска таких способов комического изображения тувинской действительности, которым бы способствовал особый национальный юмор, специфика смеховой тувинской культуры. Интересно, что классическую пьесу «Тонгур-оол», посвященную классовой борьбе в послереволюционной Туве, С. Тока решил в жанре комедии, потому что «придавал большое воспитательное значение смеху. Вызвать здоровый смех у читателя и зрителя он считал немаловажной задачей драматурга… С. Тока смеется не только над врагами строительства нового, но и над самими сторонниками новой жизни, которые еще не готовы стать ее полноценными хозяевами» [Кужугет, 2015, с. 406, 410].

Первые национальные комедии – назовем еще якутскую «Злой дух» (1925) Н. Неустроева, хакасскую «Одураченный Хорхло» (1940) А. Топанова и др., пользовались огромным успехом у зрителя благодаря созидательному

характеру отраженного в них смехового национального мира. Именно о таком смехе говорил Н.В. Гоголь: «Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей, – но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его…» [Гоголь, с. 169]. Именно таким родником для всех народов является национальный фольклор.

Фольклорное наследие каждого народа, служа фундаментальной основой сохранения его целостности как этноса, одним из факторов его идентификации, на современном этапе выступает еще свидетельством и неотъемлемым качеством самоидентификации личности художника. Особенно это видно в развитии романного жанра.

Возникновение жанра романа в сибирских национальных литературах стало свидетельством их зрелости. Тенденция к романизации проявлялась уже в жанрах малой прозы, но главным условием рождения жанра стало утверждение романного мышления, которое отвечало особенностям национального мира и одновременно отражало универсальные, вечные законы бытия. Первые романы в бурятской, тувинской, хакасской, якутской литературах были историческими, изображали события эпохального, переломного значения, коренным образом меняющие жизнь и судьбу этноса и отдельной личности. Поначалу превалировало упрощенное видение национального мира и национального характера. Так, судьба героя в первых хакасских романах «В далеком аале» Н. Доможакова и «Шелковый пояс» И. Костякова складывалась в духе фольклорной героизации, но в отличие от героического эпоса, где «эпический герой с самого начала стоит по ту сторону всякого испытания; атмосфера сомнения в героизме героя в эпическом мире немыслима» [Бахтин, с. 200], писатели «проверяли» романного героя «на соответствие изначально приписанных ему геройских качеств» [Челтыгмашева, с. 12]. Для героя И. Костякова Паскира Сартыкова

такой проверкой, средством испытания на готовность героизму и верности, причастности к общей народной судьбе стала война.

В зрелых романах личность романного героя уже включена в контекст национальной и «большой» истории, подчинена многоплановому взаимодействию с миром. Многие герои национальных романов способны ощутить присутствие истории в современном мире. Так, герой бурятского романа «Долина бессмертников» В. Митыпова (1976) обладает этой способностью прозревать Большую историю в природном ландшафте, верит в то, что история имеет к современному человеку самое непосредственное отношение. Исследователи бурятского романа указывали на эту особенность романного героя: «Укорененность такого характера в этническом не означает приземленности, а, наоборот выводит к универсальному осмыслению бытия… трудно переоценить значимость бурятского романа, историю его созревания, в которой отразилась и национальная история, и вечные экзистенциальные ценности» [Серебрякова, с. 36–37]; «Пронзительной силы воздействия достигают и такие романы, как “Похищенное счастье” Д. Батожабая, “Аларь-гол” П. Малакшинова, где горькая жизнь, бедный быт одной бурятской семьи не только не закрывают красоты человеческих отношений, но открыты универсальному осмыслению жизни. И добиваются писатели этого благодаря тому, что индивидуализация каждого героя, универсальная ценность каждого эпизода приобретают равнозначность с экзистенциальной проблематикой» [Имихелова, Фролова, с. 161]. Автор монографии о романе в национальных литературах России справедливо отмечала: ««Национальное зачастую понимается теперь (в момент становления романа. – *А.Х.*) как основа общечеловеческого, поскольку именно через национальное проявляется общечеловеческое» [Мыреева, с. 15].

Важная особенность романа, прочно заявившего о себе в национальных литературах Сибири, проявилась в творческой составляющей героя, и ключевым образом во многих из них становится образ творческой личности,

например, в бурятских романах: ученый-этнограф в «Поющих стрелах» А. Бальбурова (1965), поэт Олег Аюшеев в «Долине бессмертников» В. Митыпова (1976), ученый-физик в романе «Вечный цвет» А. Ангархаева (1982). К ним можно присоединить образы архитектора Айдара Быстахова в романе якутского писателя Н. Лугинова «Этажи» (1979), фольклориста Ак-кыс, скульптора Черзи в тувинском романе «Танец козерога» М. Кенин-Лопсана (1976). Характерно высказывание литературоведа М. Хадаханэ о тувинском романе «Повествование Ангыр-оола» С. Сарыг-оола с автобиографическим героем-писателем в центре: в нем «общечеловеческие и национальные проблемы освещаются исконно тувинской своеобразной интонацией» [Хадаханэ, с. 93]. В разговоре о других национальных романах также подчеркивается мысль о таком единстве национально-особенного и универсального, когда глубина проникновения в национальный характер самым непосредственным образом приближает к общечеловеческому в нем.

Творческая сущность героя-интеллигента в бурятском романе «Вечный цвет» А. Ангархаева тесно связана с поиском нравственных опор в выборе жизненного пути, вот почему, по мнению исследователя, он «отсылает своего читателя к национально-ментальным (почитание родового, особой связи с природой и др.) и универсально-вечным (стремление к поискам вечности, бесконечности) понятиям, объединяя их в одно целое – в ценность народной культуры» [Буянтуева, с. 23].

Народная нравственность выводит писателей к проявлению общечеловеческого и в тувинском романе «Танец козерога» (1976), где герой произносит: «Танды мой высокий есть у меня – я горд. Тараа золотая есть у меня – я сыт. Так сотни веков говорит тувинский народ, так совесть народная нам поступать велит» [Кенин-Лопсан, с. 68]. В другом тувинском романе «Алдан дургун» («Шестьдесят беглецов») С. Сарыг-оола герой говорит: «Когда люди хвалят хорошего человека, говорят: “Не от трав ли, воды ли родной стороны, не от молока ли родной матери?”» [Сарыг-оол, 1987, с. 6].

Как видим, национально своеобразное тесно сопряжено с общечеловеческой нравственностью, которая проявляется не иначе, как в национальной форме.

В результате в национальных литературах наблюдается большое количество сходных элементов, и здесь особенно важную роль играют творчество и деятельность многих выдающихся писателей, обладавших чувством так называемой «мировой отзывчивости». Проникнуть в механизм культурного диалога позволяет именно учет такого универсального фактора, как творческая индивидуальность, которая выступает непременной составляющей культурно-эстетического взаимообмена. Литература каждого этноса, проживающего в многонациональной России, обладает такими состоявшимися представителями, которые сумели органически связать явления национальной истории и культуры с широким межнациональным контекстом.

Сила таланта и масштаб художественного мышления предопределили широкую популярность, например, творчества Р. Гамзатова, образы которого находят путь к сердцу человека любой национальной принадлежности. «Я не хочу все явления мира искать в моей сакле, в моем ауле, в моем Дагестане, в моем чувстве родины. Наоборот, чувство родины я нахожу во всех явлениях мира и во всех его уголках. И в этом смысле моя тема – весь мир» [Гамзатов, с. 68].

Так, творчество классиков якутской литературы по своей культурно-исторической роли, этико-философскому масштабу дает почву для проведения параллелей и пересечений в общемировом масштабе. Работы якутских литературоведов приводят немало весомых аргументов, которые дают основание для того, чтобы причислить поэму А. Кулаковского «Сон шамана» (1910), драматическую поэму П. Ойунского «Красный шаман» (1925) к мировой литературе шекспировского размаха [Бурцев, Бурцева; Башарина, с. 12–13].

Все дело заключается в эстетической значимости классических национальных творений, которые поднимаются до философского,

трансцендентного смысла. Так, герою П. Ойунского дарована чудодейственная сила, чтобы уничтожить социальное зло и освободить угнетенный народ. Красный Шаман борется и побеждает всемогущего угнетателя Орос-Бая, но победа эта не приносит удовлетворения, потому что она достигнута трагической ценой и освящена чувством ненависти к врагу. Вот почему перед смертью герой обращается к человеку будущего с предупреждением, что, используя все средства в борьбе со злом, можно потерять человеческий облик: «Захвачен, скручен будешь завистью ползучей… / Зажарен, сожран будешь злобою грызучей…» [Ойунский, с. 103]. Философский смысл образа Красного Шамана очень верно подчеркнула С.С. Имихелова: «…прославляя разум и силы человека, этот якутский Фауст в упоении ненависти и гнева уподобляет себя едва ли не божеству. Но в финале он понимает, что, уничтожив дочь заклятого врага Айын Куо, он лишил жизни саму продолжательницу рода, саму душу Земли, – и отрекается от чудодейственного дара, заплатив за это своей жизнью. Классовое сознание оказалось слабее сознания мифологического, новая вера – недолговечнее общечеловеческих истин» [Имихелова, 2000, с. 234].

Высота трагического осмысления судьбы человека, в чем-то родственная шекспировским трагедиям, может быть обнаружена и в трагедии «Великая сестрица – шаманка» (1922) основоположника бурятской драматургии Б. Барадина, где в центр поставлена героиня, обладающая даром предвидения и страстным стремлением восстановить порвавшуюся связь времен, и в драме «Хайыраан бот» В. Кок-оола (1937), где протест героини и ее возлюбленного против всевластия родовых предрассудков напоминает печальную повесть о Ромео и Джульетте.

Таким образом, сегодня как никогда осознается необходимость проникновения в механизм творческого взаимообогащения каждой национальной культуры и литературы, и этому, несомненно, помогает учет ее особенного, индивидуального вклада в искусство, ее национальной специфики, а значит, ее самоопределения в окружении других национальных

культур. Задача исследователя – уловить в каждой национальной литературе вызревающие новые условия этого межкультурного диалога, обозначить потребность каждой национальной литературы в расширяющемся горизонте, приобщении к единству человеческого духа и культуры.

1.2. Тувинская драматургия и театр в контексте развития национальных театров Сибири

Тувинская драматургия развивалась в тесной связи с театральным искусством, национальный театр, в свою очередь, не мог возникнуть и развиваться без драматургии, благодаря которой, тувинский театр имеет свой неповторимый и самобытный облик. Тувинские драматурги выстраивали здание национального театра в процессе сложных исканий, в первую очередь, обращаясь к народно-поэтическим традициям. Немалую роль на этом пути сыграла опора на развитые традиции мировой и русской драматургии и театра. Эти поиски собственного лица, собственной интонации имеют немало общего с театральной историей других народов Сибири. Рассмотреть становление тувинской драматургии в этом аспекте представляется интересной задачей для исследователя.

Дореволюционная Тува не знала театрального искусства, которое существовало у народов с оседлым образом жизни. Тем не менее тувинский народ, не имевший письменной литературы, а, следовательно, и законченных драматургических произведений, был знаком с давних времен с элементами драматического действия в народных играх, в исполнении произведений устно-поэтического творчества, в совершении религиозных и бытовых обрядов и ритуалов. В глубинах народного сознания были заложены силы, питавшие стремление к прекрасному, потребность к самовыражению, которые находили выход и в зачатках театральности. Здесь можно говорить о единстве художественных поисков у разных народов Сибири. «Элементы драмы были присущи обрядовым песням, танцам, играм, календарным

праздникам народов (якутский ысыах, хакасский тун пайрам, алтайский эл ойын, бурятский цагалган, тувинский шагаа), исполнению героического эпоса, национальной свадьбе…» [Майногашева, Семенова, с. 38].

С древних времен в Туве ценилось искусство живого слова как явление самобытное и глубоко национальное. А в исполнении героических сказаний и особенно сказок рассказчики, певцы, шутники, острословы-сказители проявляли актерские способности, умели занять внимание собравшихся гостей. Они выступали перед зрителями в дни праздников Оваа дагыыры, Буга суу дагыыры, Шагаа, Дүк дою, на различных семейно-бытовых торжествах. В юрте, где останавливался пришедший в аал сказитель, собирался народ. Слушатели, как правило, были знатоками всевозможных тонкостей в искусстве исполнения сказок, с большим интересом и вниманием следили за исполнением сказителя, что создавало особую атмосферу как для исполнителя, так и для слушателя, в определенной степени закладывая зерна театральности и в исполнении сказочного искусства, и в их восприятии.

Исполнение произведений эпоса и сказок становилось, таким образом, сложным артистическим действом. Лучшие исполнители (сказители) – это не просто рассказчики, а, как правило, высокоодаренные личности, обладавшие в определенной степени умением перевоплощаться в тех героев, которых им приходилось изображать, именно поэтому их искусство приносило слушателям большое эстетическое и морально-психологическое наслаждение. Фактором артистизма сказителей была и особая речевая организация персонажей эпоса и сказки, характеризующаяся тем, что их речь богато украшалась сравнениями, эпитетами, метафорами, гиперболами и другими тропами и возможностями языка. В этих выработанных приемах тувинского фольклора, в определенных правилах и требованиях к действиям исполнителей и их языку видятся существенные предпосылки будущего профессионального театра.

Если учесть, что подобное исполнение сопровождалось и разнообразнейшей мимикой лица, ритмическими покачиваниями певца,

изменением голоса в соответствии с требованием содержания сказки и с характерами ее персонажей, то можно с достаточным основанием считать, что наиболее талантливые исполнители народных сказок, представляли собой, в определенном смысле, первых актеров Тувы. Сказители умели мысленно переноситься в мир эпических событий и всем существом отдаваться переживаниям героев.

К истокам театрального искусства можно отнести бытующие в народе так называемые «Чечен чугаалар» (состязания в красноречии), построенных в форме диалога двух лиц: один из участников диалога возражает доводам другого, но тот, в конце концов, своими остроумными ответами ставит первого в тупик, и слушатели (зрители), захваченные этим состязанием, вовлекаются в него и не могут оставаться пассивными созерцателями этой интеллектуальной игры двух творчески одаренных людей. В таком коллективном поэтическом действии можно видеть формирующиеся истоки театрализации и построения театральных мизансцен. Приведем небольшой отрывок из «Чечен чугаалар»:

«– Откуда ты приехал?

– Из Как-Холя .

– Оно глубокое или мелкое?

– Не заметил – конь у меня хороший.

– Говорят, у тебя не конь, а тощий жеребенок.

– Хоть он тощий жеребенок, но, бывало, перетаскивал шесть мешков хлеба через шесть перевалов.

– Говорят, это – не перевалы, а бугорки степные.

– Хоть они и бугорки степные, но там случается и такое: снесенная ветром шапка переднего всадника падает не к ногам его коня, а летит на голову сзади едущего всадника» (пер. А. Калзана) [Калзан, 1958, с. 118].

Подобный приведенному, полный скрытого смысла метафорично-аллегорический спор-диалог мог длиться до тех пор, пока у первого собеседника не иссякнут возражения остроумным ответам второго, который

и выходит победителем, произнося заключительные слова, тоже полные глубокого смысла, например: «Цветок на земле, а красноречие – у меня», дающие представление о силе ума, интеллекта, которые так же могут украшать человека, как цветок – землю. Состязания в красноречии, как правило, полны юмора, лукавого смеха, и до сих пор этот вид тувинского фольклора нередко включается, как интермедия, в программу концертов художественной самодеятельности.

Несомненный интерес в аспекте зарождения элементов театрального действия представляет еще одна особенность фольклора, заложенная в тувинской сказке, – диалог, происходящий между действующими героями. Это могут быть как люди, так и животные (лошадь, волк, медведь, лиса, собака и др.). Диалоги эти сказитель ведет сам, разыгрывая каждое действующее лицо сказки – человека или животного, придавая известному в народе розыгрышу, передававшемуся из поколения в поколение, новую трактовку, собственный эмоциональный настрой и пафос. По существу, передача содержания сказок через такое диалогическое построение, розыгрыш определенной ситуации в лицах была для восприятия слушателями, зрителями более доступной. Такая картина действий, совершаемых одним лицом – исполнителем, выступающим в разных лицах, требовали от него определенного мастерства, в котором должны сочетаться понимание глубины передаваемого текста с коммуникативными, передающими способностями сказителя, то, что К. Станиславским, разработавшим теорию сценического искусства, называлось сознательным постижением творческого процесса создания роли и перевоплощения актера в образ. Эту мысль подтверждает в своем исследовании и Д. Куулар. «Широкое применение диалога в произведениях устного народного творчества показывает, что народ уже в древние времена нашел ту форму, которая является одним из отличительных признаков драматического и актерского мастерства – выразительным словесным средством раскрытия человеческих характеров» [Куулар, 2002, с. 23].

Одним из фольклорных истоков театрализации следует считать песню. Среди видов народного творчества, получивших наибольшее распространение в жизни сибирских народов, песня, безусловно, занимает ведущее место. Песня являлась неотъемлемой частью бытовых обрядов и необходимым условием праздника. Песни исполнялись на празднествах, на каждом празднике пелись песни, тематически приуроченные к нему. Без лирических песен не обходился ни один обряд. До сих пор народные песни, например, хакасская в форме тахпаха, может лучше монолога или диалога передать душевное состояние участника обряда, или тувинская песня во время гуляний молодежи – ойтулааш. Исполнение песен соответственно декорировалось, обставлялось, роли распределялись: молодые люди, участвующие в этих играх-песнях, разбивались на две группы, и каждая группа старалась перепеть соперников. Одна из групп старалась, шутливо подыгрывая в песнях, выставить соперников в смешном виде, на что те должны были, защищая себя, отвечать.

В изучении истоков тувинского театрального искусства интерес представляют песни, входившие составной частью в бытовые обряды. У многих народов мира пение в процессе выполнения обряда сопровождалось особым церемониалом, перерастая в своеобразные массовое действо, в котором, несомненно, были сильны зрелищные моменты – как праобразы театрализации представлений. Так происходило и в процессе зарождения якутской драмы и театра, где первоосновой становились обряды и фольклор [Билюкина, 1992, с. 61].

В песнях нашли свое отражение наиболее значительные события народной жизни, которые с наибольшей полнотой говорят о свободолюбивом и независимом духе народа, о его воле к лучшей жизни. О многих событиях жизни народа рассказывают тувинские песни. В дореволюционной Туве народные певцы, исполнявшие песни с содержанием социального протеста, подвергались преследованиям, их жестоко наказывали как самых опасных бунтарей.

Алды баштыг Кара-Дагны

Аал кылып алыылыңар,

Алызында барып-барып,

Амыр-шөлээн чурттаалыңар

[Кок-оол, 1966, с. 46].

Кара-Даг мой шестиглавый,

Стань для нас надежным станом!

Победим мы – и со славой

Жить свободно, мирно станем… (пер. С. Козловой).

Эта историческая песня повествует о восстании 60 богатырей (Алдан-Маадыр) – самом крупном из стихийных движений аратов-бедняков, произошедшем в 1883–1885-х гг. и оставившем глубокий след в сознании тувинского народа. Центральным событием, отраженным в песне, стал уход восставших в горы Кара-Даг, где они основали вооруженный лагерь и оказывали сопротивление феодалам в течение двух лет.

Яркой театрализацией обладает свадебный обряд практически у всех народов мира. Будучи сложным ритуалом, он требовал комплекса приемов и действий, начиная со сватовства, приготовлений к свадьбе и завершая самой свадебной церемонией. Чтобы установить элементы театральности и драматизации в этом обряде, можно провести известную параллель с композиционными канонами театральных постановок: весь свадебный обряд является своеобразной многоактной, сюжетной пьесой, содержательный смысл которой продумывался и укреплялся во всех своих деталях самим режиссером – народом, в этом народном спектакле есть действующие лица, есть кульминация и развязка, и здесь не обходится без публики, зрителя. Стройность и продуманность свадебного обряда, его традиционный сюжет создавались и складывались на основе векового опыта многих поколений.

У тувинцев весь праздник делится на части, которые напоминают в некоторой степени акты спектакля: 1-й акт – сватовство, где главные герои – сваты; 2-й акт – подготовка к свадьбе, главные герои – родители жениха и

невесты, их близкие родственники; 3-й акт – свадьба, финальная сцена, главными героями которой являются жених и невеста. Можно говорить в данном случае уже не об отдельных элементах действия, а о приближении к целостному театрализованному представлению, которое со всей ответственностью исполнялось по строго заданному сценарию. В процессе исполнения этого обряда решалась актуальная для тувинца, живущего в трудных условиях кочевой жизни, реальная задача создания семьи, обустройства семейного очага, продолжения рода.

Филигранная продуманность мизансцен свадебного обряда, из которых складывается зрелищная сторона праздника: торжественные выходы невесты и жениха в праздничных нарядах, встречи родственников, одетых в лучшие свои одежды в связи с торжеством, ритуальные поклоны, переходы, приветственные пожелания в сочетании со своеобразной пластикой и ритмом движений – все это в единстве должно было представить красочное, впечатляющее зрелище и символизировать тягу народа к праздничности, яркой игре, приподнятости настроения, которых так не хватало тувинцу в условиях их суровой каждодневной жизни.

Поэтому вполне закономерно в организации действия первых драматических произведений сибирских народов важную функциональную роль играет мотив женитьбы. Часто он может выступать как похищение невесты или купля невесты. Подобный мотив встречается в фольклоре якутов. Герои эпоса олонхо борются за устройство семейной жизни для продолжения и умножения своего рода и племени. Богатыри совершают ряд героических подвигов: защищают солнечное племя от нападений злых духов – абаасы, освобождают похищенных богатырями нижнего мира красавиц. Якутский фольклорист Г.У. Эргис писал: «Сюжет так называемой героической женитьбы встречается в эпосе у разных народов Сибири и Северной Азии и оформляется по-разному в зависимости от быта и национальных особенностей их истории. Однако сюжет имеет историческую основу, а именно связан с развитием семьи в родовом обществе. В период,

когда из родового коллектива обособлялись большие патриархальные и малые семьи, действовал обычай экзогамии, запрещающий брать жену в своем роде. Мужчина добывал себе жену из другого рода, что было сопряжено нередко с большими трудностями» [Эргис, с. 199].

Национальная специфика и универсальный смысл мотива свадьбы, женитьбы особенно ярко соединены в структуре волшебной сказки. П. Трояков отмечает, что «женитьба заняла самое универсальное место в структуре сказки и оформилась в завершающее звено всей цепи сказочных испытаний и сказочного получения блага и вознаграждения. Эта общая закономерность сказкообразования обнаруживается в сказочном творчестве всех народов, а семантика этих мотивов явилась поистине неисчерпаемой питательной почвой народного искусства и литературы с древнейших времен до наших дней» [Трояков, с. 286].

В представлении об истоках театрального искусства Тувы особый интерес представляют народные празднества и национальные игры, которые тоже несли в себе элементы театрализации. Для проведения праздника выбирался специальный ведущий, который лучше других в аале знал традиции и обычаи праздника, помнил все молитвы и пожелания. Он должен был совмещать в себе в определенной степени талант артиста и режиссера, если представить его роль на празднике языком современного театра. Он должен был встречать гостей, умело показывая свое гостеприимство, благожелательность – все те чувства, которые говорили бы о радости и удовольствии видеть у себя гостя, и затем руководил праздником в течение всего времени. Для такой сложной роли нужны были организаторские способности, знание психологии жителей аала, умение владеть вниманием окружающих – нужны были творческая одаренность и владение определенными навыками игры, импровизации.

Следует отметить важность игрового момента, присутствующего в любом праздничном обряде. Так, новогодний праздник «Шагаа» у тувинцев включал и социальную окраску – простой народ, используя в данном случае

обычай, обрядовые речи и песни, имел возможность высмеивать жадность богачей, их хитрость и трусость: сговорившись между собой, несколько групп аратов-скотоводов, обычно это была молодежь, отправив впереди себя посланника, приезжали в юрту богача-бая. Бай, не смея нарушить обычай, подает всем угощение, хвастая богатством, ставит перед всеми полное корытца жареного мяса, полные чаши жирного бараньего супа с лапшой - когда все съедено, гости просят хозяина подать им еще угощения, и если еды больше не оказывалось, это становилось позором для хозяина юрты этого аала. В этом, справедливости ради надо сказать, редком случае, гости едко и безжалостно высмеивают хозяина, упрекая: «Такой богатый человек, а на праздник наварил недостаточно еды, не готовился, наверное, думал, богатые не приедут, а бедные и этим будут довольны». Из таких остроумных насмешек и замечаний, сыпавшихся со всех сторон, зарождались основы импровизации, фарса, с большим удовольствием и определенным мастерством разыгрываемые молодыми, но бедными гостями. Дурная слава об опозоренном бае быстро распространялась в округе. Таким образом, в обычаях и ритуалах их исполнения на праздниках закладывались и формировались не только основы театрального искусства, но формировались приемы и способы эстетического и нравственного воспитания народа.

Тувинские обряды, национальные игры, представляющие собой один из компонентов праздников, оказали свое влияние на развитие и формирование элементов театральности, в зарождении и становлении драматического искусства тувинцев. В традиционных канонах народных праздников и игр, на основе лучших игровых традиций народа вырабатывались параметры и правила театрализации, которые могли составить основу актерского мастерства тувинского театра в будущем.

Однако проблема зрелищно-игровых элементов в обрядах и праздниках тувинцев, их идейно-эстетическое наполнение, в целом, остаются неисследованными. Особенно это касается религиозных культов и празднеств, мистерий, глубокое и многостороннее исследование которых еще

впереди. А. Кужугет в своей работе «Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев», отдельные обряды и религиозные мистерии возникли в недрах древнего мифологического сознания в соответствии с эстетическими потребностями общества [Кужугет, 2002, с. 5].

Наиболее ярким и впечатляющим, близким театрализованному действу, в культуре тувинцев является шаманское камлание. Исполнительская природа шаманских действий приводит этнографов к аналогии, что шаман – это большой актер, с развитым даром игры, перевоплощений, владения пластикой тела, могущего передавать богатые проявления чувств, эмоций. «Парадоксально, но традиционное общество задолго до наших дней подошло к определению сущности шамана, как играющего субъекта, т. е. актера. Действительно, шаманские камлания отличались высокой степенью драматизации. Они сводились по содержанию, к установлению тесных связей рода с его патроном и строились по неизменной сюжетной схеме, воспроизводящей этапы восхождения шамана к божеству. Описание этого путешествия осуществлялось в строгом соответствии с законами театрального жанра: предполагалось наличие костюма, декораций, незаурядного исполнительного мастерства, сочетание канона и импровизации и т.п. При этом экстаз и драматургическое начало были тесно взаимосвязаны. Отличаясь особой восприимчивостью, обостренным видением мира, шаман, подобно актеру, обладал способностью мыслить чувственными образами, актуализировать прежние переживания, управлять сферой подсознательного. Его отличал особый художественный тип мышления и поведения» [Басилов, с. 118].

Исследователи указывают на активную роль шаманизма в становлении театра. Так, востоковед А. Бурман отмечает: «Материалы по театрам Востока свидетельствуют о генетической связи раннего театра с шаманизмом. Сопоставление умилостивительных обрядов в театрах Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока показывает, что в них много шаманских элементов» [Бурман, с. 109]. Х. Кальвайт утверждает, что шаманизм является

предшественником театра, что шаманское представление можно рассматривать как прототеатр, а камлание – спектаклем. Шаманский спектакль, бесспорно, включает в себя ритуал, но этот ритуал не является застывшим и предназначен для усиления смыслов через музыку, движение и танец. Шаман – всегда актер, и его спектакль одного актера – искусство трансперсональное, в отличие современного театра, где все коллизии связаны с отдельной личностью [Кальвайт, с. 57].

Можно говорить о том, что игровые действия, происходящие во время камлания шамана, явились определенной ступенью в эволюции театрального искусства Тувы. Шаманская мистерия была большим и организованным драматическим представлением, связанным с игрой одного актера – шамана, но актера разностороннего, универсального и талантливого в этой своей игре. «У некоторых шаманов для большей наглядности преображения применялись различные маски. Другие же создавали всевозможные образы исключительно с помощью своей актерской выразительности… Имея дар перевоплощения и обладая значительным арсеналом актерских приемов, шаман в течение сеанса выступал и в роли лошади – подражал ее храпу, скакал и лягался; изменив голос, говорил за своего духа-помощника, изображал полет черной птицы, подражал птичьему крику; изображал кукушку и охоту на нее духа-помощника; играл роль могущественного духа (аза бук), разговаривал с ним на два голоса, разыгрывал сцену поимки зайца своим слугой (четкером), свистом, притом чистый губно-зубной свист, как предупредительный, строгий знак начала мистерии» [Авдеев, с. 158–159].

Если тувинские театроведы причисляют шамана с его многосторонними способностями при исполнении ритуала к проявлениям своеобразного культового театрального искусства [Сагды; Кужегет, 2002], и такого же взгляда на шаманское камлание придерживаются некоторые теоретики и в Якутии, Горном Алтае, то иной взгляд у бурятского театроведа В.Ц. Найдаковой, которая, соглашаясь, что искусство шаманов в своей технологии имеет и может иметь приемы и свойства актера, танцовщика,

музыканта, все же считает, что это сближение чисто внешнее, что цели и задачи шамана не направлены на воздействие зрителя, его роль – быть посредником между миром материальным и миром тонких энергий» [Найдакова, 2002, с. 37]. Зато, по мнению ученого, настоящий характер зрелищности имеет буддийская мистерия цам – религиозный ритуал, исполняемый при дацанах (монастырях) при массовом стечении народа и зрелищно организованный с применением чисто театральных приемов.

Ламаистские, тоже красочные и яркие мистерии цам, совершались в Туве с конца XIII века в хүрээ-монастырях во время летнего празднества «круговорота Майдари» (Майдыр бурганы – ламаистский бог), или, как его тувинцы называли, «эргил байырлалы», которое происходило при участии сотен людей [НА ТИГПИ, д. 327]. О мистериях цам, проводившихся в Туве, писали иностранные путешественники конца XIX – начала XX века [Очерки истории тувинской литературы, с. 22] и ученые В. Дьяконова, М. Дэвлэт, М. Монгуш, А. Кужугет [Мижит; Монгуш Д.].

Общее название тувинских мистерий – сам (от тибетского чам и монгольского цам), целью которых являлись демонстрация силы и могущества защитников веры, привлечение неверующих в свои ряды. Кроме того, ламы стремились установить во время проведения мистерий контакт с высшими силами, заручиться их поддержкой на предстоящий год. Финальная часть празднества называлась «эргил» – обход тележки с верховным ламой и масками божеств вокруг хүрээ (монастыря). Все зрители также должны были участвовать в совершении этого священного обхода. «Популярным персонажем этого праздника был Белый Старец (Ак-Салдыг Ирей или монг. Цаган-Убугун). Существует версия происхождения этого образа: у тюрков Южной Сибири Белый Старец – это и мифический первопредок, и хозяин тайги и зверей» [Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири, с. 82]. Среди кочевников-скотоводов: тюрков, монголов, тибетцев, авторитет его был очень высоким. «Маска Цаган Эбугена (монг. Белый старец) изображает согбенного и лысого старика с большой седою бородой; одет он

бывает в белый халат и опоясан поясом, к которому пристегиваются кошельки для табака, ножа и вилок; вообще он является со всеми атрибутами костюма монгольского простолюдина и держит в руках палку с набалдашником, изображающим драконову голову» [Позднеев, с. 401]. Исполнитель этого персонажа обязательно надевал маску Белого Старца, называемого тувинцами Ак-Салдыг Ирей – Старик с белой бородой. Такая маска находится в коллекции национального музея имени «Алдан-Маадыр» («60 богатырей») Республики Тыва под номером 1313. «Очевидно, в подобной маске и в костюме охотника – традиционной одежде всех присутствовавших на цаме, появлялся на арене перед Тоджинским монастырем (оленеводческий район на северо-востоке Тувы) тувинский Ак-Салдыг ирей». Эту мистерию описал датский ученый О. Олсен [Olsen, p. 115].

В статье В. Дьяконовой рассказано о мистерии, проводившейся в Нарынском монастыре (на юге Тувы) «…маски, как вспоминали очевидцы, на старике не было, но один глаз был завязан черной материей. Этой повязкой как бы подчеркивалось, что «белый старик» многое видел, многое знал» [Дьяконова, с. 120]. Этот факт представляет особый интерес: очевидно, при отсутствии маски Белого Старца (известно, что тувинские монастыри закупали их в Тибете или Монголии) ламы-исполнители старались даже своими силами сделать что-то, подобное маске – маска была обязательным условием праздника. «Сцена с участием Белого Старца напрямую свидетельствует о четком эстетическом смещении, имеющем театральную игровую природу, и показывает достаточную мудрость устроителей цамов, создавших и понявших эту игровую природу очередной человеческой, на этот раз, театральной иллюзии. Именно введение в цам трикстера – Белого Старца дало необходимое отчуждение, с помощью которого и указывается на театральность мистерии всей, в целом, при всей серьезности ее ритуальной основы» [Авдеев, 136].

Бурятский обряд цам также обладал большой привлекательностью, зрелищностью, особым магнетизмом, заложенным в любой мистерии. Красочный эпизод буддийской мистерии цам с Белым Старцем (Саган Убугуун) вошел в музыкальный спектакль Бурят-Монгольского музыкально-драматического театра «Баир» (реж. Г.Ц. Цыденжапов, композитор П.М. Берлинский, балетмейстер И.А. Моисеев). В картине ханского праздника при дворе, куда были приглашены и священники в масках, главный герои Баир использует маски для того, чтобы спасти из ханского плена свою невесту Булаган и старого отца. Спектакль был показан в 1940 году во время Первой декады бурятского искусства в Москве и привел в восторг московских зрителей, критиков, театроведов [Найдакова, 2002, с. 101–102].

Как уже отмечалось, смысл культовых обрядов передавался во многом через диалог, как общение людей с духами. В каждом из рассматриваемых видов, обрядов диалогическая структура речи имела свои специфические формы. В обрядах освящения жилищ, очага, скота это было испрашивание благополучия, в камлании шамана – диалогически выстроенные конструкты показывали противоборство со злыми духами. Наличие, и в какой-то степени изобилие диалогических форм в обрядах, объяснимо дефицитом общения, обусловленных замкнутым и одиноким образом жизни тувинца-скотовода. Активная потребность в коммуникации, в общении и приобщении зрителя к информации о мире, не могло не сказаться при зарождении театрального искусства Тувы.

Все эти представления с их импровизационно-зрелищными действиями должны были проходить в присутствии большого количества людей, что было условием обязательным, потому что зритель в данном случае исполнял две функции одновременно – действующего лица и воспринимающего субъекта. В результате такого сотворчества в процессе представлений, могло происходить достраивание, дополнение как самого образного ряда, создаваемого исполнителем действа, так и решения нравственно-эстетических задач цама – привлечения в свои ряды верующих, чтобы

активнее выполнять заповеди бога на земле. Глубокое продуманное решение проблемы соучастия и сопереживания, в конечном счете усиливало эффект воздействия игры на присутствующих – только в совместном взаимодействии главного исполнителя и всех присутствующих участников, заинтересованных в благополучном исходе общения с духами, считалось возможным совершение культового действа и достижения необходимых результатов в нем. Это было главной задачей, но не единственной – любой обряд становился своеобразной формой отвлечения от однообразной, монотонной жизни скотовода-кочевника, происходившей без полета фантазии и возвышенных чувств, новых представлений, эмоций, необходимых человеку. Обряд предоставлял возможность получить, помимо всего, эстетическое удовольствие от увиденного и, по существу, это становилось планомерной организацией воспитания зрителя, без которого не может происходить никакое действо-представление и которое должно быть воспринято теми, в интересах кого оно устраивалось и совершалось.

Зачатки игрового начала, как основы театра, несут в себе по существу все проявления народно-поэтического творчества тувинцев – исполнение произведений фольклора, игры, обряды, ритуалы, языческие и ламаистские представления и их ритуальные исполнения. Тувинский народ стремился в них выразить свое понимание и значение в жизни красоты как гармонии, порядка, поэтому эстетическое чувство тувинца создавало этот порядок воображением, игрой ума, движением тела и их пластикой, оттачивая языковые возможности в диалоге и монологе. А вот сюжетно-композиционную роль в представлении играли мифы и легенды. С.И. Гармаева отмечала эту функцию данных фольклорных жанров: «Их эстетическая энергия, внутренний динамизм помогали литературе создавать не только отдельный образ, но и сюжетную и композиционную основу произведения» [Гармаева, 1997, с. 10].

Драматургия и театр национальных республик Сибири целесообразно рассматривать в контексте мифопоэтического подхода, ставшего

популярным в литературоведческих работах последних лет. Так, например, в монографии, посвященной архетипическому содержанию женских образов в бурятской драматургии, сказано немало интересного о мифопоэтике образа матери. «Особенности воплощения архетипа Великой матери в бурятской драматургии на разных этапах ее развития показывают характер архетипа как сущности надэтничной, общекультурной, так и пронизывающей национальную специфику, ментальную природу бурятской культуры» [Имихелова, Шантанова, с. 123].

Образ женщины-матери, часто основанный на обрядовых традициях, устном творчестве народа, занимает важное место в литературах Сибири. Естественно и закономерно, что женское начало как одно из созидательных является ведущим в разных литературных жанрах. Происходит это благодаря материнскому архетипическому комплексу – общему для восточноазиатской традиции. С этим образом-архетипом, согласно мифологиям многих народов, связан естественный цикл рождения, развития и смерти всего живого на земле [Платицына].

В бурятской литературе культ женщины-прародительницы, восходящий к древнемонгольскому божеству Этуген в восточноазиатской традиции, олицетворяющему мать-землю, проявляется в произведениях, использующих миф о Матери-лебедице – прародительнице одиннадцати бурятских родов. В романе Ц. Галанова «Мать-Лебедица» воспроизведен сюжет о том, как земной человек по имени Хоридой-мэргэн взял в жены небесную птицу-лебедицу – Хун шубуун. Она родила ему детей, ставших первыми представителями бурятских родов.

Образ матери является одним из ведущих в тувинской литературе. Например, роман М. Кенин-Лопсан «Херээженниң чоргааралы» («Судьба женщины»), пьесы С. Тока «Херээжен» («Женщина»), В. Кок-оола «Хайыраан бот» («Эх, жизнь моя горемычная!») и другие показывают трагизм положения женщины в дореволюционное время. Во второй половине XX века этот образ в тувинской драматургии создается с опорой на уже

сложившуюся классическую традицию и становится если не просто действующим лицом, то по-настоящему драматическим характером. Например, образы главных героинь в пьесах В. Кок-оола «Ах, чаражын» («Ах, красавица!») и «Найырал» («Дружба») (в соавторстве с С. Пюрбю) получают богатое психологическое углубление.

Вообще, в трактовке женских образов в национальных литературах своеобразно был воплощен спор традиционного восточного сознания и мышления новой эпохи. Героини часто представляют собой тип активной, смелой и решительной женщины (хотя истоки его можно увидеть и в архаических пластах национального героического эпоса, где воительницы часто были помощницами или сестрами богатыря), которая берет на себя право решать собственную судьбу против воли родителей. Другой женский тип ближе к национальному стереотипу – это нежный, смиренный образ красавицы или искусной мастерицы, не способной бороться за свою любовь и счастье.

Произведения бурятских, якутских, хакасских драматургов, подчеркивая роль женского начала в жизни человека, ставят в центр образ женщины – не только хранительницы дома, очага, семьи, рода, но и матери, отстаивающей жизнь и счастье своего дитя. В пьесе «Хайыраан бот» основоположника тувинской драматургии В. Кок-оола таким образом становится мать главной героини, насильно выданной замуж за богача. Образ Кадай, являясь эпизодическим, тем не менее показан в динамике своего развития. Материнская любовь берет верх над привычной приниженностью и верностью традиционной роли женщины в феодальном обществе, ее колебания сменяются решительной, открытой защитой дочери от притязаний мужа-садиста, ламы и их прислужников, отстаиванием права дочери на выбор своей судьбы.

Исторические изменения в жизни простых аратов, в судьбе тувинской женщины отразились в произведениях 1960-х гг. Так, в пьесе тувинских драматургов В. Кок-оола и С. Пюрбю «Найырал» (Дружба) выведен образ

матери тувинского семейства, также переживающей серьезную эволюцию. Сначала Маңмаа не соглашается с нарушениями народных обычаев и традиций, цепляется за привычные представления и религиозные суеверия, может с легкостью поддаться наущениям со стороны ламы и дарги (начальника), которым она привыкла верить, но реальность опровергает навязанные мнения. И хотя пьеса посвящена дружбе тувинского и русского народов, помогающей им сделать правильный социальный выбор, в центр выдвигается коллизия нравственного испытания и психологического созревания героини-матери.

Общечеловеческий статус женщины-матери, защищающей свое дитя, подчеркнут в комедии бурятского драматурга Ц. Шагжина «Черт в сундуке» (1963). Эволюция Бумы, как и Манмаа в тувинской пьесе, также связана со сложной психологической перестройкой. Дело в том, что она набожна и молится, чтобы ее единственная дочь не связывала свою судьбу с очень уж ненадежным ухажером Дамдином, имеющим немужскую профессию дояра, к тому же безбожника. И обрадована предложению бывшего ламы Тарседа провести обряд по расстройству намечающегося невыгодного брака без всякой поездки в далекий монастырь. Бума безоговорочно верит в силу религиозного ритуала, но вера эта развеивается в немалой степени под воздействием звуков из сундука и наводящих ее на мысли о бохолдое, т. е. черте. Узнав, что там прячется Тарсед, желающий прибрать ее сбережения, хранящиеся в сундуке, Бума прогоняет несостоявшегося служителя культа и соглашается на брак дочери и Дамдина. Таким образом, действие пьесы движется согласно драматической коллизии, связанной с образом матери, заботящейся о счастье своего ребенка.

Материнская любовь к своему ребенку, направляющая на путь истинный, отводящая беду, исцеляющая от недугов – в центре бурятских пьес «Сказание о матери» Д. Батожабая (1967), «Материнский долг» Д. Дылгырова (1983). В хакасской пьесе «Когда цветет сакура» В. Шулбаевой (1982) молодой героине, порывающей связь с родиной и родовыми корнями,

помогает обрести силы для преодоления жизненных препятствий недавно умершая мать. Она является героине в сновидении, чтобы вселить веру в себя и свое предназначение. И хотя конфликт внешне не разрешен, но во внутреннем плане он преодолевается благодаря главной функции материнского архетипа – покровительству и спасению ребенка.

В лучших произведениях национальных театров Сибири смысл образа матери может дорасти до символа матери-родины. Именно такими были спектакли 1960–1980-х гг. в театрах Сибири – Тывы, Якутии, Бурятии по повести Ч. Айтматова «Материнское поле». В хакасском спектакле по повести «Белый пароход» была дана оригинальная интерпретация легенды о Рогатой матери-оленихе. Позже, уже в начале XXI века, в афише бурятского национального театра появился и до сих пор идет спектакль «Манкурт», идея которого выражена в материнском призыве «Помни имя свое!». Национально-специфическое решение образа матери в каждом из этих национальных театров приобретало универсальный смысл материнского архетипа.

Особенностью многих национальных эпосов является единство слова и музыки. Так, некоторые виды тувинских сказаний и сказок (эпические, волшебно-фантастические) исполнялись нараспев, мелодическим речитативом, что придавало прозаическому тексту определенный ритмический рисунок и особую мелодику звучания.

Если же героические сказания имеют стихотворно-песенную форму, то для их исполнения обязательно музыкальное сопровождение: у тувинцев – на дошпулууре, у хакасов – на чатхане, у бурят – на моринхуре, у алтайцев – на двухструнном щипковом инструменте – тошпууре. Специфическое горловое пение, которым пользуются сказители, называется хөөмеем – у тувинцев, хаем – у хакасов, каем – у алтайцев. Пение перемежается речитативом, и иногда сказание исполняется полностью речитативом. Сопровождение на народном музыкальном инструменте либо следовал за речитативом

постоянно или эпизодически, либо инструментальные вставки время от времени прерывали исполнителя, давая ему отдохнуть.

Один из первых исследователей музыкальной культуры тувинского народа Н. Аксенов, записал на нотном стане мелодии эпического сказания «Даш-Хүрең аттыг Танаа-Херел» («Танаа-Херел, имеющий коня Даш-Хүреңа»). «Исполнение сказки построено на напеве, относящемся к типу нисходящей ступенчатой мелодии из квартовых напевов. Каждая новая прозаическая фраза сказки начинается с высоких мелодических звуков, затем постепенно опускается в диапазоне децимы вниз, а к концу фразы поднимается вновь к высоким мелодическим звукам, с которых начинается следующая фраза» [Аксенов, с. 43].

Национально-специфический отпечаток, связанный с музыкальными инструментами в тувинском искусстве, как и в бурятском, проявился в произведениях разных жанров, особенно драматических. Записанные фольклористами тувинские мифы и легенды о двуструнном музыкальном инструменте игиле легли в основу поэмы А.А. Даржая «Игил ыызы» («Плач игила»), драмы Х.О. Ширин-оола и А.К. Ооржака «Эгил, эжим, эгил!» («Вернись, мой друг, вернись!») (1998). Оба произведения идут вслед за народными легендами о происхождении игила.

Известно тувинское предание об Аран-Чула – коне божественного происхождения, который рождается один-единственный раз среди десяти тысячи лошадей. Герой предания, сильный человек достойного происхождения, находит этого коня, пройдя множество испытаний. Уран-Чула окажется верным и преданным своему хозяину конем и спасет его от смерти ценой своей жизни. И хозяин после смерти дорогого существа в память о чудесном коне «смастерил игил, обтянув его кожей с конского лба… после этого тувинцы стали украшать гриф игила конской головой, обтягивать игил кожей с головы коня, струны игила делать из волос конской гривы-хвоста. Поэтому тувинское выражение “сила духа” связано с конем,

говорят. Крылатый конь, конь Аран-Чула, имеет такую историю, поэтому эта история связано с игилом» [Мифы, легенды, предания тувинцев, с. 284–285].

Помня об этом предании, авторы драмы «Вернись, мой друг, вернись!» воспроизводят поэтическую историю мальчика-табунщика Бала, выходившего брошенного жеребенка, и тот превратился в прекрасного скакуна. Но злоба, зависть сильных мира сего заставила его хозяина Балу показать свою власть и ударить плетью друга-скакуна, который, обиженный, ускакал и, загнанный на скалу злыми слугами бая – Шакалом и Вороном, кинулся вниз и погиб. Бала раскаялся, и ему на помощь приходит божественная сила небес в виде коня-человека Хараана, который способствует возвращению души скакуна, который сжалился над плачущим Балой. «…душа погибшего скакуна научила юношу, как из останков его, скакуна, из кожи его щек, из волос хвоста и гривы, и также из лиственницы сделать музыкальный инструмент игил. И если от сердца играть на этих струнах, то душа его друга – скакуна вернется к нему с неба» [Найдакова, с. 101]. Национальная символика подчеркнула слитность восточного человека с природой, подняв содержание на уровень поэтического, философского иносказания.

Интересно эту тувинскую драму сопоставить с бурятской пьесой П. Павлова «Небесный аргамак (Легенда о моринхуре)» (2007), также тесно связанной с народными преданиями и легендами. Спектакль по этой пьесе посвящен происхождению музыкального инструмента монголов и бурят (бур. моринхур – голос лошади), гриф которого сделан в форме головы лошади. Его действие основано на поэтическом сюжете о том, как первому человеку на земле был дан божественный дар в виде спутника – небесного аргамака. Прекрасный конь с чудесными крыльями учит человека строить жилище, делать оружие и защищаться от диких зверей, исполняет просьбу человека оживить глиняную фигурку женщины. Но Лис-оборотень подбрасывает к жилищу человека волшебный ящик и выпускает на волю нечисть – ледяные ветры, голод, а вместе с ними – и зависть, гордыню,

которые вселяются в Женщину. Она отрезает крылья у небесного аргамака – и он погибает. Человек тоскует по небесному другу, но он является к нему во сне и учит, как сотворить моринхур, звуки которого будут напоминать о небесном аргамаке [Имихелова, 2010, с. 204–205].

В восприятии зрителем бурятского спектакля активно работает ассоциативная, культурная память: «Национальный колорит совсем не закрывает эту память, совсем наоборот – и оказываются непроизвольно востребованными многие вечные, так называемые бродячие сюжеты – от ящика Пандоры до Конька-горбунка» [Бороноева, Имихелова, с. 33]. То же самое можно увидеть и в тувинском сюжете: «…в пьесе возникла фигура Хараана, коня-человека, невольно перекликающаяся с образом кентавра древнегреческой мифологии» [Найдакова, 1999, с. 101]. Объединяет оба спектакля образ коня, сакрального для кочевника существа, который выступает символом божественной энергии, защищающей человека от зла, болезней, одиночества.

Но важнее общность мировоззренческого порядка, на которую указывали рецензенты двух спектаклей, подчеркнувшие сложное состояние современного мира, отраженное в их творческом замысле-иносказании. Интерпретация тувинского критика Э. Ховалыг выражена в статье под названием «Мы уже не табун»: «…чтобы быть человеком, надо быть терпимее, добрее и не судить себе подобных. И если посмотреть на себя, то оказывается, что мы все стоим на позиции Кентавра: отлично видим недостатки, но еще не научились их понять и простить. Мы уже не табун, но еще и не люди в лучшем смысле этого слова» [Ховалыг].

Рецензент бурятского спектакля, как и тувинский театральный критик, выдвинувший в центр проблему национального самоопределения, выходит к осмыслению связи национальной истории и современности, национального и общечеловеческого: «И когда в финале звучит песнь моринхура, ты переполнен чувством-мыслью, в котором преобладает объединяющий тебя с другими зрителями общий смысл спектакля: как же нам всем вместе жить в

современном, таком сложном глобализирующемся мире, ведь мы так же одиноки, как этот Юноша, этот прачеловек из спектакля, ведь мы потеряли те духовные опоры, всеобщие, универсальные, космические, которые лежат за пределами биологических и социальных основ бытия. Как же нам этот дискомфорт, эту тоску по небесному, высокому избывать? И сможет ли моринхур – символ искусства, имеющего божественное происхождение, заменить нам Небесного Аргамака?» [Имихелова, 2010, с. 205]. Таким образом, сравнивая два разных спектакля, можно увидеть, как использование народных легенд и мифов национальными театрами страны помогает ставить серьезные и актуальные вопросы, волнующие современное общество.

Можно привести немало примеров из истории национальных театров Сибири, которые бы показывали общность их поисков в постановке общезначимых проблем, в философском углублении концепции мира и человека, в размышлениях о судьбах человечества. На материале драматургии основоположника тувинского театра В. Кок-оола можно увидеть единство этих поисков, когда национально-своеобразное способно выразить универсально-всеобщее и стать основой разговора о межкультурном диалоге в литературах народов Сибири.

ГЛАВА II.
ТВОРЧЕСТВО В. КОК-ООЛА И СТАНОВЛЕНИЕ ТУВИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ (1930–1940-е годы)

2.1. Одноактные пьесы В. Кок-оола и их роль в становлении тувинской драматургии

Первые шаги тувинская драматургия сделала раньше других литературных родов, еще до создания национальной письменности, в жанре устных импровизационных пьес-агиток. Этому способствовало то, что зарождение драматургии происходило именно в тот исторический период, когда наиболее явственно обозначились социальные конфликты, сами по себе дававшие яркий драматургический материал. В ситуации неграмотности населения необходимость изображения меняющейся действительности на новом уровне познания и скорейшего распространения идей социально-политического переустройства общества, потребовали наиболее оперативных и действенных способов и форм непосредственного воздействия на сознание широких масс. Одним из видов искусства, наиболее востребованного временем в силу своей оперативности и доступности, оказалось сценическое искусство.

Импровизированные тувинские пьесы появились в середине 1920-х годов. Они создавались начинающими авторами, имена которых остались неизвестны, а пьесы, возникавшие в устной форме, не сохранились. «Первые тувинские пьесы представляли собой злободневные агитки, призванные в наглядной драматургической форме донести до массового зрителя революционные идеи. По художественной форме они были весьма несовершенные, но имея ясное агитационное содержание, сыграли в свое время большую общественно-воспитательную роль», – отмечает А. Калзан [Калзан, 1958, с. 118].

Классовая борьба, борьба нового со старым, антирелигиозная агитация, борьба за равноправие, а также за права и свободу женщин, пропаганда нового образа жизни – эти темы были главными в 1930-е годы. В качестве примера одного из таких произведений можно привести пьесу о старике и его больном сыне «Хам-оол» («Шаман»), в пересказе А. Калзана. «У бедного арата тяжело заболевает единственный сын. Старик обращается к шаману за помощью. Шаман, роль которого играл В. Кок-оол (бывший в тот период артистом национального театра), долго шаманит и, получив мзду, уходит. Состояние здоровья мальчика ухудшается. Тогда отец приглашает ламу, тот прочитав длинную молитву, дает “какое-то лекарство”. Мальчик, выпив его, отравляется и умирает» [Калзан, 1958, с. 120]. Понятно, что данная пьеса ставила в простой, доступной, но действенной для того времени форме антирелигиозную проблему.

Пример одной из таких устных (разговорных) пьес приводит режиссер И. Исполнев: «К шаману приходят феодалы, чтобы узнать свою судьбу, а он предсказывает им смертельную опасность от темно-красного вихря, который движется на Хем-Белдир (т. е. Кызыл). Этот вихрь хочет снести всех феодалов с лица земли. Затем, во втором явлении, выходил военный представитель; он собирал вокруг себя аратов и призывал их к борьбе за новую счастливую жизнь, которую надо строить всем трудящимся, самим, без феодалов, лам и шаманов» [Исполнев, с. 57].

Актриса тувинского театра К. Сагды, говоря о постановке пьесы «Конец Урянхая», приводит пример такого импровизированного спектакля: «Известный путешественник П. Маслов, побывавший в Туве в 1930 г. так описывает происходящее в ней: “В торжественной обстановке восседал ноян (князь). Он судил арата, задолжавшего китайцу… Арат – ответчик – в лохмотьях съежился в ожидании ударов. Он не сознается в своем преступлении. Он считает, что он не должник китайца, он только сосед должника… Обвиняемого истязают всеми орудиями по очереди…

Неожиданно врываются несколько вооруженных аратов, разгоняют суд и топчут ногами нояна”» [Сагды, с. 34].

Как пишет А. Калзан, в интермедии «Кижизиг чем» («Человекоподобная еда») (1931 г.) Сарыг-оола и Хойлакаа, два действующих лица: бродячий бадарчы-лама и его помощник – шавы. Они находятся в пути. На каждом перевале шавы язвительными остротами и преднамеренными поступками ставит ламу в смешное положение. «Название “Человекоподобная еда” основано на одном эпизоде интермедии. Бадарчы (бродячий) лама велит своему ученику – шавы приготовить “кижизиг чем”, т. е. пищу, подобающую человеку. Ученик, желая посмеяться над ламой, изготовляет ему из сырого теста человекоподобные фигурки» [Калзан, 1962, с. 7].

Рукописные тексты первых пьес начинают появляться после создания в 1930 году национальной письменности тувинского народа. Пьесы писались в основном для кружков художественной самодеятельности, действовавших в административно-культурном центре Тувы – Кызыле, и поэтому существовали лишь в устной форме и хранятся в государственном архиве телерадиокомпании «Тыва». Рукописи первых тувинских пьес, написанных до 1935 года, сохранились не все, а восстановить их примерное содержание можно только по воспоминаниям авторов или участников спектаклей. Появление печатных текстов тувинских пьес вызвано тем, что необходимо было обеспечивать репертуаром возникавшие самодеятельные коллективы, которые организовывались как в городе, так и в кожуунах (сельских местностях).

В начале 1930-х годов отдельными лицами и коллективом авторов были написаны большое количество пьес на разные темы. «К пьесам, написанным коллективами авторов, относятся “Девушка из колхоза”, “Ханский закон”, “Чечен-кыс” и другие. В написании пьесы “Девушка из колхоза” активное участие принял видный специалист по тувинской филологии и один из зачинателей тувинской литературы А. Пальмбах», –

пишет в своем исследовании А. Калзан [Калзан, 1958, с. 121]. В ней показаны первые шаги коллективизации в тувинской деревне и сопротивление феодально-теократических элементов новому явлению.

Однако, по данным, приведенным в книге К. Сагды «История возникновения тувинского театра», названные пьесы имели конкретных авторов. Так, авторами пьесы «Ханский закон» являются С. Сарыг-оол, Б. Ховенмей и С. Кызыл-оол. А пьеса «Девушка из колхоза» была написана только А. Пальмбахом (А. Темиром) к 10-летию Народной революции и создания Тувинской Народной Республики [Сагды, с. 41]. И по ее мнению, «первая одноактная пьеса на тувинском языке под названием “Мы уничтожим” была напечатана в газете “Шын” (“Правда”) 14 декабря 1931 г. Автор пьесы учитель-хакас А. Спирин» [Сагды, с. 40]. Идея пьесы, судя по комментарию К. Сагды, была актуальна в связи с национальным вопросом: дети в школе «учат» своего учителя, чтобы он проводил уроки на родном, тувинском языке, а не на монгольском, которым он не владеет.

В «Истории тувинской литературы» (2013) мнение К. Сагды о первой опубликованной тувинской пьесе под названием «Мы уничтожим» не поддержано. Большее внимание уделено пьесе С. Сарыг-оола «Ие көрбээнин кызы көөр» («Чего мать не видела – дочь увидит»), наиболее примечательной для литературной картины начала 1930-х годов, рассказывающей о реальных событиях, происходивших во время эпидемии чумы на территории современного Овюрского района. И приведено краткое описание ее содержания из работы А. Калзана: «Сюжет пьесы заключается в том, что «молодой арат – одно из главных действующих лиц – приезжает к родителям любимой девушки. Перед ним открывается трагическая картина: не только родители девушки, но и она сама погибла от чумы. В живых осталась лишь четырехлетняя девочка. Юноша увозит девочку в свой аал, и тем самым спасает ее жизнь. Далее в пьесе показывается счастливая судьба этой девочки в послереволюционное время. Она познала счастье свободной трудовой жизни, чего не суждено было увидеть ее матери» [Калзан, 1958, с. 121–122].

На наш взгляд, первой пьесой письменной тувинской драматургии следует считать пьесу А. Пальмбаха «Колхозка саат кылырларны узуткаалыңар» («Мы уничтожим») (наш вариант перевода «Уничтожим врагов колхоза»). Дело в том, что для истории национальной литературы большое значение имело знакомство тувинских театральных энтузиастов с русскими любительскими спектаклями в Кызыле, а опубликованная пьеса видного советского тюрколога, специалиста по тувинской филологии, соавтора в создании тувинского алфавита А. Пальмбаха может служить типичным текстом, воплотившим поиски начинающих тувинских драматургов. В этой оригинальной пьесе, изданной на тувинском языке отдельной брошюрой в 1931 году и состоящей из 4 картин, получили отражение будни тувинской деревни начала 1930-х годов, когда проводилось объединение единоличных аратских хозяйств в колхозы. Пьеса обращала внимание зрителей на острые вопросы того времени: раскулаченные баи и ламы сопротивляются созиданию тувинской беднотой новой жизни, распространяют слухи, дискредитирующие идею коллективизации, делают попытку уничтожить первый на селе трактор, совершают покушение на жизнь активной общественницы – аратки-трактористки. Но, в конце концов, пойманные с поличным, враги предстают перед судом. Автор изображает новые явления в жизни аратов, поэтизирует образы положительных героев – людей, идущих в первых рядах борцов за новую жизнь. В любом случае, все первые письменные пьесы, отмеченные тувинскими исследователями, дали дальнейший толчок появлению национальной драматургии с четкой идеологической, агитационной направленностью.

Пьесы-агитки, будучи простыми и доходчивыми по форме, создавались не только в тувинской, но и хакасской, алтайской, якутской драматургии [История тувинской литературы, т. 1, с. 137–138]. Одной из главных тем в них была антирелигиозная пропаганда. Первые бурятские драматурги также решали агитационные задачи, используя сатирические приемы, боролись против одурачивания богачами и ламами бедноты, людей, забитых

религиозными суевериями. «Сатирическая струя при этом совмещалась с просветительской, дидактической установкой, и благодаря этнографически-натуралистическому воспроизведению прошлой жизни бурят такие одноактные пьесы пользовались успехом у первых зрителей…» [Калмыкова, с. 9].

Воспитательные цели в драматургии ставил перед собой и один из основоположников тувинской литературы С. Тока. Содержание его одноактных пьес «Женщина», «Узун-Караа и Семис-Кара» определяло его стремление развивать сознание простых аратов, просвещать их, доносить до них идеологические задачи. А одноактная пьеса «Три года на посту секретаря ячейки», которая впоследствии, в 1937 году, была поставлена драматургом в открывшейся национальной театральной студии, получив название «Тонгур-оол» по имени главного героя, и утверждала необходимость сознательного отношения каждого человека к своим обязанностям. Находясь на посту секретаря партячейки, Тонгур-оол невольно совершает роковую ошибку: его доверчивость, увлечение дочерью бывшего феодала чуть не стали причиной уничтожения общественного скота, но он вовремя признает свою вину и вместе с соратниками предотвратит вредительство (в первой постановке роль главного героя сыграл В. Кок-оол). Являясь по жанру социальной драмой, одноактная пьеса С. Токи была в 1941 году расширена и превратилась в трехактную пьесу, которая получила долгую жизнь на профессиональной сцене

Одноактные пьесы тувинских драматургов, несмотря на их излишнюю дидактичность, агитационность и другие недочеты, являются первыми произведениями молодой тувинской литературы. Наиболее удачными из них историки называют одноактную драматургию В. Кок-оола [История тувинской литературы, т. 1, с. 140]. В начале 1930-х годов, после окончания учебы в КУТВе, им написаны две одноактные пьесы. Написанные в период ученичества и художнического становления их автора, они, как отмечает А. Калзан, несли на себе печать своего времени [Калзан, 1958, с. 126], имели

своей целью идеологически-агитационное воздействие на зрителя. В них действовали однолинейно окрашенные герои – или положительные, или отрицательные, и финал пьес не всегда являлся результатом развития действия. Но именно эти одноактные пьесы – «Чутту утпаалыңар» («Не забывайте о джуте») и «Чалым-хая» (имя героя), написанные на латинизированном тувинском алфавите и изданные отдельными брошюрами в 1935 году, сыграли важную роль в зарождении тувинской литературы. В них уже можно увидеть самостоятельность художественного поиска писателя. Поиск этот подкреплялся не только личным театральным и артистическим опытом В. Кок-оола. В утверждении нового, зарождающегося в условиях тувинской действительности, и борьбы со старым, отжившим необходимой опорой для драматурга становится фольклорная традиция. Его раннее творчество в условиях культурного возрождения – яркий пример того, как притяжение фольклорных начал соединялось с естественным и закономерным преодолением и отталкиванием от них, проявлением самобытных индивидуально-личностных качеств талантливого художника.

В процессе поиска современного содержания и создания соответствующих форм драматического конфликта и сюжета внимание драматурга привлекали наиболее острые, неблагополучные сферы жизни, характеры, которые выбиваются из общего ряда, в изображении которых, начинают проявляться свойственные писателю критическая направленность и тяготение к юмору и комическим ситуациям.

В пределах одноактного действия В. Кок-оолу не удалось в полной мере сосредоточиться на причинах социального неблагополучия и вывести яркие характеры. Но эти недостатки не смогли скрыть основное достоинство пьес – юмористический пафос в построении действия. Юмор как одно из проявлений смеховой культуры углубляет меру человеческого как в положительных, так и отрицательных персонажах, придавая характерам неоднозначность, дает возможность переводить критику с конкретных личностей на социальные причины. Можно отметить, что и в первых пьесах

бурятских, якутских драматургов стихия сатиры и юмора помогала создавать острые конфликтные ситуации и художественно полновесные образы [Калмыкова; Кириллина].

Первая одноактная пьеса-комедия В. Кок-оола «Чалым-хая» напоминает зрителю об актуальной задаче усиления политической напряженности в стране и приближения опасности войны. Речь в ней идет об обучении населения, особенно молодежи, военному делу в кружках при добровольных союзах по обороне. Пьеса показывает реальные современные проблемы, возникающие в жизни тувинцев, связанные с приобщением к новой жизни, с ломкой прежних, сложившихся стереотипов. Герой пьесы Чалым-хая в силу собственной аполитичности, нежелания приобщаться к новым требованиям, не раз попадает в смешные запутанные ситуации, представая перед окружающими в неприглядном комическом виде.

Юмор для В. Кок-оола становится к тому же одним из средств контакта со зрителем, средством ухода от схематизма в построении образов, а также возможностью проявления творческой индивидуальности, свободы, иногда приходивших в противоречие с идеологическими установками времени. Так, авторская позиция в критике комического героя, который отлынивает от общественного долга, была не совсем однозначно-сатирической.

Рассмотрим, как создается комическая ситуация в пьесе. Пьеса начинается с разговора Чалым-хая с женой Маны о том, что нужно идти на занятия по военной подготовке. Когда муж отвечает, что никуда не пойдет, потому что заболел, Маны удивляется: «Когда ты успел заболеть, ты же был совершенно здоровым?..». Герой повязывает голову платком, берет в руки дошпулуур (музыкальный инструмент) и, спокойно играя, не обращает внимания на слова жены: «Если ты так сильно заболел, то зачем же ты играешь на допшулууре?». Но услышав голоса прохожих, Чалым-хая останавливает игру и оправдывается перед женой за свое нежелание идти на занятия: «Друзья знают, что я больной и могу месяцами не ходить на учения». В опровержение этих слов заходят два парня, чтобы позвать его на

учебу. В отсутствие Маны снова из уст героя звучат горестные жалобы на головную боль, один из друзей сочувствует, другой же говорит, что поверит только заключению врача. С тем и уходят, а вошедшую жену Чалым-хая успокаивает словами о том, что друзья пожелали ему выздоровления, но та не верит. В этой сцене герою удается остаться дома, несмотря на то, что его уловки мало кого могут обмануть.

Действие во второй сцене происходит ночью, крепко спящего Чалым-хая будит жена со словами о том, что начались военные учения. Снова герой, проснувшись, отказывается участвовать в них, потому что его ружье якобы находится под замком. Появляется командир, и незадачливому герою приходится схватить ружье и полуодетым выскочить из юрты. Командир и Маны смеются над ним, а тот возвращается, ссылаясь на то, что ружье его оказалось сломанным. Маны осматривает ружье и, убедившись в сохранности, отдает обратно. Чалым-хая случайно трогает затвор – и ружье стреляет, пугая всех и прежде его самого. Командир под общий смех заключает, что, если бы не Чалым-хая, учения прошли бы успешно, и объявляет всем, что назавтра состоится лыжный поход к подножию горы Догээ. Герой убежден, что уж на этот раз он будет готов к новому испытанию.

В третьей заключительной сцене отряд лыжников уходит, не дождавшись опаздывающего Чалым-хая, а тот, не обнаружив никого в месте сбора, решит, что пришел первым. Затем пытается надеть лыжи, ничего у него не получается, то и дело он падает со словами: «Сейчас я умру, точно умру». Затем ему удается справиться наполовину, и в попытках встать на лыжи, снова падает, так продолжается, пока совсем не стемнеет. В потемках ему «удается» заблудиться, он кричит, аукает, как в лесу, прохожие пугаются и отказываются помочь в поисках нужной улицы. На крики замерзшего, испуганного мужа откликается Маны.

«Маны. Ты что?.. Где ты был? С кем? На часах уже полночь.

Чалым-хая. Ни с кем я не был, заблудился.

Маны. Что-то у тебя ничего не получается…

(Чалым-хая опять пытается встать на лыжи, но неуклюже падает перед женой)»[1] (перевод наш. – *А.Х.*).

Подчеркивая незадачливость героя и смеясь над ним, автор несколько сочувствует ему. Смех здесь скорее сострадательный, чем критикующий, – его обманы, уловки, смешные, нелепые ситуации вроде непопадания ногой в штанину, незнания того, где у винтовки затвор, неумения кататься на лыжах и многое другое, скорее, становятся рефлексией, реакцией на страх перед участием в новом для тувинского мужчины занятии, нежеланием заниматься не совсем понятным, хотя и нужным делом. Мягкость высмеивания проявляется и в том, что в диалогах сообщается о других, подобных Чалым-хаю, недобросовестных и укрывающихся от обучения военному делу мужчинах.

На первый взгляд, эти сцены должны были способствовать пропаганде высокого общественного долга, делу возрождения народа, приобщавшегося к жизни страны. Ведь Чалым-хая из-за своей лености отстал от своих товарищей и должен быть подвергнут осмеянию. Но осмеивается он вовсе не сатирически – наивный и бесхитростный герой заслуживает в чем-то сочувствия, вот почему он вызывал у зрителей-современников добродушный, сочувственный смех и надолго запоминался. Имя героя в переводе на русский язык означает «немая скала» и служит синонимом отсталости, непонимания целей и задач, которые должны восприниматься как государственно важные. А двойственное изображение героя по своему воздействию на зрителя имело такой необычайный успех, что не случайно его имя стало употребляться как синоним инертного человека, неизменно становившегося всеобщим посмешищем, – до сих пор у тувинцев встречается ироническое выражение «чалым-хаялаар», т. е. быть похожим на Чалым-хая.

---

[1] Kok-ool. Calьm-xaja: 3 kozege sii. – Kьzьl, 1935. – Ar. 12.

При всех достоверных реалиях национальной жизни, изображенных в пьесе, драматург сознательно использовал традиции народно-поэтического творчества в понимании тувинского народного характера – как и в произведениях фольклора, герой пьесы может быть бесхитростным и одновременно лукавым, прекрасно осознающим на самом деле, чего от него хотят, прикрываясь в том числе и актерской игрой, ведь, как и всякий тувинский мужчина, он ценит юмор, к тому же умеет играть на национальном музыкальном инструменте.

Лукавство как проявление народного характера создает, с одной стороны, картину веселых насмешек над таким героем со стороны автора, с другой – его лукавство наполняется драматической интонацией, поскольку герой ищет всевозможные уловки, чтобы не быть исполнителем того, что ему чуждо. В конце пьесы герой от жалости к себе даже заплачет, и в этом столкновении комического и драматического возникает эффект более сложного отношения к герою – он все время делает не так, как положено, ставится в ситуации незнания, непопадания в тон нового времени, устанавливающегося в Туве, а оно требует того, что чуждо привычному укладу жизни. На столкновении этих противоречий в жизни тувинца и создается эффект комического, строится сам драматический конфликт, действительно сложный и трудноразрешимый, несмотря на его кажущуюся простоту. Г. Гачев в книге «Национальные образы мира» подчеркивает, что национальный характер народа, его мысли – очень «хитрая» и трудно уловимая «материя» [Гачев, с. 55]. В основе данного конфликта пьесы, идущего от новых реалий жизни, видится глубина авторского мировосприятия, и В. Кок-оолу удалось в комическом ключе поставить реальные проблемы национальной жизни в сложное время, требующее от людей идейно-нравственных усилий.

В следующей по времени создания одноактной пьесе «Чутту утпаалыңар» («Не забывайте о джуте») автор продолжает показывать такой же тип наивного, ленивого героя, привыкшего к тому, что все образуется

само собой, что ничего не следует предпринимать и делать. А многие заботы, если они возникают, пусть берут на себя женщины. В менталитете тувинского мужчины до сих пор живы такие представления, ведь на плечах женщины всегда лежали все хозяйственные дела аала (стойбища).

Драматург обращает внимание зрителей на актуальную для того времени борьбу с джутом – болезнью, в результате которой происходил массовый падеж скота от бескормицы в зимнее время. Тувинцы как кочевой народ всегда готовили корм скоту, потому что многое в природе непредсказуемо, а сибирские морозы суровы. Главный герой пьесы Кажаа не проявляет заботы о благополучной зимовке своего скота, не заготавливает кормов на зиму, и весь его скот к весне погибает от джута. Логика рассуждений беспечного Кажаа такова: «Человек не может бороться с джутом, наступающим как неотвратимое зло, а скот же от рождения сам кормится травой, так пусть и зимой добывает себе корм под снегом»[2], (перевод наш. – *А.Х.*). Если образы Кажаа и его друга-пьяницы Тараа в начале пьесы предстают в иронически-комическом свете, таково, к примеру, их притворство во время собрания, когда идет коллективное обсуждение и критика в их адрес, то в финале Кажаа вызывает жалость. Отвергавший все товарищеские советы тружеников-аратов, весной чуть ли не со слезами на глазах он вынужден обратиться за помощью к ним, к тем, над кем недавно пренебрежительно посмеивался. Один из них, Доскаарак, так и говорит в ответ: «Тебе лучше пьянствовать, чем заниматься скотоводством». Развязка в пьесе совершается в духе басни И.А. Крылова о беспечной стрекозе и трудолюбивом муравье.

Реализм данной пьесы, как и пьесы «Чалым-хая»», в том, что в ней остро ставилась проблема осознания тувинцами жизни в ее новых реалиях, ломки стереотипов и былых представлений. Единоличный способ ведения хозяйства затруднял заготовку корма в достаточном количестве, и джут

---

[2] Kok-ool. Cuttu utpaalьnar: 3 kozege sii. – Kьzьl, 1935. – Ar. 10.

продолжал оставаться бичом скотоводства. На самом деле за этим стояли более сложные проблемы тувинской действительности, чем просто проблемы очередной зимовки скота. Перемены в традиционном укладе жизни драматически отражаются на жизни кочевника, скотовода, не приспособленного к оседлому образу жизни. Непреодолимое непонимание нового героем пьесы В. Кок-оола – простого тувинца, для которого корова становится единственным источником жизни для семьи, заставляет его спиваться. Пьеса своим содержанием и основной смысловой символикой (джут выступает и как болезнь сознания) имела в своей основе не просто сатирическое начало, но и драматизм, заключающийся в неготовности арата быстро, без затруднений перейти от единоличного способа ведения хозяйства к коллективному.

Юмористические пьесы в это же время писал С. Тока. Так, в его пьесе «Узун-Кара, Семис-Кара» (1937) эффект комизма создается по-другому, чем в пьесах В. Кок-оола. Названная именами двух героев, она противопоставляет их по характеру: один – простак, который отстает от жизни и все время попадает в неловкое положение, другой – смышленый и ловкий, которому приходится постоянно поправлять друга. Их подготовка к предстоящему празднику Первомая полна смешных ситуаций, и добродушный юмор подчеркнут песнями и шутками, полными радостного весеннего настроения. Но в других пьесах С. Тока, например, «Херээжен» («Женщина»), постановка актуальных социально-идеологических задач требовала острого конфликта между беднотой и сильными мира сего, верной расстановки социальных сил, и потому идеи чаще декларируются, а образы отличаются схематичностью и иллюстративностью. От этих недостатков драматург освободился в одноактной пьесе «Три года на посту руководителя партийной ячейки», доработанной затем в многоактную комедию «Тонгур-оол» (в соавторстве с С. Сарыг-оолом), где осмеяние героя (его именем и назван второй вариант) пронизано амбивалентным отношением к нему: оступившийся и признавший свои заблуждения секретарь партячейки

заслуживает сочувствия. Хотя конфликт вновь разрешается путем противопоставления двух образов руководителя: один строго и нелицеприятно осуждает главного героя, другой критикует из желания помочь ему, пробудить в нем лучшие качества.

Таким образом, к началу второй половины 1930-х годов из среды начинающих драматургов В. Кок-оол начинает выделяться тем, что в его пьесах ставятся проблемы, выходящие за рамки бытовых проблем и просветительских задач. Коллизии в пьесах В. Кок-оола, построенные, на первый взгляд, на бытовых, житейских обстоятельства жизни, заставляли зрителя задуматься о глубинных сущностях жизни тувинца в прошлом и настоящем. Глубине социально-нравственных вопросов отвечают, например, распеваемые героями обеих пьес В. Кок-оола песни или частушки под звуки дошпулуура. Они нужны не только для комического изображения героев, которые уходят от проблем, развлекая себя и отвлекаясь от сложностей жизни, – за этим стоит нечто большее. Так, в уста Кажаа драматург вставляет народную песню-частушку, которая вбирает в себя целый конфликт в его душе: она о том, что герой ехал бы всю жизнь верхом, ни о чем не думая, однако брошенной собакой при этом ему быть не хочется. Здесь фольклорная вставка играет роль символического комментария к сюжету о судьбе тувинца в новое время.

В последующем творчестве В. Кок-оол часто будет обращаться к такого рода музыкальным вставкам, и не только потому, что родной театр был и по духу, и по названию музыкально-драматическим. Театр требовал от него деятельной работы еще и как композитора, но, прежде всего, потому, что в этом проявлялся индивидуальный дар драматурга, стремившегося включить в действие оригинальный музыкальный комментарий, прибегнуть к монологу-песне, объясняя характер действующих лиц. При этом проявляется лирическая субъективность автора, и этот способ включения лиризма в драматическое действие является особенностью его художнического стиля.

После учебы в ГИТИСе (1935–1936 гг.) начался новый этап в творчестве В. Кок-оола – им создаются профессиональные пьесы с соблюдением основных принципов драматического искусства: наличием острого драматического конфликта с актуальной жизненной проблематикой, продуманной организацией диалогов и монологов героев, последовательностью перипетий в действии и поступках действующих лиц. Это написанные в 1937 году одноактные пьесы «Эки хүн» («Добрый день») и «Хайыраан бот» («Эх, жизнь моя горемычная»). Пьеса «Хайыраан бот», расширенная, доработанная в 1943 году до размеров трехактной драмы, долгие годы входила и по сегодняшний день входит в репертуар тувинского театра.

Одноактная пьеса В. Кок-оола «Эки хүн» («Добрый день») полностью опиралась на фольклорную традицию. Сюжет в ней построен по мотивам так называемых охотничьих рассказов – популярного жанра у всех кочевых народов Сибири. В фольклоре тувинского народа целые циклы этого жанра часто вырастали из бытующих в народе устных баек, легенд и сказок, передававшихся из поколения к поколению, отражавших реальный быт и жизнь людей, живущих в тайге, степи, тундре, – пастухов, скотоводов, охотников. Как правило, охотничьи легенды в фольклоре отражали мечту арата о богатой добыче, которая приносит достаток. Их сюжет предельно прост и по содержанию близок повседневному быту тувинца-охотника: охотник отправляется в тайгу, на привалах он так искусно поет и играет на чадагане и игиле (народные струнные музыкальные инструменты), что красавица – хозяйка тайги, завороженная его игрой, решает увести его в свое стойбище. Только через многие годы охотник, как сказочный герой, с богатой добычей возвращается в свой аал. В отдельных вариантах легенды хозяйка тайги, очарованная искусством игры охотника, посылает к нему в награду много зверей.

Автору пьесы «Эки хүн» нужна была поэтика сказочного и чудесного, характерная для этих легенд. Воплощая мечту о прекрасной жизни,

тувинский народ создавал фольклорный образ охотника, идеализируя его, гиперболизируя его качества: это всегда красивый, сильный, ловкий, смелый человек, имеющий «сокровища выше плеча, богатства (скот) выше головы». Такая мифологическая типизация образа охотника в тувинском эпосе распространяется и на образы враждебных, часто мифических, существ.

Сюжет пьесы, развиваясь по таким фольклорным канонам, при этом позволяет поставить проблемы социального и нравственного содержания, близкие реальной жизни тувинцев. Три главных героя – Чечен с сестрой Дарый и Мерген, любимый мужчина сестры, живут в лесу и занимаются охотой. Недалеко от них находятся владения богача Орлан-хаана, который решил завладеть Дарый, а Чечена и Мергена превратить в послушных рабов. Вскоре Орлан-хаан является к ним со своим войском. Когда Чечена не удается убить, пришедший в ярость хаан-богач приказывает воинам привязать Мергена к дереву на растерзание хищным зверям, а самого Чечена и его сестру Дарый уводит в свой аал, где они подвергаются унижениям и оскорблениям. Сюжет пьесы во многом воссоздает социально выраженный конфликт, типичный для прошлой жизни тувинцев, – бедный, неимущий человек подвергается унижениям со стороны богатых, терпит лишения и бедствия. В пьесе «Добрый день» не только изображается произвол, своеволие феодального богача, но и реализуется идея борьбы против деспотизма власти. Несмотря на то, что в пьесе присутствует сказочная условность, она носит вполне реальный характер в раскрытии социальных противоречий между богатыми и бедными, и поэтому изображенные события были узнаваемы как явления дореволюционной жизни тувинского общества и воспринимались зрителем живо и эмоционально. Охотнику Мергену удается поразить стрелой Орлан-хаана, и тот замертво падает в финале пьесы, что соответствует сказочным финалам фольклорных легенд.

В. Кок-оол активно использует другие фольклорные жанры, такие как, например, благопожелания. Они придают речи персонажей яркость и близки текстам эпических повествований. Вот Мерген, обращаясь к любимой,

образно, в народно-поэтическом духе выражает свою любовь: «Ты была моими глазами и головой моей, / Сердцем моим, единственная моя Дарый!»[3] (перевод здесь и далее наш. – *А.Х.*). Привязанный к дереву, Мерген произносит монолог, близкий по поэтике к эпическому благопожеланию:

Печень моя кроветворящая пусть станет священной горой,

Любящее сердце мое, пусть останется таким же,

Чтобы жить в вечных просторах этой тайги!

Крепкие кости мои пусть будут надежной опорой горы Сумбер-Уула,

Чтобы жить среди священного молочного моря тайги.

Глаза мои пусть станут, как две птицы кум-сум

Между двух святых деревьев Сандана! [там же, с 5].

Как видим, в монологах Мергена аллегория, богатая по глубине смысла, передается с помощью этнобытовых реалий, поэтически образных и красочных, подтекст которых был узнаваем тувинским зрителем. Диалоги и монологи во многом построены на близких эстетике фольклора выражениях. Так, Орлан-хаан, чтобы скрыть свое местоположение, говорит Дарый: «Если меня будут спрашивать, скажи, что я ушел в сторону реки Каргыраа-Карангыт, Коргураа-Корангыт», т. е. имеет в виду какую-то сказочную, не существующую на самом деле реку.

Богач Орлан-хаан показан злым, жестоким в соответствии с его социальным положением: он владеет большим количеством скота и богатства, но при этом, как правило, одинокий и несчастный человек. Зато герои, будучи батраками-бедняками, обладают богатым духовным миром, готовы пожертвовать своей жизнью ради друг друга. Так, в отношении к родному брату, к любимому Мергену проявляется характер прекрасной Дарый. Она обращается к своему возлюбленному с нежностью и любовью, ее монологи по-фольклорному образны. «Я без тебя, как на острие ножа, как на тонкой веревке, могущей оборваться, милый» [там же, с 6].

---

[3] Kok-ool. Ekki xun: us cuui korgyzyq // Sii nomu: pir tugaar tepter. – Kьzьl, 1937. – Ar. 4.

Битва с врагом-захватчиком является центральным эпизодом пьесы В. Кок-оола. Как и в национальном эпосе, герой проявляет героические качества и одолевает своих врагов в честном поединке. В пьесе описывается рукопашная борьба Мергена с воином Орлан-хаана, которая предваряется сценой их подготовки к бою. И хотя в переводе на русский язык трудно передать национальный колорит речи, метафорический, образный строй тувинского языка с его своеобразным обозначением понятий, представлений, выраженных экспрессивно, аллегорически, понятных только тувинцу, тем не менее, в переводе диалога двух героев на русский язык можно увидеть, как автор по-фольклорному красочно передает накал их противостояния.

«Воин Орлан-хаана. Во всей Вселенной нет равных человеку с такими щеками и губами, не давшему себя переспорить, человеку, не давшему себя положить на лопатки, человеку с сильной грудью, не давшему пересилить себя. Таков я – силач-воин Орлан-Хаана. Если ты смел, давай поборемся. Давай бороться двумя голыми (красными) руками, матерью данными нам при рождении. Лук и стрелу отдав рядом стоявшему человеку, передний подол тона (халата) крест-накрест подобрав, задний подол тоже крест-накрест подобрав, сняв рукава, завязав их на поясе, качая мускулы груди, встань, как я, во всей красе...

Мерген. Если он силач, то я тоже не могу не быть сильным, у меня тоже есть силы… и поэтому лук, стрелу отдав рядом стоявшему Чечену, передний подол тона (халата) крест-накрест подобрав, задний подол тоже крест-накрест подобрав, сняв рукава, завязав их на поясе, буду качать мускулы груди, укреплять мышцы. Если ты смел, делай свой ход... Давай поборемся. Будем бороться двумя голыми (красными) руками, матерью данными нам при рождении. Я против хаана пошел, и если ты со мной тоже идешь воевать, давай бороться как равные» [там же, с 11–12].

В этом эпизоде видны особенности народной поэтики, устойчивые стилевые приемы, но, отличаясь обобщенностью выражений, они тем не менее подчеркивают индивидуальность каждого из героев и творческий

подход автора к их изображению: автор подчеркивает силу воина Орлан-хаана, которому нет равных в физическом могуществе, но сила Мергена, простого арата-тувинца, иная и выражена в нравственно-психологическом плане – в его убеждении, что борьба только тогда справедлива и имеет свое оправдание, когда она происходит между сторонами, равными по силе, и когда победа одной из сторон обеспечена нравственной целью.

В развязке пьесы, как и в фольклоре, предполагается счастливый конец. В конце пьесы Чечен обращается к Мергену и Дарый и их диалог полон уверенности в светлом будущем:

«Чечен: Ну, мои родные, все уже позади, идите по белой (чистой) дороге, занимайтесь любимым делом.

Мерген: Спасибо!

Чечен: Действительно, перед нами белая дорога, живите счастливо, а я вместе с вами буду всегда.

Мерген: Пришел к нам солнечный добрый день, теперь нас никто не может обидеть. «Эки эки хүн, Эки үе! — Добрый день, доброе время» [там же, с. 14].

В этой пьесе, как и в других созданных автором одноактных пьесах, активно используются символические образы, приемы фольклорной поэтики. Герои пьесы, как и герои тувинских богатырских сказаний, искусно владеют луками и стрелами с железными наконечниками. Функции лука и стрелы в пьесе рассматриваются как атрибуты сражений и как средство добывания пищи: приближенные к бытовым, жизненно реальным функциям они одновременно выступают, как в фольклоре, доблестным оружием в борьбе за справедливость.

Одноактная пьеса «Добрый день» В. Кок-оола явилась заметным шагом в развитии молодой тувинской драматургии, сохраняя при этом фольклорную основу сюжета, фольклорные приемы в изображении героев. Но при этом, не выходя из стихии народнопоэтической эстетики, драматург обогащает содержание пьесы социальными проблемами реальной жизни

дореволюционной Тувы, добивается зрительского понимания, доступности и узнаваемости происходящего в действии пьесы. Впоследствии пьеса не подвергалась художественной доработке и постепенно сошла со сцены в начале второй половины XX века.

Совсем другая судьба ждала одноактную пьесу «Хайыраан бот» (1937). В расширенной редакции она стала, как и драма «Тонгур-оол» С. Тока и С. Сарыг-оола, первым крупным произведением тувинской драматургии, ее классикой. Спектакли по пьесе не сходили со сцены профессионального и любительских театров, и до сих пор режиссеры обращаются к ней, чтобы воплотить все новые и новые трактовки талантливого произведения.

Перевод на русский язык труднопереводимого восклицания «Хайыраан бот» может звучать так: «Эх, жизнь моя горемычная!». Другие варианты: «Прощай, жизнь!», «Как жаль себя!», «Как печально». Все сюжетные линии в одноактном варианте подверглись затем более подробному развитию в многоактной пьесе. Главная героиня Кара, против своей воли выданная замуж за богатого феодала, отказывается терпеть побои и притеснения мужа и, бросая вызов вековечным законам и обычаям, сбегает обратно к родителям, которые отказываются от нее и хотят выдать мужу, который приезжает за ней. И тогда она вместе со своим возлюбленным кончает жизнь самоубийством, бросившись со скалы в пропасть. Родители горько оплакивают погибших героев.

В окончательном варианте пьесы появляются новые действующие лица: на сторону богача-мужа становятся не только его подручные, но и отчим Кары и шаман, которые преследуют ее, скрывающуюся в тайге, и у героини также появляются сочувствующие ей сторонники – ее сестры, дядя, юноши-бедняки и мать Кары, которая постепенно перестает осуждать дочь и затем отказывается принимать участие в преследовании дочери. Но когда ее избивают и издеваются на глазах укрывающейся от погони дочери, Кара выходит из укрытия и встает на ее защиту. В финале, осознав безвыходность

своего положения, она бросается со скалы. А ее возлюбленный убивает мужа-садиста и тоже кончает жизнь самоубийством.

В то же время есть общность обоих вариантов, заключающаяся в использовании легенд и преданий тувинского народа, основанных на протесте девушек, противящихся насильной выдаче замуж и бросающихся с отвесной скалы. Таких легенд немало в устном творчестве тувинцев. Но оригинальная обработка В. Кок-оолом этих легенд заключается в том, что со скалы бросается замужняя женщина. Не случайно оба варианта пьесы «Хайыраан бот» называли тувинской «Грозой», подчеркивая психологический конфликт в душе героини, как и в драме А.Н. Островского. В. Кок-оол в своей пьесе стремится показать право тувинской женщины на свободную жизнь, как это было во многих ранних произведениях, но при этом выходит к вечному трагическому конфликту – борьбе влюбленных, отстаивающих свою любовь, несмотря ни на какие на препятствия. Зрители и в 1930-е годы, и позже оплакивали смерть героев, отстаивающих свое чувство наперекор общественным предрассудкам, отчетливо ощущали талант автора пьесы, который придал легендарной истории символический смысл торжества вечного чувства любви, как сделали это авторы многочисленных шедевров мировой литературы.

Одноактные пьесы В. Кок-оола решали важную задачу в становлении тувинской драматургии, в ее поисках национальной основы для воплощения реалий народной жизни, выражения нравственных ценностей и здорового духа тувинского народа. Опираясь на эстетику народнопоэтического творчества, используя принципы народной смеховой культуры, имеющийся в ней арсенал комических приемов, универсальную символику фольклорных образов и сюжетов, талантливым драматургом В. Кок-оолом «сделан первый шаг к созданию более зрелых, психологически ориентированных произведений тувинской драматургии [История тувинской литературы, т. 1, с. 141]. Усилиями первых драматургов, таких как В. Кок-оол, не только создавалась почва для создания тувинского профессионального театра, но и

открывался творческий потенциал всего национального искусства и литературы. Вот почему драматурга можно с полным правом назвать основоположником тувинской литературы.

2.2. Творческая интерпретация народной легенды в реалистической драме В. Кок-оола «Хайыраан бот» (Эх, жизнь моя горемычная!)

В ранних пьесах, написанных в 1930-е годы, как можно было убедиться на примере одноактных пьес В. Кок-оола и С. Тока, тувинские драматурги вполне закономерно опирались на традиции народнопоэтического творчества, которые были неизбежными на этапе возникновения национальной литературы, но творчески перерабатывались. Авторы отталкивались от фольклорных сюжетов и образов и преобразовывали их, проявляя индивидуально-личностный, творческий подход к ним. Использование фольклора при создании произведений связано с особенностями художественного сознания и мировидения тувинских писателей, их стремлением к постижению национального мира и национального характера. А в драматических произведениях была необходима еще и опора на восприятие зрителя, доступность, доходчивость в передаче авторского замысла.

Специфика драматургического рода часто диктует художнику необходимость использования такого содержания, таких сюжетов, которые бы позволили завоевать интерес зрителя. Например, личный, артистический опыт диктовал В. Кок-оолу формы и способы взаимодействия театра и зрителя. Работа в качестве актера Тувинского музыкально-драматического театра подсказывала ему воссоздание такой фольклорной поэтики, которая бы учитывала вкусовые пристрастия зрительской аудитории в период зарождения тувинского театра. Чтобы спектакль завоевал сердца зрителей, он должен был быть понятным и доступным. О таком зрителе (и читателе), чей

культурный опыт был связан с узнаваемыми характерами и ситуациями, рассказанными на простом и ясном языке, т. е. «фольклорном» зрителе, писал осетинский писатель Н. Джусойты применительно и к более поздним текстам российских национальных литератур: «Он научился читать, но эстетический вкус и чувства его насквозь фольклорны… Он научился читать, но слух его пока жаждет сказок, песен, сказаний. Даже языковое чувство его пока не всегда готово к восприятию сложного и многомерного языка лирики и романа. Он зачарован простотой и ясностью языка народных песен и сказок, языка простого синтаксиса и словаря, не знающего оттенков, оперирующего только первичной семантикой слов. Он научился читать, но воображение его все еще отдает предпочтение громким подвигам великих героев, проделкам ловких и удачливых молодцов и плутов, смешным историям и всегда – ясному и простому сюжету, ибо сюжет в фольклоре почти всё: и концепция действительности, и концепция человека» [Джусойты, с. 38].

Этим обстоятельством в том числе объясняется обращение к жанрам фольклора и в последующем творчестве В. Кок-оола. Примером того, как драматург может достигать максимального контакта со зрительской аудиторией, может служить его пьеса «Хайыраан бот» («Эх, жизнь моя горемычная») в ее окончательном варианте (1943). Пьеса «Хайыраан бот», существенно доработанная автором в тесном контакте с театром, стала любимым произведением тувинских зрителей. Печатный текст этого варианта «Хайыраан бот» появился значительно позже, в 1953 г., в книге «Тыва шиилер» (Тувинские пьесы). Однако театр ставил пьесу на сцене, уже начиная с 1937–1938-х годов, и дальнейшие, частичные исправления текста не внесли в нее существенных изменений. Поэтому исследователи справедливо считают годом создания пьесы 1937-й, когда и был написан первый – одноактный вариант этого наиболее показательного для молодой тувинской литературы произведения.

Пьеса прошла обсуждение во время встречи в 1943 году с известным советским поэтом С. Щипачевым. Он отметил длинноты в языке «Хайыраан бота» как один из ее недостатков. Соглашаясь с замечаниями, В. Кок-оол писал впоследствии: «Я старался сделать язык своей пьесы коротким и выразительным, как одну из главных задач работы над ней» [Кок-оол, 1976, с. 6]. А. Калзан указывал на то, что в пьесе «в полную силу звучит богатый оттенками, тонами и полутонами народный язык» [Калзан, 1958, с. 114]. Участники обсуждения пришли к выводу, что русского читателя нужно порадовать встречей с этим интересным произведением, и было предложено перевести пьесу С. Козловой и Д. Куулару, но только в 1958 году литературно-художественный альманах «Улуг-Хем» опубликовал пьесу на русском языке в переводе Е. Меркуловича.

Спектакли по пьесе «Хайыраан бот», поставленные в разное время, вызывали восхищение критиков прежде всего благодаря литературной основе. Известный бурятский театровед В.Ц. Найдакова писала о пьесе как о «чистом роднике, из которого пьешь с наслаждением»: «Повесть покоится на глубоком знании тувинской жизни, впитанном с молоком матери. Она вся полна трепета жизни…» [Найдакова, с. 78]. Отмечалось, что произведение «подкупает задушевностью и умелым использованием фольклорных традиций. Автор мыслит и чувствует по-народному»; В. Кок-оол «заражает» читателя «верностью жизни своего народа, стремлением быть самим собой, а не подражателем» [Хадаханэ, 2007, с. 53].

Первая полновесная пьеса драматурга В. Кок-оола точно так же, как и одноактная пьеса «Эки хүн» («Добрый день»), опирается на созданную в коллективном сознании фольклорно-мифологическую основу. Сюжетную канву пьесы В. Кок-оола составляют многочисленные легенды и предания, опирающиеся на события, реально происходившие в жизни тувинского народа. Драматург был большим знатоком тувинского фольклора, и различные вариации легенды о скале, «солнца не видящей» стали сюжетной основой пьесы.

Использование фольклорной легенды в художественном произведении придает ему национальный колорит, но в лучших произведениях национальной литературы он обязательно выводит к философскому смыслу общечеловеческого звучания. На материале бурятской литературы об этом писала С. С. Имихелова: «В легендах и преданиях любого народа приведены факты его духовной и материальной культуры, его нравов, обычаев, мировоззрения и образа жизни. В то же время событиям национальной жизни в них придан всеобщий, универсальный смысл. Увидеть в преходящем вечное – этот импульс выделяют исследователи и бурятских легенд: их условность и иносказательность понятна не только “своему”, но и “чужому” сознанию» [Имихелова, 2014, с. 50]. Легенда «Хүн-Көрбес» (Солнца не видящая), использованная в пьесе В. Кок-оола, обладает этим вечным смыслом, поэтому до сих пор живет в сознании народа.

Следует отметить, что содержание и стилистика текста легенды хорошо сохранились. Художественное чутье В. Кок-оола не случайно привело его к этой легенде, выделяющейся из целого ряда тувинских легенд своим национальным и общечеловеческим содержанием. Есть немало ее вариантов, например, «Кыс-Халыыр» (Девушка беглянка), «Ыглаар-Дуруг» (Плачущая скала). В Туве много мест с отвесными скалами, одно из них так и называется – Кыс-Халыыр, согласно названию легенды, и обозначает место, откуда бросилась девушка, не захотевшая выходить замуж за нелюбимого человека. Также в Туве существует скала Хүн-Көрбес (Солнца не видящая), которая носит название другого варианта легенды. Уникальность и универсальность содержания всех существующих вариантов легенды, насыщенность сюжета, выразительность образов, красочность языка заставляют привести полностью один из вариантов легенды, на основе которого и создавался сюжет пьесы «Хайыраан бот».

«Извилистой голубой лентой рассекает высокие, каменистые горы бурная, горная речка Таспы. Несет она свои холодные воды к красавцу Пий-Хему, хочет слиться с ним в широком просторе, чтобы вместе катиться в

могучие волны Улуг-Хема (Енисея) и уйти потом в неведомую даль Ледовитого океана. Недалеко от устья, выйдя из гор, Таспы бежит шумливыми перекатами, а по ее берегам пышно раскинулись стройные великаны-лиственницы и белоствольные березовые рощи, среди которых густой стеной разрослись ягодные кусты и желтые акации. Живительные лучи летнего солнца освещают каждый уголок широкой долины, и только высокий мрачный утес Хүн-Көрбес, не видящий солнца, даже в полдень пересекает веселую зеленеющую долину Таспы своей угрюмой, холодной тенью. А было время, когда и его каменные уступы, покрытые желтым мхом, освещало ласковое солнце и из каждой щели торчали кустики ярко-зеленой травы и стебельки горных маков и льна, из глубоких ущелий выглядывали розовые кусты багульника и белые кусты спирии. Тогда этот утес называли Хүн-Хая (Солнечная скала).

Это было давно. Жил тогда в долине Таспы Улуг-бай (большой богач) Чамзырын дарга (Чамзырын старшина). Табуны его лошадей доходили до тысячи голов, крупного рогатого скота было тоже очень много, а овцам и козам он и счет потерял. Караваны его верблюдов привозили из Монголии много разных товаров и серебра, а туда увозили пушнину и рога благородных оленей – пантачей-маралов, добытых в тайге охотниками бая. Богат и знатен был Чамзырын, но больше богатства ценил он свою единственную дочь, красавицу Таспан. Много знатных и богатых женихов приезжали сватать Таспан, но гордый отец отказывал им, насмешливо говоря, что за его дочь у них не хватит имущества, чтобы заплатить калым. Видно ждал он сватов от самого Алтын-хаана, правителя всей тувинской страны, который жил в долине реки Хемчика на Саадак-Тереке. Пока отец отказывал ее женихам, красавица Таспан крепко полюбила Арзылаңа, конского пастуха, первого удальца, первого борца и лихого наездника, красивого, рослого.

…На двадцать девятую ночь, когда чуть засветилась зорька, проснувшись, все увидели с вершины Бай-Тайги, что к юрте Улуг-бая

подъехал свадебный поезд – несколько десятков всадников в богатых нарядных халатах и красивых шапках из лисьего меха. Острой болью сжались сердца молодых людей, но они пересилили себя и молча разъехались: она – в юрту отца, он – к своему табуну, условившись еще раньше, в назначенный день свадебного торжества, рано утром увидеться на вершине утеса Хүн-Хая. Это была последняя ночь в их жизни…

…Как вихрь, взлетел крепкий и резвый конь на высокий подъем и остановился, увидев знакомого парня. «Ну, садись, мой любимый, сейчас мы с тобой навеки соединимся в последнем объятии», – сказала Таспан, и голос ее звучал гордо и смело, глаза горели огнем. «Хорошо, пусть будет так», – тихо ответил Арзылаң и ухватился за седло Таспан, крепко обняв ее стройный стан обеими руками. Таспан закинула конец широкой опояски на глаза своего иноходца и с места пустила его полным ходом к отвесному утесу Хүн-Хая. Столб пыли взвился из-под ног резвой лошади, когда она, вместе со своими седоками, сорвалась с утеса и полетела в глубокую пропасть.

Долго шумели катившиеся за ними камни, и шум их падения эхо разносило по всей долине Таспы. Чамзырын (Улуг-бай) и его гости, выйдя из юрт, долго, с любопытством смотрели, как падали каменные уступы Хүн-Хая, не знали они причины этого падения. Только в полдень узнали от детей, пасших овец Улуг-бая на вершине Хүн-Хая в то утро и видевших, как Таспан и Арзылаң спрыгнули на своем коне с утеса.

И с того времени Хүн-Хая (солнечная скала) никогда больше не увидела солнца. Засохли на ней горные травы и цветы, погибли без света и тепла кустарники в ее расселинах, и только корявый, желтый мох пышно разросся на голых выступах скалы. И назвали люди Хүн-Хая солнечную скалу Хүн-Көрбес, что значит – Солнца не видящая» [Кыс-Халыыр] (пер. наш. – *А. Х.*).

Яркая изобразительная палитра легенды сыграла свою роль и в восприятии ее народным сознанием, ведь глубина трагизма обозначена в

самом ее названии – место гибели героев представляет мрачное пространство, куда никогда больше не заходит солнце. Яркая фольклорная образность поэтики легенды позволяет также ярко проявиться и реалистическому конфликту, тоже узнаваемому для зрителя любой национальности. Ведь ее конфликт по своему общечеловеческому, нравственному смыслу наполнен типичным содержанием – невозможностью соединиться двум любящим сердцам. Правда, в изображении драматургом драматизма женской судьбы уже меньше ярких романтических красок, свойственных легенде, потому что этнографические реалии жизни: размер калыма, указание на конкретную численность скота у богатых сватов и т. д. – свидетельствуют об особой силе реализма В. Кок-оола, сумевшего противопоставить реальной силе имущественного богатства духовную силу настоящей любви.

Как и в легенде, в пьесе В. Кок-оола речь идет о трагической судьбе влюбленных, и там, и здесь героиня по имени Кара со своим возлюбленным в знак протеста бросаются со скалы в реку и погибают. Развитие реалистического сюжета практически повторяет сюжет из легенды – особенно в развязке-кульминации. Но автор пьесы, уже своей рукой создателя, усиливает ее трагизм – в финале Седип, возлюбленный Кары, убивает того, кто был предназначен ей по законам сватовства и стал причиной ее гибели, произнеся тувинскую пословицу: «Кижи кырыыр, өжээн кырывас!» («Человек стареет, месть не стареет»). Тем самым драматург подчеркивает как социальный, так и общечеловеческий характер конфликта и его разрешения.

Богатство фольклорного материала дает свободу драматургу в решении проблем трагического в жизни, хотя самим автором Кок-оолом пьеса обозначена как драма. Жанровое определение пьесы как трагедии было дано в 1961 году литературоведом А. Калзаном, который увидел в пьесе такой накал и исход трагических действий, позволяющих, по мнению

литературоведа, определить пьесу как трагедию, впервые созданную в тувинской драматургии.

Однако в легендах и преданиях о судьбе женщины речь идет о любящей молодой девушке, противящейся выдаче замуж за нелюбимого, как мы видим из приведенного перевода легенды на русский язык. А в пьесе В. Кок-оола главная героиня – замужняя женщина по имени Кара, насильно выданная замуж за богача Кенден-Хуурака. Она не выдержала постоянных издевательств феодала и с твердым решением навсегда порвать с ним возвращается к родителям. Но желаниям Кара не суждено было исполниться – она наталкивается на яростное сопротивление блюстителей обычая калыма. Ее уговаривают вернуться к мужу, пугают, подвергают избиениям и, не добившись согласия непреклонной женщины вернуться, шаман Хам-оол и отчим девушки Сарыг-ашак принимают решение увезти ее силой. И тогда Кара по совету матери бежит в дальние аалы к своим родственникам, чтобы переждать там, пока не улягутся страсти. Не имея возможности далеко идти пешком после тяжелых побоев, она скрывается в лесу и ждет прихода любимого Седипа, который на время отлучился, чтобы достать коней. Но, узнав о намерениях Кара, люди Кенден-Хуурака начинают преследовать беглянку, после чего находят ее одну, окончательно обессилевшую. Начинаются новые уговоры и избиения. Кара ясно сознает, что ее сейчас уведут силой и, предпочитая смерть рабскому положению, бросается с отвесной скалы и погибает.

Героиня В. Кок-оола, как и в легенде, в знак протеста против жизни с нелюбимым бросается со скалы в реку и погибает. Но если легенда полна красок для изображения красивой романтической истории, то драматург пишет реалистическую драму, и, в отличие от героини из легенды, Кара показана страдающей от издевательств богатого мужа-садиста. Да, развитие реалистического сюжета повторяет легендарный и по проявленности катарсиса – кульминации, и по развязке и завершению конфликта. Кульминация пьесы разрешается в фольклорной эстетике, повторяя сюжет

легенды, когда со скалы бросаются оба возлюбленных, Кара и Седип, чтобы навеки быть вместе. Но как создатель оригинального литературного произведения, В. Кок-оол усиливает трагизм первоисточника: возлюбленный героини убивает и того, кто был предназначен ей по законам сватовства и стал причиной ее гибели. Драматург использует эмоциональное и содержательное богатство легенды, которая дает ему возможность поставить и разрешить проблему трагического в народной жизни. Помогает этому и включение в пьесу народной песни:

Өлүр дээрге база кончуг,

Өзен черже октаплаттар.

Өзе бээрге база кончуг,

Өске кижээ бериплеттер [Тыва шиилер, с. 31].

Умирать очень страшно,

Ведь в сырую землю бросят.

Вырастать тоже страшно,

Ведь чужим людям отдадут (перевод наш. – *А.Х.*).

О том, что легенда о скале, «солнца не видящей», возникла на основе реальной жизни народа, могут рассказать сами тувинские сказители. Приведем фрагмент воспоминаний сказителя из Монгун-Тайгинского района О. Чанчы-Хөө: «Если родители девушки приняли выкуп, то девушка не имела ни малейшего права отказаться от нежеланного ей замужества. Однако немало было случаев отказа или побега девушки от нелюбимого мужа. Убегавшую девушку задерживали, избивали шагаем (мешочком из толстой кожи. – *А. Х.*) до потери сознания, стискивали пальцы специальными, сделанными из караганника палками, привязывали железными обручами к руке мужа и подвергали другим наказаниям до тех пор, пока девушка не откажется от своих намерений [Научный архив ТИГПИ, ф. 6, оп. 4, д. 229].

О том, как безжалостно обращались с женщинами в дореволюцюионное время, рассказывается также в воспоминаниях Оюн Силинмаа из Тес-Хема, которые приводит исследователь тувинской

драматургии А. Калзан: «Любимый конь был на лучшем положении, чем мы, женщины аратки. Мы необходимы были в хозяйстве, но нас не считали за людей. Мне было 16 лет, когда мои бедные родители продали меня нелюбимому человеку, получив в калым 1 коня и 1 корову с теленком. Через 7 дней я убежала, настолько постылой мне была жизнь с нелюбимым человеком. Меня снова силой доставили в аал мужа, поставили перед юртой и в течение 3-х дней с небольшими перерывами били по щекам кожаным мешочком шаагай. Лицо распухло. Потом меня за руку приковали к руке мужа и заставили жить вместе. Я отказалась и убежала в горы. Муж требовал возвратить калым и за одну лошадь и корову с теленком забрал весь наш скот» [Калзан, 1961, с. 62].

Этнограф, ученый, писатель М. Кенин-Лопсан в 1971 году написал роман «Судьба женщины», в котором создал интересный яркий образ женщины. Тот факт, что этому образу было посвящено немало произведений в это время и на его решение, несомненно, повлияла и пьеса В. Кок-оола, подтверждает З. Самдан: «…роман “Судьба женщины” написан под влияниям пьесы В. Кок-оола “Хайыраан бот”. Образ героини М. Кенин-Лопсана – молодой женщины Кулча, как бы продолжает и дополняет образы Кара (“Хайыраан бот”), и Сегитмаа (“Глухая речка”) С. Сюрюн-оола, которые обретают счастье при народной власти, становятся активными участницами переустройства жизни» [Самдан, 1987, с. 21].

С другой стороны, результаты многочисленных этнографических исследований опровергают представления о бесправном и угнетенном положении женщин в дореволюционной Туве. Исследователи, побывавшие в Туве, отмечали в своих путевых записях, что тувинские женщины пользуются довольно большими правами и свободами, несмотря на бытование в ту пору термина «херээжок» (ненужная), относящегося к женщине. Данное унизительное слово изначально употреблялось, как административный термин, так как в перепись населения включались только совершеннолетние лица мужского пола. Военно-административная система

Монгольской, а затем и Маньчжурской империй учитывала только лиц, способных нести военную и трудовую повинность. Женщины, как лица, не подлежащие ни военному призыву, ни мобилизации на крупные общественные работы, считались ненужными в государственных делах. В то же время отмечено, что женщины являлись полноправными хозяйками своей юрты (аала), наравне с мужьями, которые часто и надолго, в силу специфического уклада жизни и быта тувинца, покидали юрту во время охотничьего сезона или во время исполнения военной и трудовой повинности. Женщина распоряжалась имуществом и всем хозяйством, хранила очаг и семью во время отсутствия мужа.

Тем не менее, обычай выдать замуж девушку по предварительному сговору родителей с выплатой соответствующего выкупа за невесту, который существовал у многих народов мира, ставил молодых людей, особенно девушку, в положение, когда они не имели права определять свою личную жизнь, а всецело зависели от воли родителей. Поэтому брак по любви был редким явлением. В большинстве же случаев родители жениха и невесты за их спиной сговаривались, и с наступлением определенного возраста, вопреки воле и желаниям молодых людей, обручали их. Девушка не имела права уходить от мужа, как бы ни было тяжело ее рабское положение, даже существовала пословица: «Брошенный камень должен лежать там, где упал; выданная замуж девушка должна жить там, куда прибыла». В реальной жизни антигуманный обычай калыма, основанный на материальных расчетах и соответствовавший интересам богатых феодалов, которые использовали таких купленных за калым молодых девушек для собственных удовольствий, нередко сопровождался трагическими последствиями, нанося им глубокие душевные раны. Да, обычай был продиктован естественным стремлением родителей устроить безбедную жизнь своих детей, однако данный обычай давал почву и для возникновения историй о разлученных влюбленных, их бегстве, трагической гибели, о чем свидетельствуют бытующие в народе многочисленные легенды и предания на эту тему.

Такие предпосылки необходимы для понимания пьесы «Хайыраан бот», и они давали ее автору основание для построения конфликта и выведения образов бая Кенден-Хуурака и его сторонников как защитников традиционных устоев, регламентировавших стабильность жизни тувинца на протяжении многих веков. С точки зрения таких защитников поступок Кары из пьесы выглядит аморальным, нарушающим установившиеся законы, когда она уходит от законного мужа и желает устроить свою жизнь с возлюбленным, с которым ее разлучил закон сговора родителей о свадьбе. Тем самым она нарушает сложившийся порядок и за его восстановление выступает не только Кенден-Хуурак, обманутый и покинутый муж, желающий вернуть жену, за которую заплачен хороший калым, а также восстановить свое человеческое достоинство в глазах окружающих, но и шаман Хам-оол как представитель и защитник религиозной морали.

Прослеживая характеры действующих лиц, их поведение, взаимоотношения, погружаясь в логику развития действия в пьесе «Хайыраан бот», зритель должен был убеждаться в том, что причиной гибели героини являются те порядки и обычаи, взгляды и представления, которые определяли жизнь человека, не считаясь с его достоинством как личности.

Для создания реалистической мотивировки своего замысла автор пьесы стремился сделать детали изображаемой жизни узнаваемыми и доступными, обставлял действие такими знакомыми зрителю атрибутами, как, например, шаманский обряд и ритуал поклонения лиственнице (хам дыт – шаманская лиственница), горам, луне. Образ лиственницы в пьесе выступает как известный символ долголетия и семейного счастья, как один из вариантов реализации образа мирового древа, архетипического универсального образа в культуре многих народов. Согласно народным представлениям, в лиственнице находилась родовая душа нескольких тувинских родов, поэтому ее запрещалось рубить, чтобы не уничтожить родовые корни.

Этнографизм, присущий всем молодым письменным литературам, активно использован в пьесе в картине обряда шаманского камлания. В этих

мистических, порой изображенных с сатирической целью картинах выражается определенная позиция автора. Писатели, как правило, с фактографической достоверностью воспроизводят эту обрядовую картину, часто разоблачая лицемерие шаманов. Кенден-Хуурак хочет вернуть жену и отправляет к месту нахождения Кары шамана Хам-оола, который и придумывает способ запугивания ее родных, когда говорит отчиму Кары: «Я сегодня на рассвете шаманил – если ты обратно не отправишь свою дочь, то этот поступок приведет тебя к черным дьяволам» [Тыва шиилер, с. 36] (здесь и далее перевод наш. – *А. Х.*).

Главным завоеванием драматурга, на наш взгляд, являются реалистически выведенные образы действующих лиц. Почти каждый персонаж проходит путь сомнений, колебаний и решительности, почти в каждом из них описана происходящая внутренняя борьба и каждый по-своему меняется на протяжении пьесы. Особенно это относится к образу Кары – вольнолюбивой и решительной, с одной стороны, но и колеблющейся под грузом бытующих морально-этических норм, с другой. О глубине ее переживаний и неоднозначности ее тягостных раздумий свидетельствуют ее монологи, наполненные лирическими чувствами. Лиризм образу придают ее песни: «Хочется петь, но от песни / Слезы льются неудержимо. / Но и молчать невозможно, / Слишком болит истерзанное сердце» [Тыва шиилер, с. 51]. Здесь драматург верен своему индивидуальному стилю – по своему характеру лирико-драматическому.

Особенно расширен был, по сравнению с одноактным вариантом, образ матери Кары – Кадай. Он уже лишен статичности и показан в развитии. Выдавая дочь замуж, она знала, что та любит бедного охотника Седипа и мечтает быть вместе с ним. Но отчима Кары Сарыг-ашака привлек богатый калым Кенден-Хуурака и, чувствуя за своей спиной поддержку богачей-феодалов, он решил судьбу Кары. Мать девушки, хотя и была против решения мужа, не смогла противостоять его воле. Расчет и материальная выгода – основное, что руководит действиями бедняка-родителя, жестко

распоряжающегося судьбой падчерицы, а материнское слово оказывается бессильным перед решением мужчины. Таково было положение женщины в прошлом, которая она не имела права поднимать свой голос даже в решении вопросов, касающихся ее собственных детей, выраженное в пословице «Козьей головой не угощают, с бабьим словом не считаются».

В Кадай борются два противоречивых чувства: с одной стороны, в свете традиционных представлений поступок дочери представляется ей неверным, совершаемым ею незаконно, с другой стороны, видя трудное положение и состояние дочери, Кадай по-матерински сочувствует ей, жалеет, сокрушается и глубоко страдает от такого поворота в ее судьбе. В осознании матерью поступка дочери начинает создаваться более сложный реалистический характер с внутренней психологической мотивировкой.

В. Кок-оол наделяет образ Кадай глубиной неоднозначного характера, выделяет в ней национальные черты, ту особенность национальной психологии, которая свойственна тувинцу, не только женщине, – особую сдержанность и выдержку в эмоционально напряженных ситуациях. Так, она говорит Каре: «Да, доченька, тяжело тебе, очень тяжело. Я не хочу, чтобы ты поехала (обратно. – *А. Х.*). Но что поделаешь, при людях мне приходится тебя ругать…» [Тыва шиилер, с. 43]. В этих словах Кадай слышатся и печаль, и противоречивое душевное состояние, но материнская любовь берет верх над колебаниями – она пытается робко защищать дочь, упрекая мужа в бессердечности. А когда люди Кенден-Хуурака преследуют укрывающуюся в лесу дочь, как дикого зверя, тогда уже мать решительно освобождается от колебаний, открыто отстаивает право дочери на выбор своей судьбы и смело вступает в ее защиту. Поведение матери, отстаивающей права дочери, как бы печально этот протест ни закончился, разрушает стереотип образа женщины в тувинской литературе, свидетельствуя о победе реалистических способов в изображении национального характера.

Когда шаман пугает мать злыми духами и винит ее в том, что она отговаривает дочь от возвращения к Кенден-Хуураку, и, следовательно,

неизбежно накликает на себя беду, она бесстрашно дает шаману резкий отпор: «Да, отговариваю! Дитя мое достаточно били и мучили, а теперь вздумали связать ее – это неслыханно! Стара я, зубы у меня все выпали, поэтому не буду с вами гнаться по лесу, как охотник за диким зверем…» [Тыва шиилер, с. 29]. В решительный момент, когда люди хотят связать и увести ее дочь силой, колеблющаяся до этого мать заступается за нее. Кенден-Хуурак замахивается плетью, чтобы ударить Кару, но мать прикрывает ее своим телом: «Дочь – моя! Я сама знаю, что делать!» [там же]. Осмысление противоречий социальной жизни, обстоятельств, разрушающих или формирующих личность тувинца, закономерно начинают у Кок-оола приобретать вполне реалистический характер.

В образе Кадай начинают появляться новые черты женщины, которая впервые в истории феодальной Тувы пробивает глухую стену сложившихся в обществе предрассудков и стереотипов. Вслед за образом матери большой душевной чистотой наделяются драматургом образы младших сестер Кара – Уран и Салбакай. Жизнь у них протекает пока лишь в кругу домашнего быта, они только помогают родителям в домашнем хозяйстве – пасут коз и телят, приносят воду и дрова. Часть времени у них проходит в играх со сверстниками, в собирании ягод. Уран и Салбакай, не испытавшие еще трудностей жизни и находящиеся в расцвете юности, видят в мире только светлое, и настроение у них жизнерадостное, веселое – они не прочь спеть шуточные частушки, услышанные ими от взрослых парней и девушек. Эти эпизоды создают дополнительный фон, который еще глубже, по замыслу автора, должен подчеркнуть трагичность положения Кара. Видя не омраченную суровой действительностью жизнь родных сестер, Кара невольно изливает им наболевшее на сердце: «Трудно мне, родные мои. Но какая судьба вас ждет – это неведомо. А мне, несчастной, досталось одно лишь горе. Все тело в синяках, но это еще не самое страшное, страшно, когда душа изранена…» [Тыва шиилер, с. 37]. Так заканчивает она печальный рассказ о своей горемычной жизни и с тоской думает о завтрашнем дне

родных сестер, ведь она сама была недавно, как и они, вольной птицей. Образами сестер героини драматург расширяет художественное пространство пьесы, демонстрирующей драматизм женской судьбы.

Сравнительно новую трактовку, но близкую при этом содержанию легенд и преданий, дает автор образу Седипа, бедняка-охотника, пасущего стада богача. Он предпринимает все возможное, чтобы вырвать любимую из рук купившего ее богача. Его действия – в меру наивные, но искренние желания возместить калым Кенден-Хуурака своей добычей на охоте, увести Кара за собой в дальние аалы – все это должно вызывать симпатии зрителя к герою. В заключительной сцене, совместившей сюжетные функции кульминации и развязки, Седип убивает богача Кенден-Хуурака, и этот поступок воспринимается как выражение справедливого возмездия. Казалось бы, он уже отомстил врагу за смерть своей любимой, но его слова о том, что месть не стареет, становятся знаком того, что борьба обездоленных трудящихся против своих угнетателей на этом не заканчивается, а, возможно, только начинается. Настоящей же концовкой в пьесе становится, по канонам финального завершения трагедии, смерть главной героини, которая выступает своеобразным символом и доказательством победы добра над злом.

Главное лицо, вокруг которого выстроена другая группа персонажей, вставших наперекор поступку Кара, ее стремлению к свободному выбору судьбы, – это ее муж богач Кенден-Хуурак. Его богатство является той почвой, которая обеспечивает высокое положение и порождает его своенравный характер. Имея в своих руках большое количество скота и другого имущества, а также получая моральную и юридическую поддержку общества, Кенден-Хуурак без труда устанавливает свою власть над людьми. И его посыльный Оске, и шаман Хам-оол, и отчим Кары Сарыг-ашак – все они находятся в зависимости от него. Этот фактор приобретают разрушительную силу: по мнению драматурга, наделенный такой властью человек делается своевольным и деспотичным, а окружение –

подобострастными исполнителями его воли, нравственно ущербными, несостоятельными.

В сознании Кенден-Хуурака, уплатившего за невесту калым, Кара – не жена, не близкий человек, а купленная рабыня, именно поэтому он держится, как полновластный хозяин перед ее родителями, требуя от них возвращения их дочери в свой аал. Психология человека, пользующегося правом не считаться с желанием других людей, выражена в устрашающем монологе, направленном в адрес родных Кара: «Она получит, что заслужила. Ее потащат к нойону. Будет объявлен сбор всех кожуунов (районов). При всем народе она будет подвергнута жестокой пытке, и после этого уйти она никуда не сможет. Она будет передана мне, и я могу с нею делать, что захочу» [Тыва шиилер, с. 31]. В переводе фраза героя выглядит приглаженной, зато спокойствие, с которым передана его угроза, действует на родных Кара страшнее, чем если бы тот ругался и подробно объяснял, какой будет «жестокая пытка», уготованная Кара. Лаконизм монологов в пьесе также идет от реалистического мастерства В. Кок-оола, от выработанного уже стиля драматурга-реалиста.

В образе другого антагониста героини – шамана Хам-оола автор подчеркивает эгоизм, умение воспользоваться любым поводом для обогащения, не исключая и человеческих страданий. Хам-оол делает только то, из чего можно извлечь для себя выгоду. Его расчеты по-бытовому несложны: не возражать, а подобострастно угодничая, помогать Кенден-Хуураку, чтобы получить от него хорошую мзду – автор создает типичную картину разрушения личности от бесправия одних и всесилия других.

Этнографизм, присущий всем молодым письменным литературам, активно использован в картине обряда шаманского камлания. В этих мистических, порой изображенных с сатирической целью картинах, выражается определенная позиция автора. Писатели, как правило, были очевидцами шаманского обряда, и, с фактографической достоверностью воспроизводя эту обрядовую картину, часто разоблачают шаманов. Кенден-

Хуурак в своем желании вернуть жену отправляет именно шамана к месту нахождения Кары, зная, что шаман к имеющимся у сильных мира сего способам запугивания людей добавит свои аргументы. Так, Хам-оол говорит отчиму невесты: «Я сегодня на рассвете шаманил – если ты обратно не отправишь свою дочь, то этот поступок приведет тебя к черным дьяволам» [Көк-оол, 1976, с. 36] (перевод здесь и далее наш. – *А.Х.*).

Интересен и персонаж пьесы Оске – посыльный Кенден-Хуурака, живущий по соседству с ним. Будучи зависимым от богатого бая, Оске всячески угодничает, выполняет его жестокие приказы, разрушая в себе добрые человеческие начала, которые все-таки у него имеются. Когда он видит крайнюю жестокость Кенден-Хуурака, у него на время появляются проблески жалости к Кара, особенно после ее гневных слов в его адрес: «Зачем так старательно заискиваете перед баем, готовы на все, лишь бы получить его подачку (сыворотку)? Неужели, видя меня, не задумались о своих дочерях? Эх, ты! Разве твоя бедность не скажется на твоих дочерях, таких, как я!? Знаю, кровь мою – вот эту, пролитую на эту землю, – вспомнят твои дети!» [Тыва шиилер, с. 24]. Эти слова Кара в какой-то мере подействует на Оске, обнаружат в нем остатки совести. В такие моменты он набирается смелости удержать безумную ярость своего хозяина и обращается к Кара с сочувствием, хотя в главном вопросе Оске неумолим – он всячески старается уговорить Кара вернуться обратно к богачу-мужу. Уродующие человека обстоятельства подчинения слабого сильным мира сего действуют разрушающе – и психологически все сторонники богача в пьесе «Хайыраан бот» отданы во власть рабских инстинктов.

Рабскую психологию автор показывает в пьесе и в образе отчима героини. Сарыг-ашак, отчим Кара, вырастил ее с самого детства, поэтому у него, конечно, присутствует родительские чувства, но бедность, страх потерять коров, перешедших в его собственность в качестве выкупа и боязнь нарушения существующего обычая, гнева и мести Кенден-Хуурака – все это подавляет его жалость к падчерице, и он вынужден подчиниться богатому

зятю. И начинается пьеса с ремарки-завязки: спящий в своей юрте Сарыг-Ашак «с испуганным чувством просыпается – плохой сон видел…». Предчувствие не обмануло Сарыг-Ашака: Кара возвращается в отцовский аал. Не желая потерять калым (двух коров), отчим уговаривает ее вернуться назад, к мужу. Под воздействием угроз шамана, он обращается к Каре: «Подумать бы тебе, доченька, ведь этот Хам-оол связан с Кенден-Хуураком, родня будет им. Он может нам беду напустить. Помнишь, как он своими заклинаниями свалил Шойгара с коня и сломал ему ногу за то, что тот у него украл ягненка?» [Тыва шиилер, с. 54].

Психологизм в изображении этого и других действующих лиц как способ реалистического письма, таким образом, передает национальное своеобразие их характеров, но более всего необходим драматургу для воспроизведения основного конфликта, подсказанного народной легендой. Конфликт расширяется в пространственно-временном плане во время одного из диалогов: в разговоре между шаманом Хам-оол и отчимом Сарыг-ашаком всплывает трагическая история девушки по имени Номчур, так же, как и Кара, проданной нелюбимому человеку:

«Хам-оол: … сколько же лет было Кара тогда?

Сарыг-ашак: Когда?

Хам-оол: Вот когда избивали дочь Кара-кадай Номчур на Хондергейском сборе девяти кожуунов?

Сарыг-ашак: Кажется, одиннадцать было.

Хам-оол: Та девушка от этих побоев так и не поправилась и умерла» [Тыва шиилер, с. 56].

Расширение реалистического пространства происходит за счет динамично развивающегося действия. Если в воспроизведении деталей сватовства еще нет разделения действующих лиц по обеим сторонам конфликта, то в конце первого действия зрителю становится понятным, что Кенден-Хуурак не такой желанный зять в юрте родителей Кара, а во втором действии противоборствующие силы уже разделились, отношения каждой из

них к создавшемуся положению окончательно проясняется. Они уже вступили в первое столкновение, все больше усиливая напряжение в действии. Пока Кадай еще пытается образумить противников поступка своей дочери: «Есть пословица: не видя воды, обувь не снимай, не видя гор – подол не подымай. Рано судишь, сосед, не знаешь, что там было с нею, а говоришь…» [Тыва шиилер, с. 66]. А уже нарастает драматическое напряжение. Шаман Хам-оол запугивает отчима Сарыг-ашака тем, что если дочку обратно не отправит, то всем будет плохо, не только отберут у него калым – двух коров, но пострадает от гнева богача все вокруг: «Не то чтобы… Видишь ли, я в эту ночь шаманил и видел, что черти, такие особенные, большие, уже начали подходить к твоей дочери, к твоей юрте. Если не вернется она, худо будет. Много несчастий будет тебе, скоту вашему и особенно ей. И еще мужика какого-то видел, около нее все крутится, охотник он... Гляди, Сарыг, худо будет. Уже сейчас чую я, духи сердиться начинают [Тыва шиилер, с. 57]. Разумеется сон-камлание придумано шаманом, не зря он для достоверности включает в него, наряду с чертями, действия какого-то охотника, намекая на возлюбленного Кары – Седипа.

Особая выразительность пьесы «Хайыраан бот» проявляется в том, что суждения действующих лиц наполняются словами народной мудрости, которые придают героям неоднозначную характеристику. Так, у слабого и запуганного Сарыг-ашака поступок вернувшейся Кары вызывает страх потерять уже полученный за нее калым, и страх не просто психологически понятен по своему содержанию, но выражен в глубоко поэтичной форме: «Как же можно вернуть к себе дочь, которая уже зажгла свой очаг, как же можно лишиться коров, которые уже тебя накормили молоком…» [Тыва шиилер, с. 58]. Характер отчима героини от этого становится по-человечески живым, неоднозначным.

Окружающий изображенные события фон в расширенном варианте пьесы «Хайыраан бот» становится еще более реалистичным, чем в первом варианте, – прежде всего более полнокровным становится изображение

жизни не только в ее бытовых этнографических подробностях, но и углубляется смысл понимания героями общественных отношений. Действия героев показаны более художественно оправданными, более острой становится динамика действий противоборствующих сил. Диалоги обнаруживают расстановку сил в конфликте. В них выражена сила любви главной героини к Седипу, которая усилена чувством гневной неприязни к мужу-деспоту.

«Сарыг-Ашак ...Но что делать. Мы все ей сказали, что можно было. Не захочет добром ехать – связывай, увози силой. Что же делать…

Кенден-Хуурак. А она пусть из головы выбросит этого голодранца. Пора уже, год прошел. А если она будет со мною, а мыслями где-то с ним, худо ей будет. Гнуть буду, пока не согну…

... Кара. О-о, это я знаю слишком хорошо, и потому за год не могла к тебе привыкнуть нисколько. К дикому зверю в клетке за год привыкнуть можно, только не к тебе.

Кенден-Хуурак: Это все он, любовник твой виноват, его забыть не можешь.

Кара: И он, но больше всего ты. Ты никогда не видел во мне человека. Я была для тебя служанка, тряпка, вещь, а он…» [Тыва шиилер, с. 59].

Диалоги, продуманно выстроенные драматургом, расширяют временные рамки каждого эпизода, характеризуют внутреннюю динамику взаимоотношений героев, акцентируют их мироощущение, жизненные представления и ценности. В таких диалогах В. Кок-оолу важно выразить и свою собственную систему ценностей. Этому во многом помогает символическая образность, подчеркивающая национальную аксиологию его произведения.

Функции особых символов в пьесе «Хайыраан бот» выполняют пение соловья (он поет на заре), упоминание об игре «сайзанак» (игрушечная постройка из камней), об ойтулааше (ночное сборище или гулянье молодежи в дореволюционной Туве), описание в ремарках местности – густой тайги,

скалы или юрты, коновязи около нее. Все эти образы важны для того, чтобы подчеркнуть ценность для человека родины, родной юрты, где он родился, как центра Вселенной, ценность, которой лишена теперь героиня. Так, возвращаясь в родной аал, Кара вспоминает свое счастливое детство, детские игры: «Когда мы ехали сюда, по пути встретился Кара-Тал (место, где она в детстве пасла овец. – *А. Х.*), у меня от радости текли слезы, от воспоминаний о своих сверстниках, с которыми когда-то играли в сайзанак. А это дерево Кара-Тал связано со всей моей жизнью. Все вспомнила – где пасла овец, с кем играла, и слезы ручьем текли из глаз. Хорошо, дядя сзади шел, моих слез не видел» [Кок-оол, 1972, с. 44].

Фактором, обусловившим успех пьесы, повлиявшим на реалистичность изображаемых картин жизни, широту охвата ее проблем, простоту и красочность легенды, отразившейся в композиции, коллизиях, образах героев, стала особая организованность языка пьесы. Трудно найти в «Хайыраан бот» фразу случайную, сказанную без внутреннего смысла, которая звучала бы в устах данного персонажа вынужденно и не была бы отражением его характера, его душевного состояния в данный момент. Даже бытовые эпизоды в действии несли особый смыл. Например:

«В юрте – мать и ее дочери: Уран и Салбакай.

Мать. ... Принеси сюда воду. Чай заварим. Отец, наверное, придет чуть живой от жажды.

Салбакай. Вряд ли так скоро придет.

Мать. «Вряд ли так скоро придет» – о чем ты говоришь? Возьми бадейку, да еще ведерко, вон то. (Салбакай берет их выходит).

Уран. Спать хочется, мама, и голова болит (потягивается).

Мать. Нельзя, дочка, днем спать. Небось, напекло голову. Иди, умойся холодной водой.

Салбакай (вернувшись). В каком чане – китайском или в этом маленьком – будем варить чай? Почему-то маленький чан грязный стал.

Мать. Китайский чан свободен?

Салбакай. Стоит наполненный чаем.

Мать. Ээ, память-то какая стала у меня, забыла, оказывается, про тот чай. Наверное, от солнца он уже вкус потерял. Разожги-ка, дочь, костер и разогрей его. Уран говорит, что голова болит. Пусть попьет горячего чая» [Тыва шиилер, с. 91].

В отрывке подчеркнуты реальность тувинского быта, бытовая и жизненная достоверность, обыденность, в чем-то даже нарочитая. Зритель откликается на такую бытовую картину в юрте, ведь чай для тувинца и то, как он заварен, очень важны. В то же время бытовая стилистическая окраска разговорной речи, звучащая со сцены, художественно освоена и в целом ряде подобных сцен приобретает особый эффект театрализации, когда драматург придавал жизненным обстоятельствам дополнительную эстетическую энергию и силу воздействия: разговор матери и дочерей создавал картину отношений в данной семье, психологический настрой ее членов, переживающих острый момент в их жизни и привычными словами и действиями старающихся смягчить его.

Язык с его приземленностью и обыденностью в этом эпизоде подчеркивает возвышенную приподнятость кульминационных монологов, связанных с основным конфликтом. Так, монолог Кара в ночном лесу, ожидающей любимого Седипа, передает охватившие мысли и чувства, теснящие ее грудь, и они далеки от бытовой повседневности.

«Кара. Как странно и ужасно в таком положении оказаться! Почему же я оказалась такой несчастной? Вот заря разгорается, скоро солнце взойдет. Все живое оживает. А я... я-то что буду делать? Что я-то, бедная, буду делать? (Кукушка два-три раза подала голос и смолкла). Вот ты веселая птица лета. Мне бы такой быть. (Птицы начинают весело щебетать, светает). Как красиво они щебечут! Знали бы они человеческую речь, поговорила бы я с ними, открылась бы им. Как легко и беззаботно живете вы, а я… (Вдали слышна песня табунщика).

Торгалыгский крутой перевал

Без града не бывает.

Кареглазые наши девушки

Без слов не расстаются.

Шаалаашский крутой перевал

Без ливня не бывает.

Красивые наши девушки

Без наказа не расстаются» [Тыва шиилер, с. 83].

Монолог, прерываемый песней, наполняется скрытым аллегорическим подтекстом – человеку много приходится перенести трудностей в жизни, преодолевая их, как путник, перевал за перевалом, для того, чтобы рядом были близкие ему люди. Эмоциональная насыщенность эпизода достигается включением в него народной песни, подчеркивая его особенный лиризм.

«Кара: Как хорошо поет этот парень, а? А я… Я здесь вот так… Нет! Я тоже буду жить весело. Придет Седип, сядем на коней и умчимся. (Смотрит на ближнюю большую лиственницу). О, ты красивая лиственница моей родимой сторонки! И тебя тоже не забуду, вернусь и к тебе! Эх, стала бы я тобой, была бы ты здесь на моем месте, а я вместо тебя росла бы из земли и имела бы свои корни! Как ты свободна, горда, стать бы мне, как ты… Какая ты красивая, как много корней пустила! Какая ты гордая! Какая стройная, словно пихта! Рассказала бы я тебе о своем горе и страданиях, которые, подобно грозовой туче, разрывают мою грудь! Нет! Я тоже буду иметь, как ты, множество корней. И стан мой выпрямится, словно пихта. О, ты, красивая лиственница моей родимой сторонки!» [Тыва шиилер, с. 91].

Монолог героини решен в стилистике речи героев народных сказаний, полон поэтичности народных песен, где мечты о светлом будущем сменяются горестными восклицаниями, а параллелизм сравнений с деревом, корнями, тучами, передающий сращенность героини с миром природы, обнаруживает трагическую безвыходность ее положения. Особое поэтическое настроение героини передано ее желанием походить на

лиственницу – родовое дерево тувинцев. Вот почему одиночество героини, потерявшей счастье и родной дом, т.е. корни, выражено в монологе, напоминающем лирическую песнь о ценности семьи, дома, родовых корней.

Финальный монолог Кара драматург также выстраивает в ритмике лирической песни – обращения к лиственнице: *«Была бы я на твоем месте, стояла бы такая же могучая. Корнями бы вглубь ушла… Стоишь ты, гордая, ни от кого не зависимая, а я слабая… Нет у меня никаких корней… бесправная… беззащитная… Черный туман в голове… (устраивается возле дерева). Укрой меня, родная лиственница моя… [Кок-оол, 1958, стр. 65]. В сущности, монолог выписан в духе народной песни, каких много в мировом песенном фольклоре, но фольклорный параллелизм у В. Кок-оола неразрывно связан с такими драматическими чувствами героини, как зависть к могуществу и независимости дерева, желание укрыться от врагов («корнями бы вглубь ушла…», «схорони меня…»)*, пронзительное одиночество и страдания от бесправия и униженности. Благодаря именно этому лирико-драматическому дару автора спектакли по этой пьесе имели заслуженный успех у зрителей разных поколений.

В сложно выраженной психологии героев, порой требующей двойственности и неоднозначности в отношении к ним, формировалась нравственная и социальная основы пьесы «Хайыраан бот» – первой реалистической психологической драмы В. Кок-оола. Автор изыскивает и находит идейно-художественные возможности расширения изображаемой картины мира во времени и пространстве, не отходя от фольклорной эстетики и осваивая опыт реалистического письма.

Пьеса стала более реалистичной от того, что она освободилась от излишней сентиментальности, проявлявшейся в последних двух картинах первоначального варианта: так в первом варианте погибают оба героя – Кара и Седип, к месту их гибели приходят родители и сестры Кара и поют печальные песни, предаваясь грустным воспоминаниям. В расширенном варианте нет нажима на остроту зрительского чувства сострадания, но его

горечь усиливается по отношению к главной героине, чья смерть приводит к катарсису, становится закономерным результатом основного конфликта.

Реалистическая поэтика пьесы ярко проявляется в социальных перипетиях конфликта, узнаваемого и доступного тувинскому зрителю, а также в нравственном смысле таких проблем, как драматизм женской судьбы, проблема отцов и детей, проявление человечности и бесчеловечности в отношениях людей. В подчеркивании деталей, например, какой калым получен родителями Кара (две коровы), каково состояние сватов (у них столько коров, в молоке которых можно выкупать восьмилетнего мальчика), в объяснении основных обстоятельств конфликта, например, каковы причины отказа Кара от жизни в неволе, какой ценой она заплатила за свою любовь, – заложена мысль о противостоянии материальных и духовных ценностей. Этнографические реалии лишний раз оттеняют силу реализма В. Кок-оола, его обращение к отложившимся в народном сознании нравственных ценностей, и все это свидетельствовало о развитии таланта начинающего драматурга.

Первая профессиональная пьеса драматурга В. Кок-оола – пример опоры и одновременно отхода от фольклора, когда драматургом все больше начинает осознаваться социально-историческая, причинно-следственная связь изображенных событий. Высокая духовность легенды важна для писателя, но выход к реализму был настоятельно необходим, и хотя был продиктован ожиданиями зрителя, еще не готового к сложной для восприятия образности, но формировал в нем такой глубокий отклик, такое эмоциональное потрясение, которое вело к новому пониманию сюжета о скале, «солнца не видящей» и, в конечном счете, к новому духовно-эстетическому опыту.

Таким образом, пьеса В. Кок-оола «Хайыраан бот» (Эх, жизнь, моя горемычная), подчеркнув непререкаемый и абсолютный смысл народной легенды, поднимала реальные жизненные и социальные проблемы на высоту, с которой этнографические детали и зарисовки национального быта

получали символически-обобщенное значение, необходимое для философского познания мира. Так с опорой на легенду и предание осуществлялось творческое овладение тувинским писателем мастерства реалистического изображения.

ГЛАВА III.
ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ДРАМАТУРГИИ В. КОК-ООЛА (1950–1970-е годы)

3.1. Жанровое решение современной проблематики в пьесах В. Кок-оола 1960-х годов

Особенно значительной для тувинской драматургии представляется роль В. Кок-оола в освоении различных драматических жанров. В 1950-е годы в творчестве В. Кок-оола происходило дальнейшее освоение реалистических завоеваний предыдущих лет в пьесах, написанных на современном тувинском алфавите. Этот процесс затянулся для драматурга, и лишь в 1959 году на сцене театра была поставлена его пьеса «Ах, чаражын!» («Ах, красавица!») в жанре лирической комедии. В доработанном и расширенном виде пьеса в трех действиях была опубликована в 1965 году.

В 1960-е годы вслед за лирической комедией «Ах, чаражын!» им были написаны бытовая драма «Малчын» («Животновод») (в соавторстве с Н. Олзей-оолом), две эпические драмы на исторические темы «Самбажык» и «Дружба» (последняя – в соавторстве с С. Пюрбю), сказка для детей «Золотой цветок», одноактная сказка-притча «Разбирательство». Последняя завершенная пьеса «Ийистепкен ирт» («Овца принесла двух ягнят») была написана уже в 1976 году и представляет собой драму о трудной женской судьбе. Из всех семи пьес только три увидели свет рампы – «Ах, красавица», «Самбажык» и «Дружба», имеющие для истории тувинского театра не меньшее значение, чем его одноактная драматургия 1930-х годов и знаменитая пьеса «Хайыраан-бот». Пьеса «Чаргы» («Разбирательство»), написанная в 1965 году, была напечатана в сборнике одноактных пьес «Чалым-Хая» только в 1984 году. В личном архиве нами была обнаружена рукопись этой пьесы с припиской автора от 4 февраля 1965 года: «Когда-то

понадобится, не бросайте, дети мои» [Гос. архив РТ, ф. 139, оп. 1, д. 234]. Остальные три пьесы не опубликованы и имеются только в архивах.

Послевоенные годы для всей тувинской драматургии были сложным периодом исканий, и национальному театру, испытывающему голод на оригинальные пьесы, приходилось работать с другим драматическим материалом – с успехом шли известные постановки по пьесам «Тонгур-оол» С. Тока и «Хайыраан-бот» В. Кок-оола, классические пьесы русской и зарубежной драматургии. Обращался тувинский театр и к пьесам, созданным драматургами других национальных республик. В частности, с огромным интересом была встречена постановка бурятской фольклорной комедии «Будамшу» Ц. Шагжина, где актер В. Кок-оол сыграл сатирическую роль Елбой-нойона, а впоследствии переиграл всех отрицательных героев в спектаклях по этой пьесе [Хадаханэ, 2006, с. 51].

Характеристику жизни тувинского театра 1950–1960-х годов дала В.Ц. Найдакова, и ее можно применить к описанию состояния других национальных театров Сибири в это же время: «Тувинский театр испытывал трудности с национальным репертуаром. Требовалось время для того, чтобы драматурги могли осмыслить и отразить в своих произведениях происходящие в жизни изменения» [Найдакова, с. 54]. Были попытки, часто неудачные, показать новую жизнь аратов в пьесах на производственную тему, недостатком которых была так называемая бесконфликтность. А в пьесах о становлении советской власти, даже в лучших из них, например, в драме С. Токи «Осуществленная мечта» (1954), конфликт следовал по одной и той же привычной схеме: противостояли «уходящим образам старой Тувы носители светлых человеческих качеств… искренности и духовной чистоты» [там же, с. 61]. Такие спектакли не могли долго удержаться на сцене, драматургический материал не предлагал зрителю эстетически выразительной формы для воссоздания реальности, современной и исторической.

И только в конце 1950-х годов театру были предложены одна за другой пьесы совсем другого характера, другого жанрового облика. Это лирическая пьеса «Спою тебе» О. Саган-оола (1957) о революционных событиях в послеоктябрьской Туве, это лирическая драма «Путь девушки» К. Сагды (1958), по-новому показавшая взаимоотношения в любовном треугольнике. Можно выделить и лирико-музыкальную драму С. Пюрбю «Любовью надо дорожить» (1958), главную героиню которой называют Соловушкой за музыкальный, песенный талант. Выйдя замуж, Нина уехала из родной деревни, и ее дедушка Хорлугбай горюет: без внучки «песни замолкли. А без песни жизнь скучна и однообразна. Песни – это соль жизни» [Пюрбю, 1966, с. 71]. Несмотря на все трудности жизни с мужем-деспотом, Нина будет отстаивать свое личностное достоинство и найдет свое призвание – «приносить счастье людям песней».

Лирическая тема в пьесе С. Пюрбю соединена с комедийными положениями. Так, в ней ярко представлен другой женский образ – антипода главной героини, которая действует другими методами: она помыкает мужем во всем, не гнушается притворством, лестью, может шпионить и сплетничать, чтобы достичь морального и материального превосходства над соперницей. Вместе с тем недостатки героини изображены с юмором. Например, ей по-мещански хочется иметь красивое имя, и из Лены она превращается в Элеонору, а мужа Владимира станет называть Владиславом.

В бурятской драматургии также имеется очень показательный пример «легкой» комедии, правда, более поздний по сравнению с пьесами тувинских драматургов, тем не менее в нем обнаруживается то общее, что имеется в поисках 1960-х годов. Комедия «Черная борода» Б. Эрдынеева написана в конце 1970-х годов, и в ней предметом шутливой импровизации и комедийных ситуаций стал мотив сватовства. Молодым влюбленным Бабу и Балмасу препятствием служит нежелание бабушки Балмасу, старой Гэсэгмы, выдать внучку за Бабу. Тут еще под руку подвернулась Зэбзэма, модная в селе портниха, которая и подсказала Гэсэгме черты и приметы молодого

преуспевающего человека – будущего жениха Балмасу: «Ему должно быть за 40 (самой Зэбзэме 40 лет), он в очках и обязательно с бородой. Нельзя без бороды. Не солидно. И с портфелем-дипломатом в руках» [Эрдынеев, с. 61; пер. И.Г. Калмыковой]. Случайно подслушав разговор, Бабу нацепляет черную бороду, надевает очки, берет в руки модный портфель и сватается к ничего не подозревающей Балмасу. В финале скандал предотвращается, устраняется причина упрямства Гэсэгмы, видевшей в Бабу прежде всего внука ненавистного Шагдара, который когда-то в юности обещал жениться на ней и не женился.

Такова канва этой комедии, о которой подробно писала исследователь бурятской комедии И.Г. Калмыкова, подчеркнув характер авторского смеха в изображении Зэбзэмы: ее недостатки драматург показал в юмористическом духе. «Зэбзэма смешна в своем навязчивом желании выглядеть современной, культурной, она постоянно одергивает, поправляет своих земляков, ей стыдно за их необразованность перед городскими модниками. Все это придает характеру героини жизненную узнаваемость. Переиначив свое имя на городской лад, Зэбзэма просит односельчан называть ее Земфирой, она и Балмасу советует сменить имя на более звучное, по ее мнению, имя Бэла. Драматург язвит по поводу этих притязаний Зэбзэмы, но язвит, скорее, шутливо, чем пренебрежительно. В ее заблуждениях Эрдынеев обобщает узнаваемые черты современной реальности, смеется над поклонением определенной части людей сложившимся житейским стереотипам» [Калмыкова, с. 85–86]. Зато образы стариков в бурятской комедии с их воспоминаниями о молодости наполнены не только искрометным юмором, но и проникновенным лиризмом.

В жанре лирической комедии добьется успеха и В. Кок-оол: его пьеса «Ах, чаражын!» («Ах, красавица!») (1959) будет с успехом поставлена на сцене национального театра и встречена в критике как «светлое, полное юмора и лирики произведение о жизни новой Тувы» [Найдакова, с. 64].

Причины успеха данного жанра объясняются социокультурными обстоятельствами. Дело в том, что в это время процесс либерализации в советском обществе вызвал коренные перемены в литературном процессе страны. В русской драматургии на первый план выдвинулись новые жанры, такие как семейно-бытовая, семейно-психологическая драма, реалистическая комедия, соединенная с водевилем [Богуславский]. Потребность в этих жанрах остро ощущалась в драматургии. О своем сознательном обращении к «легкой» комедии, этому новому для советской драматургии жанру, говорил, например, М.М. Зощенко на послевоенной конференции, посвященной проблемам драматургии: сатира «не является тем видом искусства, в котором нуждается наша современность. Опыта же легкой комедии в русской драматургии не было». Так объяснял писатель свои поиски формы оптимистической комедии в советской литературе [О месте Михаила Зощенко…]. В этом он видел «социальный заказ» на создание народной комедии, где бы остроумие, добрый смех и легкая ирония, мастерски прописанные незаурядные роли приносили театру несомненный успех.

В. Кок-оол также попытался обратиться к этому жанру и творчески использовал жанровые особенности лирической комедии юмористического характера, в которой не было антагонизма в изображении характеров. В пьесе «Ах, красавица!» он полагался и на собственный опыт 1930-х годов, прежде всего на опыт в жанре сатирической одноактной пьесы «Чалым-хая» с элементами драмы, наполненной мягким юмором. В новой пьесе также заметен этот мягкий юмор, объясняемый ориентацией на такие особенности национального характера, как вкус к игре, театральность в поведении. Но если в основе «Чалым-хая» содержится серьезный конфликт, связанный с болезнями духовного роста простых аратов в социальных ситуациях новой жизни, то в пьесе «Ах, красавица!» главенствуют лирическая окрашенность образов, отсутствие сатирических красок, поэтичность стиля и действие сведено к водевильным положениям, которые благополучно разрешаются в финале. И хотя пьеса не избежала упреков в пресловутой бесконфликтности,

несомненна ее новаторская роль и в жанровом обновлении тувинской драматургии, и в поиске новых форм театрального воплощения современной действительности. Ее значение существенно и с точки зрения будущего развития тувинского театра и драматургии, того направления, которое будет, с легкой руки В. Кок-оола, развиваться и в дальнейшем, – социально-психологической драмы с элементами трагикомедии.

В основу лирической комедии часто положены легкие недоразумения и заблуждения. Так, исследователь якутской комедии М. Кириллина подчеркивала лирическое начало в этом жанре, заключающееся, по ее мнению, в том, что «конфликт и способ его художественной реализации подчинены жанровой доминанте – юмору», а в сюжетно-композиционном развитии действия особую роль играет «введение песенных куплетов, лирических стихов» [Кириллина, с. 74, 76]. Именно такие атрибуты данного жанра были близки В. Кок-оолу, и он воплотил их в пьесе «Ах, красавица!».

В постановке театра пьеса приобрела вид музыкальной комедии, где веселые мелодии и танцевальные ритмы сопровождают основной сюжет: приехавший из города журналист не смог сфотографировать торопящуюся на дойку знатную доярку и смог только выпросить давнее фото из семейного альбома, поскольку других снимков у той не имелось; этот снимок на газетной полосе увидел студент, влюбился в изображение молодой, пригожей доярки и на мотоцикле отправился познакомиться с нею, но пережил потрясение, когда увидел перед собой пожилую женщину; та, засмеявшись, не успела объяснить молодому человеку причину метаморфозы, потому что в дверях появилась ее дочь, как две капли похожая на ту, что на газетном снимке, – и обрадованный студент ахнул: «Ах, красавица!», после чего следует счастливая развязка [Найдакова, с. 64]. Таков был незамысловатый сюжет в спектакле, который, благодаря озорной, новой для тувинской драматургии интриге, доброму, искрящемуся смеху, а также этнографическим приметам быта тувинской деревни, доставляла

удовольствие зрителю, утоляла его жажду простодушия и доброты, радостной атмосферы музыкально-развлекательного действа.

Опубликованный вариант 1965 года представляет собой более проработанный сюжет, включающий более подробное воспроизведение эпизодов в рамках трех действий. Появляются новые персонажи: в первом действии это муж героини-доярки, ее старшая дочь со своим женихом, во втором действии, происходящем в московском студенческом общежитии, – друг героя-студента и эпизодический персонаж – библиотекарь, и, наконец, в третьем действии, где происходит встреча двух друзей – выпускников сельскохозяйственного института, начавших работать агрономом и ветеринарным врачом в том колхозе, где проживает семья героини, – добавится ее младшая дочь, как две капли воды похожая на свою мать. Долгожданная встреча, сначала принесшая разочарование, обернется надеждой на будущую любовь, – таков финал и нового варианта пьесы В. Кок-оола. Юмористическая коллизия постепенно преображается, уступает место лирическому действию, и пьеса приобретает вид лирической драмы. Но благодаря доминанте – юмору пьеса В. Кок-оола не перестает быть лирической комедией, творчески разработанной и имеющей несомненную новизну для национального искусства.

Так, в первом действии корреспонденту, приехавшему к доярке Дарый, известной своими высокими надоями, очень нужна ее фотография для статьи о ней. И если ее муж Тамба почтительно величает городского посетителя «даргой» (т. е. начальником), то у дочери Аянмы он вызывает насмешку: «Корреспондент – а без фотоаппарата». Влюбленный в Аянму табунщик Сыдым-оол, торопясь к своим лошадям, проникает в комнату Аянмы через окно, но затем вынужден спрятаться в шифоньер, чтобы не удивлять вошедшего Тамбу, а тот, как замечает дочь, находится «под градусом» и, уходя, закроет приоткрытую дверцу шкафа на замок, вынудив дочь бежать к матери за ключами. Вновь вошедший на шум Тамба замечает: «Странно,

выпил я, а шатается шкаф». Подобными юмористическими эпизодами полна пьеса.

Особенно много их в конце первого действия: наступает ночь, но не удается уснуть ни Дарый, ни корреспонденту. Не хочет заснуть Аянмаа, боясь пропустить свидание с любимым Сыдым-оолом. Для этого она принимает его предложение нанизать на свой палец нитку, другим концом привязанную к оконной раме, чтобы любимый, вернувшись с кормления лошадей, дернул за нее точно так же, как он делает, привязывая к руке аркан, чтобы по движению коня пробудиться и предотвратить опасность отхода табуна. Но нитку девушка завязывает к ножке стула, и двигающийся стул по приходу табунщика зашевелится, будит сначала Дарый, которая отхлещет влюбленного, приняв его за бычка под окном, а затем будит даргу-корреспондента, которого Сыдым-оол, приняв в темноте за Аянму, обнимет и будет нашептывать слова любви. Поняв свою ошибку, влюбленный юноша ретируется, и действие продолжится разговором под окном разбуженной Аянмы и корреспондента.

«Корреспондент (держит в руках нитку). Вероятно, это аркан табунщика, а также его личный телефон.

Появляется Аянмаа.

Аянмаа (узнав корреспондента). Это вы, дарга, а я-то думала корова об раму чешется.

Корреспондент. Коров здесь нет. Мы с табунщиком беседовали о жизни <…> В аркане запутался <…> Аркан на шею попадет при любой темноте <…>

Аянмаа. Я не помешала, дарга… Мне кажется, вы о чем-то думаете…

Корреспондент. Нет, нет, сестренка…» [Пьесы, с. 31–32].

Проснувшиеся Тамба с Дарый по-разному истолкуют ночной разговор: муж примет его за свидание молодых людей, а жена успокоится, услышав, как мужчина называет ее дочь сестренкой: «…значит между ними ничего

опасного нет». И наконец, действие закончится свиданием двух влюбленных, которому уже никто не мешает.

С передовой дояркой Дарый и ее семьей зритель знакомится в первом действии. А влюбленный в ее портрет (вернее, портрет 24-летней давности, который напечатан уже на обложке популярного журнала «Огонек») главный герой – студент-выпускник московского института по имени Томур-оол появится в начале второго действия, где признается своему другу по общежитию – Даш-оолу в своей любви и желании ехать работать на родину, в колхоз, где проживает изображенная на фото девушка. Комическое выстраивается по канонам драматического жанра – узнавания и неузнавания, откровения и заблуждения, действительного и несуществующего. В их столкновении и возникает комический эффект и основа для комедийных ситуаций и шутливых импровизаций. Два молодых тувинца – Томур-оол и Даш-оол поздравляют друг друга с окончанием института и пока не знают, что, приехав в тот колхоз, где, как они считают, работает эта красавица-доярка, узнают, что Дарья – действительно передовая доярка, но не молодая девушка, а пожилая женщина, многодетная мать. Все произойдет из-за недоразумения – корреспондент не выполнил обещания (то ли специально, то ли в спешке, – неясно), данного Тамбе, – сделать на фото 18-летнюю девушку постарше.

В пьесе «Ах, красавица!», таким образом, нет острого противопоставления порядочных и порочных людей, отсутствуют какие-либо идейные противоречия, резкие переходы света и тени. Тем не менее, в ней все построено на контрасте: и это не только противопоставление первого и второго действий в решении темы «село – город». Главной идейной коллизией можно назвать следующее противопоставление: воображаемое чувство любви к девушке – реальная любовь, показной патриотизм – настоящая любовь к родине. Потому что за внешней, кажущейся бесконфликтной ситуацией скрывается серьезная коллизия, уведенная сначала в подтекст.

Даже в отношениях двух друзей можно увидеть контраст настроений – жизнелюбия и романтической устремленности Томур-оола, с одной стороны, и скептицизма Даш-оола, с другой стороны. При общности мировоззрения в их образах может наблюдаться разная степень жизнерадостности. В то же время грусть, недовольство, страхи первого (которые не могут долго тревожить) и веселый задор, блестящее остроумие второго могут даже меняться местами, поскольку объединяет двух героев на протяжении всего действия общее настроение жизнелюбия.

То есть контрасты, возникая, тут же исчезают. Жизнь студенческой столичной молодежи не заключает в себе каких-либо причин для драматизма, и сельская жизнь изображена как некая идиллия: каждый из героев любит свою профессию, мечтает совершенствоваться в ней. Так, Аянмаа с радостью едет на курсы повышения квалификации поваров, а ее жених Сыдым-оол страдает от будущей разлуки, и только любовь к своему табуну и своему Гнедку, у которого «передние ноги – “Волга”, а задние – “Чайка”», не дает терять оптимистического взгляда на жизнь.

Радость жизни, стремление победить все жизненные препятствия выражены в диалогах молодых людей с огромным воодушевлением, со всей смелостью и задором молодости. И одно из достоинств пьесы видится в том, что взаимоотношения героев, в том числе ожидание двумя друзьями встречи с реальной девушкой, изображенной на портрете, превращаются в веселую игру, так присущую жанру лирической комедии.

Драматург воплощает комедийные моменты пьесы в глубоком соответствии с характерными чертами мягкого тувинского юмора, который построен на недоразумениях – основном приеме «легкой» комедии. Дело в том, что вслед за ситуациями первого действия Томур-оол и Даш-оол в третьем действии тоже попадают в комическое положение, ведь они не знают еще обстоятельств и ситуаций, которые уже известны другим, например, Тамбе, мужу Дарии. Непонимание ими создавшейся обстановки становится поводом для иронии. Ведь острота основного комедийного положения

достигается в финале: герой до конца не понимает, что его любовь к портрету неизвестной девушки возникает в результате ошибочного представления, что это и есть настоящая любовь, т. е. герой сам вводит себя в заблуждение. И эта игра в любовь происходит в пьесе не ради игры, а ради утверждения высокой авторской идеи.

Все комические недоразумения, даже развлекательного характера (так, юноша-герой собираясь идти купаться, произносит слова «пойду брошусь в воду», а Тамба воспримет в них другой, трагический смысл), направлены на то, чтобы показать реальный характер событий и в то же время создать высокий строй комедийной пьесы. В ней тема любви решается по законам поэзии, что подчеркнуто в речи героев в виде поэтичных слов-символов, таких как «сердце» и «аркан». Окажется, что сердце «болит» от «горячего» чувства у Сыдым-оола, его «заарканила» Аянмаа. Зато у корреспондента сердце не задето, о чем свидетельствует его обращение к девушке – «сестренка», а затем и Даш-оол обращается с этим словом к юной Белек. От придуманной любви Томур-оола отличается подлинное чувство Сыдым-оола, потому что в его словах, поступках, движениях души присутствует голос сердца. Так поэтическая тема сопровождает целый ряд комических ситуаций.

Переживания Томур-оола трогательно искренни, несмотря на юмористическую форму, в которую они облекаются. Доминирующим в самочувствии героя остается его вера в свои силы. Он не утрачивает жизнерадостности, даже когда в нем радость будущей встречи борется со страхом и сомнением: как я ее найду? а если она уже замужем? если она меня отвергнет? Да еще Даш-оол подзадоривает, произнеся угрозу, что он начнет ухаживать за возлюбленной друга, когда они ее найдут. Или лукаво скажет: «Стоит ли арканить нерожденного жеребенка?» Правда, затем он же находит, чем успокоить расстроенного друга: если бы она была замужем, то в журнальной статье было бы указано отчество, да и слишком юна на фото эта красавица. Успокоенный Томур-оол пускается в игру, когда воображает, что его мечта сбылась и он «с Дарый» женит друга на ее сестренке, если та

имеется. Друг поддерживает игру, они поют старинную свадебную песню, танцуют, дурачатся. Игровое отношение к любви героя продолжится с появлением библиотекаря Верой, которая требует вернуть журнал с фотографией на обложке, но остановлена высокопарными словами Томур-оола о том, что он любит до самозабвенья, всем сердцем, и молодая женщина пугается, когда он не отдает журнал, грозя «вырезать» – что «вырезать», не понимает только она.

Ясно, что все разговоры, шутки, розыгрыши друзей – это веселая игра. Комизм этой игры все время подчеркивается в дружеской перепалке молодых людей. Вот Томур-оол говорит: «Надо бы девушкой родиться, и все парни были бы моими!», на что друг замечает: «Что же ты не завлек всех девушек?» А на веселую усмешку Даш-оола, что он вдруг начнет ухаживать за Дарый, герой так же весело урезонивает друга:

«Томур-оол. Ты этого не делай. Это грех твой будет. Во-первых, я старше тебя на год, во-вторых, я первый увидел ее фото. Ты это не моги! Можешь ее называть тетушкой Дарый! Разрешаю» [Пьесы, с. 35].

Игра продолжается, а она по законам жанра должна закончиться, когда начнется настоящая жизнь, которая излечит от заблуждений, вымысла, разыгравшегося воображения.

Понятно, что легкая развлекательная комедия уязвима для тех, кто стремится «нагрузить» ее серьезными, значительными проблемами, т. е. требует от нее того, что противоречит ее природе. Все дело в оригинальном решении «легких» коллизий. Оригинальное решение темы любви в пьесе раскроется в финале, предоставляющем драматургу возможность не только усилить ее комедийное звучание, но и раскрыть более глубокое решение темы любви. Происходит «узнавание» героем своей «Дарый». До последней минуты он ждет ее прихода на праздник в честь дня рождения Даш-оола, пока Тамба не откроет правду. А до этого Томур-оол с подсказки друга будет предполагать ее в образе юной Белек. Затем разочарование героя не принесет

драматических переживаний, потому что становится ясно, что сердце его вовсе не задето.

«Томур-оол (взволнованно): Дорогие гости…Сегодня мой лучший друг Даш-оол именинник <…> Получилось не очень красиво. Мы с Дарией не узнали друг друга. За это простите нас (обращается к дочери Дарии Белек). А сейчас поднимем заздравную чашу за дорогого моего друга Даш-оола.

Тамба: Я должен внести некоторую ясность. Вы обознались. (Указывает на Белек). Она не Дария, а Белек, дочь Дарии. А Дария (указывает на жену) вот она!

Томур-оол (присел): Вот так история» [Пьесы, с. 47].

Обладателями же сердечного, т. е. настоящего, чувства станут те, кто составил две пары влюбленных в пьесе: это не только молодые Аянма и Сыдым-оол, но и возрастные Тамба и Дарья.

Рядом с любовной коллизией драматург выводит другую, так как важной ценностью для него и его героев является дружба. Линия взаимоотношений Томур-оола и Даш-оола также преследует серьезную цель автора пьесы, усиливая ее высокий смысл. Во втором действии герои много говорят о любви к родной Туве, усиленной разлукой, тоской по ней во время учебы. Жизнерадостность героев только подчеркнет это высокое чувство, поэтическое ее звучание. Молодые люди по-разному выражают свое сокровенное чувство, при этом ничуть не фальшивя: Даш-оол подчеркнуто высоким «штилем» говорит о будущей встрече с родиной, а Томур-оол, в противовес восклицаниям друга о труде ради родной Тувы, простыми и поэтичными словами доносит свое счастливое ожидание будущей встречи с родными местами:

«Томур-оол. И мы едем домой. Нам Саяны своими темно-зелеными шляпами помашут, мы снова увидим змейку-дорогу, которая хитроумно петляет, как будто от кого-то убегает, увидим синее око Енисея, родные сердцу места. Да, да, мы с тобой, мой друг, счастливы вполне…

Даш-оол. Радостно сознавать, что таких, как мы, тысячи. Человек у нас решает все. На него главный упор. Миллионы людей своим трудом делают народ свой великим.

Томур-оол. У нас с тобой сердца сегодня бьются в унисон» [Пьесы, с. 33].

Несмотря на уверенность, что оба героя говорят «в унисон», различие в их репликах существенное, потому что в словах Томур-оола дважды встречается слово «сердце», которое и придает его словам ореол настоящего чувства, и ура-патриотическим, сухим словам друга противостоят выражения, пронизанные подлинной любовью.

Этот контраст сознательно подчеркивается драматургом, потому что все действие направлено на внутреннее противопоставление, составившее не просто лирический подтекст, а сквозную лирическую мысль. Он как бы предлагает зрителям принять участие в ее раскрытии, недаром дважды использует условный прием: обращение молодых героев в зал [Пьесы, с. 36, 39]. Герои пьесы, по замыслу В. Кок-оола, должны пройти путь, чтобы узнать подлинную цену чувству любви, будь то любовь к женщине или любовь к родине.

Так общая юмористическая тенденция пьесы отчетливо переходит в диспут о подлинной, настоящей любви, о серьезном понимании жизни. Обнаружится, что таким пониманием, как никто, обладают простые люди – это прежде всего пожившие и много испытавшие Тамба и Дарый, в речи которых нет любовных признаний, зато много привычных подтруниваний и шуток. Используя комедийные ситуации «розыгрыша», В. Кок-оол связывают с этими образами юмористическое восприятие жизни. Так, на вопрос корреспондента о том, сколько детей у них, Дарый отвечает: «…детей у нас вот с этим молодцом пятеро». Идет следующий диалог:

«Тамба. Женушка, что с тобой? Ведь у нас шесть ребятишек, шесть. (К корреспонденту.) В яслях шестой наш малышок.

Дарый. …да я о нем совсем забыла…» [Пьесы, с. 24–25].

Дарый подхватывает шутку мужа, в которой заключена доля истины, ведь для нее Тамба – что малый ребенок. В юмористическом восприятии окружающего мира сказывается их непоказная любовь друг к другу как сила, способная преодолеть все сложности и невзгоды жизни. Светлые оптимистические тона в пьесе звучат в подобных эпизодах.

Атмосфера импровизации, характерная для лирической комедии, продолжается в финальном действии с приходом другой супружеской пары. Аянма уже закончила поварские курсы. Она произносит фразу: «Вы больше никого не ждете?», на которую не получает ответа, да он и не нужен. А ее жених Сыдым-оол тоже обращается к Даш-оолу с подразумеваемым подтекстом: «Доктор, мы с вами должны работать в контакте. Вы ветврач, я табунщик… Без аркана лошадь не поймаешь…В день рождения я вам дарю кожаный аркан» [Пьесы, с. 47]. Именно Тамбе – самому старшему своему персонажу драматург поручает в финале заключить: «Ну, выпьем за именинника и за счастливую жизнь, которую мы делаем своими руками… За вас, наши сыны и дочери!» [Пьесы, с. 48]. Этот праздничный тост также имеет свой подтекст-обобщение, подводящий итог авторской мысли об активной, деятельной работе «отцов» и «детей» в строительстве своего счастья.

Так с подкупающей правдивостью раскрывается большое гуманистическое содержание комедии. Романтика молодости, вера в большие идеалы сочетаются в пьесе В. Кок-оола с трезвым реализмом, рождает особый стиль спектакля, в котором ноты меланхолии соседствуют с утверждающим началом, простое – с высокопарным, а смешное не становится гротеском. В этом и заключается сущность того мягкого юмора, пронизывающего всю пьесу и выражающего философское отношение к жизни. Этой мыслью и определяется тонко и точно разработанный рисунок сквозного действия пьесы, посвященной мысли-идее о подлинных ценностях жизни.

Комедия В. Кок-оола может быть рассмотрена как очередной пример соцреалистической эстетики: идеализация советской действительности – сельской и городской, благополучный финал, обеспеченный активными действиями героев. Но очевидно и то, что за всем этим стоит жизнеутверждающий оптимизм автора, который искренне верит в установившийся социальный порядок, приносящий только добрые начала и которому нет надобности акцентировать темные стороны жизни. А положительные стороны действительности нужно не приукрашивая, правдиво воплотить на сцене, и тогда они явственно выступят и без изображения противоположных начал. Здесь преодолевается такой недостаток тувинской драматургии, как обязательная приверженность набившему оскомину конфликту добрых сил на стороне нового мира с ярыми, бескомпромиссными сторонниками старого мира.

Кроме того, В. Кок-оол не спешит уходить от возможностей фольклорной поэтики, чтобы преодолеть идиллическое изображение советской действительности. Ведь сюжет пьесы мог быть навеян мотивами тувинской волшебной сказки «Балыкчы Багай-оол» («Рыбак Багай-оол»), где герой, влюбленный в свою невесту, носит ее фотографию даже на рыбалку. Естественно, она не дает ему полноценно рыбачить – герой больше смотрит на фото невесты. И вдруг поднявшийся ветер уносит фото любимой. Имеющаяся перекличка с традициями народной смеховой культуры в пьесе «Ах, красавица!» оттеняет и обогащает реалистическое изображение современной бытовой жизни тувинца.

Тема современности становится для В. Кок-оола ведущей. Примечательна в этом отношении пьеса в четырех картинах «Алдын-Чечек» («Золотой цветок»), написанная для детей в 1960 году и до сих пор не опубликованная. Рукописный вариант пьесы хранится в государственном архиве Республики Тыва. Она оригинальна для тувинской драматургии в жанровом отношении и представляет, наверное, первый удачный опыт пьесы-сказки для детей.

В творчестве В. Кок-оола жанр пьесы-сказки появляется вполне закономерно: в своей одноактной пьесе “Эки хүн” («Добрый день») и пьесе «Хайыраан бот» он обработал сюжеты тувинских сказок и легенд, что стало условием их популярности. Фольклорная сказка как самое доступное средство духовного и нравственного развития детей, формирующее гуманные чувства и социальные эмоции при четком разделении добра и зла используется драматургом в новой пьесе. Не упускает он из виду и развлекательную функцию сказки благодаря удивительному, занимательному сюжету. Но главным все-таки для В. Кок-оола являлась, на наш взгляд, такая характерная особенность сказки, как ее реалистичность, ведь, в отличие от мифов и легенд, в ней всегда рассказывается не о богах или героях, а о простых людях, живущих в реальном мире. И как можно было увидеть выше, драматурга очень привлекали установка на вымысел, оптимизм, эмоциональность, юмор, а они особенно свойственны произведениям для детей [Педагогическая энциклопедия, с. 642].

Главная героиня пьесы по имени Алдын-Чечек живет вместе с 90-летним дедушкой, хотя имеет родителей и брата с сестрой. Но отец Кара-Моге с матерью Онермаа постоянно пьяны и не занимаются воспитанием детей, а брат Чудекпен и сестра Шончалай позволяют себе шалости, отличающиеся недетской жестокостью и злорадством. Так, например, они могут дискредитировать, опорочить свою старшую сестру перед учительницей, поскольку им надоело, что им всегда ставят ее в пример. Наряду с этими героями в пьесе появляются зооморфные персонажи: это друзья главной героини – Золотой и Серебристый Мотыльки, их мать – Золотая Принцесса (Алдын-Дангына), которой противостоит чудовище, зооморфное существо Мангыс-Кадай, а также птица Галка. Взаимодействие реальных и фольклорно-сказочных персонажей происходит довольно естественно.

Предельно заземленные, бытовые ситуации – например, брат и сестра из зависти посыпают солью собранную героиней ягоду, портят ее учебник,

ставя его под чайник и измазывая сажей, – сменяются чудесными, сказочными событиями, которые видит во время сна Алдын-Чечек. Зыбкое состояние сна девочки вовсе не позволяет относиться к чудесам как нереальным, поскольку они раскрывают сущность добра и зла.

Дело в том, что практически все сказки имеют границы, которые отделяют волшебный мир от реального. И здесь драматург используют композиционный прием рамочной конструкции, когда сон героини-девочки выступает включенной в основное действие вставной истории. И между реальностью основного действия и сказочной реальностью, увиденной во сне, намечаются тесные связи и взаимодействия. Само смешение яви и сна, при котором возникает возможность действовать сказочным зооморфным персонажам, – это новый, найденный драматургом способ изображения действительности с целью воздействия на детского зрителя.

Жанровые законы развития драмы приводят сюжет пьесы, несмотря на все страдания и огорчения Алдын-Чечек, к счастливому концу, когда зло выявлено, наказано, благодаря тому, что автор вовлекает в борьбу за добро на земле детей, которым, по его мнению, важно как можно раньше уметь распознавать, что есть зло и добро. В соответствии со словами деда, которые повторяет брат-проказник, добро и зло идут по жизни вместе вперемешку, в обеих частях пьесы происходит это взаимодействие.

Во сне героини зло персонифицировано в образе чудовища в женском обличье Мангыс-Кадай. Автор показал зрителю, что жить по ее законам нельзя, что поступки отрицательных Чудекпен и Шончалай есть на деле воплощение в их душах Мангыс-Кадай, что злоба, ненависть, неумение радоваться за других непременно побеждены чувствами незлобивости, которые проявляет Алдын-Чечек. В ее сне брат с сестрой понимают о необходимости добра во взаимоотношениях людей, что только дружба и взаимовыручка, честность и трудолюбие помогают преодолеть действия Мангыс-Кадай, направленные против детей, оказавшихся в сказочном лесу.

Чудесным образом в сказке осуществляется развязка: оказывается зло в лице Мангыс-Кадай не представляет по-настоящему страшное существо – это добрая Алдын-Дангына превратилась в Мангыс-Кадай, чтобы проверить трех детей – Алдын-Чечек и ее брата с сестрой, способны ли они на проявления честности, верности, любви. Такова сущность сновидения – зло может обернуться добром и наоборот. В финале же реальность сна и реальность яви также не различаются, ведь сон героини не заканчивается и должен сбыться, настолько она верит в возможность счастья в семье, победы добрых начал в сердцах не только брата и сестры, но и родителей.

Мораль сказки состоит в том, что торжество добра над злом происходит не по волшебству, а в результате истинной любви одного человека к другому. Чары, которые в финале развеиваются с окончанием сна героини, лишний раз подчеркнули внутренние качества героев, заставили одних удостовериться в правоте добрых поступков, других – усомниться в собственной неправоте.

Выразительно в пьесе-сказке В. Кок-оола звучат имена сказочных персонажей, в которых подчеркнута цветовая характеристика. У каждого народа имеется свой набор излюбленных цветов, соответствующий национальным особенностям психологии, историческим традициям духовной и бытовой культуры [Суразаков, с. 83]. В фольклоре монголоязычных народов цветовые эпитеты занимают большое место [Орус-оол, с. 17]. Эпитет «золотой» в тувинских сказаниях очень популярен: в именах Золотой мотылек, Золотая красавица, Золотой цветок эпитет используется в основном с целью идеализации изображаемого явления. Зато черный цвет, конечно же, имеет противоположное значение, так, Галка в пьесе «Алдын-Чечек» не случайно черного цвета.

Во всех эпических сказаниях саяно-алтайских народов актуальна проблема отцов и детей и продолжения рода. В 1961 году в соавторстве с актером театра Н. Олзей-оолом В. Кок-оол написал одноактную пьесу «Малчын» («Животновод»). О ее существовании театральной

общественности не было известно, она не привлекла в свое время внимания, возможно, в силу ее излишне бытового характера, хотя время создания пьесы диктовало необходимость произведений о сельском хозяйстве. По жанру это бытовая драма о жизни тувинских скотоводов, но в ней интересно решена идея преемственности, когда дело отцов не просто продолжено детьми, поскольку они обязаны идти дальше них, например, будущий зять героя – хороший охотник за рогами маралов становится специалистом-зоотехником. А счастье дочери достигается не просто тяжелым трудом героя (они с женой стремятся как можно больше сдать овечьей шерсти, обеспечивая дочь приданым), но и его честным отношением к окружающим людям.

Своеобразное жанровое решение В. Кок-оол обнаружил в пьесе «Чаргы» («Разбирательство»), особая образная форма которой, несомненно, интересна уже сама по себе. Не будучи обнародованной в свое время, пьеса сегодня включена в школьную программу по изучению тувинской литературы. По жанру это пьеса-притча, пьеса-аллегория, где главные герои – это Человек, Лук и Стрела. Образы лука и стрелы являются атрибутами трех национальных игр тувинских мужчин: стрельбы из лука, конных скачек, национальной борьбы хүреш. Действие пьесы начинается с ссоры между Луком и Стрелой, которые расположились среди деревьев у костра.

«Лук. Большая часть перепелиного мяса будет моим.

Стрела. Нет, потому что я в него попала.

Лук. Я же тебя туда отправил, а без меня ты бы туда попала? А, вот человек идет, у него спросим [Чалым-Хая, с. 5] (перевод наш. – *А. Х.*).

Человек долго их слушал и сказал: «Вы устали от ссоры, отдыхайте, поспите, а я на горе стадо свое догоню, приду и помогу решить ваш спорный вопрос». Когда Лук и Стрела уснули, Человек подошел к костру и разбросал мясо в разные стороны со словами: «Недружные вы, пусть это мясо съедят птицы и муравьи». И на плакате у дерева написал обращение–пожелание: «Будьте дружны!». В финале следует диалог Лука и Стрелы:

«Лук. В этом мире нет никого умнее человека.

Стрела. Пожелания человека очень мудры – мы не можем существовать друг без друга. Слава, человеку!» [Чалым-Хая, с. 9].

В этой небольшой по размеру пьесе автор в решении вопроса, «кому больше достается перепелиного мяса», наглядно показывает место и назначение человека в мироздании, прибегая к помощи аллегорических символов лука и стрелы – реалий близких и узнаваемых для каждого тувинца. Воспроизводя идею неразделимости символических образов Стрелы и Лука, драматург расширяет возможности драматического изображения жизни, выходя к иносказанию, аллегории, символу, метафоре – литературно-художественным средствам и образным приемам, подсказанным народнопоэтическим творчеством.

Как проявление авторской индивидуальности еще раз подчеркнем юмористический и комедийный пафос пьес Кок-оола 1960-х годов. А вот Пьеса «Ийистепкен ирт» («Овца принесла двух ягнят»), самая последняя, завершенная пьеса автора, лишена этих несомненных достоинств. Она была написана в 1976 году и существует в рукописном виде в государственном архиве Республики Тыва. Это бытовая драма – попытка решения производственной темы в духе социалистического реализма того времени, когда в центр выдвигался положительный герой – человек труда, завещанный советской литературе А.М. Горьким (если вспомнить речь писателя на Первом съезде советских писателей). В образе главной героини драматург показывает, как человек любит свое дело и готов отдавать ему всего себя, даже рискуя собственным здоровьем. К тому же вполне достоверной и узнаваемой выглядит судьба женщины-труженицы, чья чабанская профессия делает ее отверженной даже в глазах ее мужа, который не расположен губить себя в отрыве от цивилизованной жизни. Драматург пытается показать романтику, героику будничной жизни трудового человека, но на первый план выходит все-таки драматизм повседневной жизни, который стал важной темой драматургии этих лет.

Поиски В. Кок-оола в этом направлении могли бы стать одной из благотворных возможностей для тувинской драматургии, какими стали его пьесы на современную тему, решенные в жанрах лирической комедии, пьесы-сказки, пьесы-притчи. Именно в поисках новых жанровых форм по-настоящему раскрылось дарование драматурга в 1960-е годы и отразились лучшие качества его пьес: тонкий юмор, верность народной эстетике, мастерство построения лирико-драматического действия, поэтичность языка.

3.2. Человек и история в народно-героической пьесе «Самбажык» и эпической драме «Найырал»

В 1960-е годы В. Кок-оол обращается к событиям из исторической жизни тувинского народа. Героическая драма «Самбажык» (1963) отразила историю одного из крупных стихийных выступлений тувинских аратов в конце XIX в. – восстание «Шестидесяти богатырей», когда небольшая группа аратов смело выступила против гнета феодально-колониального режима Цинской династии и в течение двух лет (1883–1885) не складывала оружия, борясь за свои человеческие права. Дружбе тувинского и русского народов, прошедшей через испытания и время, посвящена драма «Найырал» (Дружба), написанная в 1965 году В. Кок-оолом в соавторстве с народным писателем Тувы С.Б. Пюрбю. Она была поставлена на сцене тувинского театра в начале 1970-х годов.

Реалистическое изображение действительности требовало от писателей расширения и обогащения творческих возможностей. Отталкиваясь от фольклоризма и фольклорно-образного мышления, они ощущали притяжение реалистической драмы и комедии. Обе исторические пьесы В. Кок-оола имеют разное жанровое решение темы. Тувинские драматурги в эти годы приходили к необходимости осмысления глубинных проблем исторической жизни народа, и этому способствовало такое жанровое решение темы, которое позволяло бы уйти от иллюстративности в изображении тех страниц

истории, которые принято называть узловыми моментами для судьбы нации. Здесь важна была творческая реакция драматических писателей на крутые изломы истории.

В обращении к исторической тематике можно наблюдать не только возможности расширения способов и приемов реалистического письма. Реализм драматического произведения при этом определяется самим фактом использования принципа историзма, способствующего формированию большей достоверности изображаемой картины мира, художественному освоению страниц прошлого, способных отвечать формированию в обществе подлинной истории. «Осуществив большие свершения, люди хотят знать лучше тот плацдарм, откуда совершен прыжок, знать героическое, великое прошлое, благодаря которому утвердилось настоящее» [Ломидзе, с. 166].

Жанровое освоение истории в тувинской литературе получило развитие к 60-м годам XX века, как и в других литературах народов Сибири: в эти годы появились историко-революционные романы Н. Доможакова «В далеком аале», А. Бальбурова «Поющие стрелы», Д. Батожабая «Похищенное счастье». Становление тувинской национальной исторической прозы начиналось с автобиографических и историко-революционных произведений – вслед за трилогией С. Тока «Слово арата» и дилогии С. Сарыг-оола «Повесть о светлом мальчике» появляются масштабные произведения, осмысливающие важные исторические события в жизни народа: повесть С. Сюрюн-оола «Глухая речка» (1967), роман М. Кенин-Лопсана «Судьба женщины» (1971).

В тувинской драматургии заметное место занимает пьеса В. Кок-оола «Самбажык», посвященная героическому прошлому народа. Исследователи дают ей определение историко-героической драмы. Как пишет З.Б. Самдан, «образы этого произведения подкупают своей окрыленностью, приподнятостью и оптимизмом… патетика, романтическая условность в пьесе местами довлеет над историко-реальным содержанием» [Самдан, 2011, с. 198].

Во многом эти особенности пьесы В. Кок-оола вызваны стилистикой исторического предания. Но исторический сюжет используется писателем для того, чтобы поставить философскую проблему ответственности личности за происходящее вокруг, утверждения человеческого достоинства. Это произведение исторической тематики, утверждающее национальное самосознание народа, обладает силой огромного идейно-эстетического воздействия, потому что действие оторвано от быта и возвышается к поэзии национального бытия.

Как отмечает теоретик театра В. Волькенштейн, историческая драматургия часто обращается к мифологическому, легендарному материалу. «Миф, рожденный в недрах народа, допускающий разнообразие вариаций, веками передаваемый из поколения в поколение, давал драматургу великолепную тему, проступающую в живых и ненавязчивых фабулистических контурах» [Волькенштейн, с. 154]. Особенность и ценность исторических преданий, их легендарно-исторических сюжетов, основу которых составляли реально происходившие в действительности события, заключаются в том, что в них действуют очевидцы и участники реально происходивших событий, которые запечатлели картины реальной борьбы, побед и поражений народа.

О различных перипетиях освободительной борьбы племен и народов Центральной Азии рассказывают предания об Амыр-Санаа, Шыдарбане, легендарные сюжеты о Кара-Чода, Борбак-Сат, Чугурук-Сат, исторические песни о бунтарях-одиночках Сарыг-Самдане, Эрен-Хоо, а также о героизме и отваге участников организованного движения тувинских аратов против чужеземного господства и местного гнета, известного под названием «Восстание 60 богатырей» и т. д.

Большой популярностью в фольклоре пользовались предания об Амыр-Санаа – герое фольклора монголов, алтайцев, тувинцев, калмыков. Как известно, у многих народов существует традиция приписывать наиболее известным, популярным легендарно-историческим личностям

сверхъестественные, волшебные качества. Согласно этой традиции, тувинцы, по свидетельству исследователя Ф. Кона, давно приписали Амыр-Санаа черты предсказателя и пророка. «Среди оюннаров (родовое племя), – писал Ф. Кон, – сохранились… воспоминания об Амыр-Санаа – сообщнике Шадыр-Увана во время бунта монгольских князей, пришествия которого ждут сойоты» [Кон, с. 155]. По мнению фольклориста-литературоведа Д. Куулара, «когда вспыхнуло восстание “60 богатырей” в первой половине 80-х годов XIX века, распространился слух о начале эры Амыр-Санаа. А когда названное восстание потерпело поражение, пожилые люди говорили, что повстанцы поднялись на борьбу раньше времени, т. е. не дождавшись пришествия Амыр-Санаа» [Куулар, 2002, с. 31]. Победа Октябрьской революции и ее отголоски в Туве была истолкованы людьми старшего поколения как наступление эры Амыр-Санаа, воплощение его пророчеств в реальность.

В легендах и преданиях о выдающихся личностях Хурулмаа, Кара-Чода и братьях Борбак-Сате и Чудурук-Сате присутствуют мотивы борьбы с иноземными пришельцами, описываются их победы. Каждый из названных героев наделен богатырскими чертами: это меткие стрелки огромного роста, люди несравненной физической силы. Освободительные мотивы борьбы объединяли и сплачивали разные родоплеменные группы тувинцев, в то же время они призывали к единению всех соседних монголоязычных и тюркоязычных народов к борьбе против общего врага. Об этом говорит тот факт, что Амыр-Санаа стал героем фольклора монголов, тувинцев, калмыков, алтайцев; не случайно и то, что в фольклорно-народных произведениях, помощнику предводителя Засагтухановского аймака, хотогойтского князя Шыдарбану (Чингунжаву), возглавившему в 1756–1757 годах народное восстание в Туве и Западной Монголии против маньчжуров, приписывают родственные отношения с Амыр-Санаа, называя последнего то другом молодости Шыдарбана, то его старшим братом. Образ Амыр-Санаа схож с главными героями пьесы В. Кок-оола «Самбажык» – предводителем

восстания Самбажыком, его соратником Дажымой. По прошествии более чем целого столетия идут споры о том, кем и какими они все-таки были: положительными героями освободительного движения или скотокрадами (кайгалами). Ясно, что в жизни каждого народа был свой герой – защитник угнетенных, свой национальный Робин Гуд.

Героическое восстание 60 богатырей тувинского народа против своих поработителей – баев, чиновников и нойонов закончилось его разгромом и казнью аратских сынов, впервые в истории тувинского народа осмелившихся открыто подняться на борьбу с угнетателями. Историки-исследователи оценивают события, связанные с этим народным восстанием, как один из важнейших этапов в истории Тувы. Летом 1883 года у реки Хемчик состоялся первый сход из 16 недовольных аратов, на котором было решено сплотиться и не платить дань, не выполнять указания феодалов. Впоследствии к ним присоединились араты из разных кожуунов Тувы, соседнего Алтая, численность которых достигала 200–300 человек. Это был первый опыт классовой борьбы против гнета иностранных поработителей и местных феодалов. Руководителями восстания были простые араты Самбажык, Кожагар-Комбулдай и мелкий чиновник Дажыма. Восставшие намеревались освободиться из-под власти тувинских феодалов и маньчжуро-китайских завоевателей и установить свою власть.

Подвиг повстанцев получил большую популярность в народе, их героизм запечатлен в песнях, которые быстро распространяясь, разносили молву о героях, был создан цикл «Песен 60 богатырей». В центре многочисленных куплетов этих песен находится образ арата-повстанца, бунтаря, который призывает своих соплеменников подняться на дело создания стойбища, наполненного счастьем, светлого и просторного, как дворец. Лирический герой песни, приглашая своих друзей к участию в борьбе, не скрывает трудности дела, опасности борьбы, предупреждает о возможности, даже неизбежности поражения. Несмотря на наличие печальных красок, цикл «Песен 60 богатырей» завершают куплеты,

окрашенные светлыми тонами, полными чувств надежды и веры. В них лирический герой советует своим единомышленникам в случае неудачного исхода борьбы найти убежище в русском государстве:

Алдырбайн чорза-чорза,

Алган атка кире бээр бис.

Арбас аъттан мунуп алгаш,

Алдай чурту кирээлиңер [Кок-оол, 1976, с. 91].

Сражались мы, не сдаваясь (врагу),

И получили прозвище “проклятых”.

Сев верхом на своих быстрых коней,

Поедем в сторону Алтая (перевод наш. – А.Х.).

В этих строках повстанцы видели в лице России надежного защитника и спасителя. В пьесе В. Кок-оола так передано это мнение, которое помогало выстоять целых два года в неравной борьбе:

«Дажыма. Действительно так, парни: нам никто не будет мешать, мы убежим в сторону Алтая, нас никто не будет преследовать.

Самбажык. Через реку Аны убежим в сторону севера к русскому государству. Нас никто не будет преследовать» [Кок-оол, 1976, с. 92] (здесь и далее перевод наш. – *А.Х.*).

Разумеется, что вместе с выражением боевого, наступательного духа повстанцев против феодального строя в «Песнях 60 богатырей» нашла свое отражение и ограниченность идей восстания, что выразилось в чрезмерном эмоционально направленном гневном чувстве ненависти к феодалам-чиновникам. Но возникновение цикла «Песен 60 богатырей» явилось важным моментом в эволюции идейно-тематического содержания тувинской лирики: они сыграли свою роль в последующие десятилетия, справедливый дух помогал воспитывать настоящих борцов за свободу народа, создав и определенные предпосылки для формирования национального самосознания.

Говоря об исторических истоках героической драмы «Самбажык» В. Кок-оола, необходимо признать, что именно пафос и содержание цикла «Песни 60 богатырей» придали тексту пьесы острую антифеодальную направленность и возвышенно-поэтическую тональность. Идеями этого народного восстания было проникнуто и движение тувинских аратов в 1911–1912 годах в борьбе против китайских и местных оккупантов, их союзников – феодалов, ставшее прологом народной революции в Туве, которая победила под непосредственным влиянием Октябрьской революции. Ярко выраженные социальные мотивы фольклора, легендарных преданий о выдающихся исторических личностях, о постепенном пробуждении национального самосознания народа, начинают осваиваться и в разных жанрах литературы. Тема «Шестидесяти богатырей» стала содержанием стихотворения С. Сарыг-оола «Алдан-Маадыр» («Шестьдесят богатырей»), баллады Е. Тановой «Кара-Даг дугайында баллада» («Баллада о Кара-Даге»), пьес М. Кожелдея «Муңгарава, авай» («Не грусти, мама»), К. Сапык-оола «Ыглаар-Дуруг» («Плачущая скала»), Э. Мижита «Кара-Дагның казыргызы» («Вихри Кара-Дага») и др.

В этом идеологическом и художественном контексте этапным произведением тувинской драматургии следует считать пьесу В. Кок-оола «Самбажык», отразившую историю одного из крупных стихийных выступлений тувинских аратов в конце XIX века – восстание «Шестидесяти богатырей» (1883–1885). Об этой драме написаны лишь отдельные газетные рецензии и единственная статья литературоведа З.Б. Самдан.

Замысел драмы о восстании 60 богатырей подсказал В. Кок-оолу еще в 1942 г. писатель С. Тока [Рукописный фонд ТИГПИ, д. 381]. Военное время настоятельно требовало создания произведений о героическом в жизни народа. Примечательно, что именно в годы войны С. Тока много думал о героизме восставших [Саган-оол и др., с. 76] и не раз советовал В. Кок-оолу ускорить завершение пьесы, но в силу ряда причин пьеса появилась на сцене тувинского театра только в 1961 году, а сам текст пьесы был напечатан в

1966 году, перепечатан в издании «Чогаалдар чыындызы. Шии чогаалдары» («Избранное, пьесы») В. Кок-оола в 1976 году. На русском языке пьеса была опубликована в журнале «Улуг-Хем» в 1971 году.

Движение 60 богатырей носило героический характер, во многом получило фольклорно-образную характеристику. В соответствии с народными легендами и песнями строится сюжет пьесы В. Кок-оола. Сравнительно небольшая группа аратов смело выступила против гнета феодально-колониального режима Цинской династии и в течение двух лет, находясь под постоянной угрозой уничтожения феодальными властями, не складывала оружия. Местные феодалы не раз пытались уговорить восставших отказаться от борьбы, но 60 богатырей, полные решимости бороться до победы за свои человеческие права, твердо решили идти до конца. Тогда враги решили обезглавить восстание, убив его вожака Самбажыка. С этой целью в лагерь аратов был отправлен предатель Кызыңнай, но этот коварный план провалился. Феодалы, убедившись, что им не справиться с восставшими, призывают на помощь войска. Финал пьесы воссоздает последние трагические моменты подавления восстания – почти все участники восстания сложили головы в неравной схватке с врагом.

Главный герой пьесы – Самбажык, предводитель восстания, образ которого в определенной степени автором романтизирован – прежде всего, он показан как арат-бунтарь. С первого появления Самбажыка на сцене в его речи звучит свободолюбивый и независимый дух человека из народа. Социальный протест у него исходит из идеала скотовода-бедняка, притесняемого феодальным гнетом. «Когда же к нам, бедным, счастье придет? Когда все мы, вместе с родными, заживем мирно и спокойно, не зная пыток и поборов, когда можно много скота вырастить?..» – говорит он в своем пылком обращении к соратникам [Кок-оол, 1976, с. 69].

У героя-предводителя боевой дух, который передается его товарищам, они любят и доверяют своему вожаку: он смел, мужествен, заботлив и

душевен по отношению к своим товарищам, подбадривая их в трудные минуты, что отражено в героических песнях, сложенных повстанцами:

Кара-Даг высокоглавый
стал нам крепостью надежной!
Пусть погибнем, – но со славой:
Победить нас невозможно!
Кара-Даг наш счастливый,
стань дворцом непобедимых!
Из цепей тюрьмы кровавой
всех друзей освободим мы! [Кок-оол, 1976, с. 91] (перевод наш. – *А.Х.*).

Самбажык, как руководитель восстания, полон решимости бороться до последних сил, и его боевой дух передается другим, усиливая их ненависть к врагам. Он пользуется большим авторитетом среди своих товарищей, которые всегда чувствуют его братскую заботу о них. Протест против феодального гнета для Самбажыка – не кратковременный акт гнева, а глубоко заложенная в его сознании идея борьбы за свободу. Эмоциональная насыщенность речей героя, их логика и проникновенный пафос говорят об убежденности Самбажыка в правоте дела, за которое он борется. Однако в исторической реальности ни Самбажыку, ни его товарищам не удалось провести активные, наступательные операции: их действия ограничились отдельными актами возмездия, угоном скота у богатых и др. В пьесе В. Кок-оола реалистически переданы каждодневная жизнь восставших, их выжидательная тактика, послужившая одной из причин трагической развязки восстания. И все-таки в драме героическая личность руководителя восстания воспевается в романтическом духе.

Драматург раскрывает образ героя в основном в соответствии с архетипом исключительной личности, идущим от содержания устных рассказов, преданий, легенд, героического эпоса тувинцев. Известно, что Самбажык во время расстрела вел себя гордо – пощады не просил. Так, в

пьесе он резко высказывает свою ненависть к феодалу Койнаа хүндү: «…так легко меня и всех моих друзей поймать не сможете, такого никогда не будет», – и бросает врага со скалы. На вопрос товарища о том, что он будет делать, если его схватят, отвечает так: «Если мужчина будет хватким, чутким, то будет вожаком, если берег не разорвется, то будет скалой. А уж если попадусь ненароком им в руки – глазом не моргну перед хаанским законом! Любые пытки выдержу. Пусть народ смотрит, пусть скажет, высоко ли летает орел!» [Кок-оол, 1976, с. 115].

Автор, создавая черты характера Самбажыка в образной фольклорной эстетике борца – бунтаря, типизирует его как национального народного героя, ведь боевой дух народного героя отражается в пьесе, как в сказаниях: он лучший из богатырей, другому плечистому сильному наземь его швырнуть не удавалось, языкастому переговорить не приходилось, оружие у него – тугой крепкий лук с девятью упорами.

Речь Самбажыка передает красоту и мудрость народного сознания. Вот он встречает Кызынная, примкнувшего к восставшим, и, не зная его намерений, проявляет мудрое и справедливое решение в таких словах: «Кто хочет нас увидеть – пусть сами едут сюда. Справедливого, правдивого гостя примем в белой юрте, хищного, коварного врага – в лесной чащобе [Кок-оол, 1976, с. 109]. Его речь часто принимает форму и стиль сказаний и легенд. «Передайте своим господам… Кара-Даг шестиглавый будет нашим ханом. Оргу-Шоль, степь бескрайняя, – нашим престолом [там же].

Зато речь Кызынная чересчур переполнена сказочной образностью, и этот стиль подчеркивает чрезмерное усердие героя-предателя, подделывающегося под разговор восставших людей из народа:

«Кызыннай. Тебе расскажу, милостивый! Стремена мои из черемухи, черпак мой из конской шкуры – такой я бедный. Богатство мое – двадцать один черт да семьдесят ханов – и все в голове, да девяносто девять злых духов – все в животе, да девять слоев неба – все мои, да еще звезда моя – вон, Большая Медведица – и не одна, а целых семь! И все они мне совет дали:

сюда ехать и верой-правдой вам служить, хоть костер разводить, хоть дрова подносить. Как в народе говорится? Сильный орел добычу ловит, слабый, больной добычу делит. Вот и я к вам пришел, чтоб, чем могу, помочь» [Кок-оол, 1971, с. 127]. Велиречивости Кызынная противопоставлен лаконизм афористичного слога предводителя восстания.

«Самбажык. Поглядите-ка! Вон, видите – орел? Высоко летит! И почему только у человека нет таких крыльев? Как он парит, красавец! Свободно, плавно… Э, мне бы его крылья, да взлететь выше орла! [Кок-оол, 1971, с. 101]. В этих словах автор пьесы подчеркивает не только романтическую устремленность героя – здесь можно увидеть перекличку с известным монологом героини А.Н. Островского («Отчего люди не летают так, как птицы?»), предчувствующей будущую трагедию, и с пушкинским Емельяном Пугачевым из «Капитанской дочки», рассказывающим сказку старой калмычки об орле и вороне и с ее помощью объясняющим свой трагический выбор. Таков же образ у В. Кок-оола, исполненный трагического и героического пафоса. В мастерстве построения диалогов и монологов можно увидеть символическую обобщенность образов, густую ассоциативность в их восприятии как особенность индивидуального стиля драматурга.

В. Кок-оол свою творческую задачу видел в создании народного героического характера не только в лице предводителя 60 богатырей, но и в женских образах, ведь в их числе были и женщины-аратки. Интересен в пьесе образ Чинчи – образ больше символический, обобщенный, главное в характере героини – это черты женщины-воительницы, известной по тувинскому героическому сказанию «Бокту-Кириш и Бора-Шээлей», где женщина предстает активным борцом за справедливость. В. Кок-оол не оставляет излюбленную идею развития женского начала, потому что осознает важность роли женского начала во всех концептах его проявления – хозяйки дома, очага, семьи, рода и жизни народа в целом, матери и дочери. При этом драматург, опираясь на действительно происходившие

исторические события, обращается к традициям фольклора при создании характера женщины как воительницы и женщины обыкновенной, одновременно. Реализм образа Чинчи в том, что она дочь бедного арата, одного из 60 повстанцев Оппукая, обреченного на мученическую смерть, прошла тяжелый путь лишений и испытаний и с помощью Самбажыка и его товарищей встала на верный путь борьбы: *«Я хотела остаться с вами. Разве я не думала? Да, сколько не крути, все на одну тропинку выходишь. За отца, за бедного Бошкажыка… Я хочу сама мстить врагу! Я же здесь не одна, со мной мои подруги!»* [Кок-оол, 1976, с. 66].

Героиня во многом опоэтизирована, начиная с имени (Чинчи – бусинка), которое подчеркивает ее женственное, лирическое начало. Характер Чинчи объясняется внутренне мотивированным поступками, которые показывают развитие характера: из добродушной, мягкой по своей натуре девушки она превращается в смелую, волевую воительницу-борца. У Чинчи враги убили не только отца, ее любимый Бошкажык умер у нее на руках.

«Чинчи. Горы, тайга родная, небеса синие, спасите его! Ты будешь жить, мы будем вместе! Потерпи, милый, я травы знаю, вот пойду, найду, остановлю кровь!.. Есть трава, называется волчьи листья, мне ее мама показывала. Полежи, я найду…

Бошкажык. Не надо, пусти, милая! Обниму землю родную. (С трудом приподнимает голову, набирает полную горсть земли). Сарану твою и кадык дикий собирал я, хлеб сеял на твоих равнинах, Родина!.. (Голова его бессильно падает набок)» [Кок-оол, 1971, с. 100].

В этом и многих других эпизодах проявляется индивидуальная особенность драматургии В. Кок-оола, который с детства слышал благопожелания, шаманские камлания матери, обращения к родной земле (тувинцы – животноводческий и земледельческий народ, бережно и уважительно относились к родной земле), к Вечному синему небу (согласно

религиозным представлениям, продиктованным тэнгрианством) с просьбами о помощи.

Рядом с образом Чинчи создан образ бедной аратки Семис-Кадай, представительницы простого народа. Она, подобно всем беднякам, возлагает большие надежды на Самбажыка и его друзей, ищет поддержку у них и помогает им. Присутствие этого образа обогащает палитру изображения героизма повстанцев, добавляя пьесе лирическую струю. Ведь для героев важна необходимость в борьбе с феодалами спасти свой дом, родной очаг в лице его хранительницы – жены или матери. Поэтому основной пафос пьесы укрепляют мотивы доброты, материнской любви, заботливости, которые явлены в образе Семис-Кадай. Рискуя жизнью, она добиралась до стана 60 богатырей, чтобы предупредить их о реальной опасности.

«Семис-Кадай: Милые сыновья, братья мои! Уезжайте отсюда быстро! <…> Я как мать говорю вам, я много видела… пожалуйста, уезжайте отсюда, спасайтесь…» [Кок-оол, 1976, с. 66]. «В характере этой героини начинают оформляться лучшие качества тувинской женщины: заботливость, доброта и материнская любовь» [Тарбанакова, с. 148].

Женские образы, как мы убедились, играют не меньшую роль в постижении национального мира и национального характера, чем образы героев-мужчин. Образ женщины – матери, жены, подруги, труженицы выступает во всех пьесах В. Кок-оола необходимым центром, и все названные функции гармонично воплощены в нем.

Примечателен в пьесе образ Алдай-оола, который должен символизировать братскую связь 60 тувинских богатырей с алтайцами, живущими по соседству. Это образ достаточно реальный – среди повстанцев, действительно, был человек с именем Алдай-оол, приехавший из соседнего Горного Алтая» [Самдан, 2011, с. 195]. Опираясь на реальный прототип в этом образе, драматург реалистически решает проблему дружбы и взаимоподдержки народов. Появление алтайца среди тувинских повстанцев напоминает знаменитую фразу Хлопуши – героя из драматической поэмы С.

Есенина, стремящегося стать соратником народного вождя Пугачева: «Проведите меня к нему! Я хочу видеть этого человека!».

«Алдай-оол. Все ли здесь живы-здоровы?

Дажымба. Откуда приехали, куда путь держите? Где ваш родной аал, как вас зовут?

Алдай-оол. Родом я с Алтая, оттуда и выехал, да и имя мое легко запомнить – Алдай-оол. Путь держал к вам и вижу, что верно держал. Где же Самбажык? К нему я приехал, как ему наш поклон передать? [Кок-оол, 1976, с. 92].

В. Кок-оол пытается реалистически изобразить типичность людей, представителей эксплуататорского класса: феодальную верхушку в пьесе представляют Белдер-Хүндү и Сенгин-Чангы – реально существовавшие исторические личности, местные правители, отличавшиеся деспотизмом и заслужившие глубокую ненависть простого народа. Они одеты в шелковый халат, кожаные сапоги, соболью шапку, их жилище – большая белая юрта, у которой пасется скот, в юрте господ обслуживают слуги. Из отрицательных персонажей в пьесе выделяется образ чиновника Кызанная, который все помыслы, поступки подчиняет только власти денег. «Да, им цены нет, говорит Кызаннай, – на них можно все купить! И скот, и чин, и звание… Силе их можно подчинить целые хошуны» [Кок-оол, 1976, с. 94]. Ради обогащения Кызаннай не прочь даже рисковать собой, своей жизнью. Рассчитывая получить от властей щедрую награду, он проникает в стан восставших под видом бедного арата и пытается убить Самбажыка. Отрицательный образ наделяется качествами сильного характера: он сообразителен, речист и, когда надо, умеет прикинуться добрым, жалостливым: «Я решил поехать, есть такая поговорка: если мясо, то жирного, если дела, то быстрого». Совсем другим он предстает, когда появляется у повстанцев: «Да, сыновья, я про вас слышал, вы такие любезные. Я Сарыг-Самдан, из рода хем шынаа (*ехидно смеется*)». Попытка

убить Самбажыка Кызыннаю не удалась: Чинчи удается снять с него маску и обнаружить лик злодея и убийцы.

Создавая реалистический образ врага, автор опирался на факты, которые отражены в исторических материалах – в книге историка Ю. Аранчына «Восстание 60 богатырей» говорится о первых повстанцах из западных районов Тувы, о реальных прототипах феодалов и чиновников того времени, представленных в драме В. Кок-оола.

Таким образом, драму «Самбажык» В. Кок-оол строит в рамках героической пьесы об историческом событии, происходившем в Туве в конце XIX в. Открывая для себя художественные возможности героизации образов людей, драматург насытил драму поэтическими вставками, песнями, стихами, которые придают произведению романтические очертания. К такому творческому результату автор пришел после длительных творческих поисков.

Композиционно драма построена так, что в начале и конце каждого акта Самбажыком произносится речь, которая начиналась со слов «бүгүде» («все мы»), «эр кара эзирни» («единственного орла»), т. е. каждый акт пьесы начинался и заканчивался эмоционально насыщенной возвышенной речью Самбажыка, призванной оказать воздействие на душевное состояние соратников. При этом сохраняется реальная озабоченность исходом борьбы, сложность которой драматург осознает, изображая ее в соответствии с реальными обстоятельствами. Так, в третьем действии пьесы феодалы и чиновники Сенгин, Койнаа, Белдер обсуждают, как ловить повстанцев, каким путем и кого можно отправить тайно в их стан. В четвертом действии также дана параллельная сцена, когда в стане 60 богатырей тоже обсуждают, как справиться с большим количество феодалов и мелких чиновников, населющих Даа и Бээзи кожууны (районы). Здесь торжествует реалистическая поэтика В. Кок-оола, которая формируется на основе изображения человеческих состояний и переживаний представителей обоих лагерей. Феодалы-чиновники в этих сценах проявляют разные чувства, но

преобладающим является страх за свою шкуру и свой достаток. Повстанцы же понимают неравные силы в своей борьбе, но, в отличие от врагов, в их стане звучат иные настроения, которые переданы через песню, раскрывающую внутренний мир и силу протеста представителей народа:

Пусть зовут нас беглецами,
в кручах скроемся скалистых,
Не сдаваясь, назывались мы
неподкупными бойцами,
Не схватить нас, не связать нас,
не убить, не расстрелять нас,
пусть бедняк-народ поверит,
мы в горах – лесные звери [Кок-оол, 1976, с. 70] (перевод наш. – А.Х.).

Эти лирические отступления позволяют получить общий, коллективный настрой повстанцев. Зато сцены споров, представляющих различные взгляды и убеждения восставших, передаются в разговорной речи, и при этом звучат с не меньшим накалом и силой и оказывают эмоциональное воздействие на зрителя. Зритель ощущают стихию свободолюбия восставших и в страстных монологах, и в жарких спорах, и в лирических песнях героев драмы, и в речи, густо насыщенной сравнениями, эпитетами, пословицами и поговорками.

По своему содержанию драма «Самбажык» оказалась особенно актуальной именно в эпоху формирования самосознания тувинцев, переживающих в 1960–1970-е годы историческую ситуацию социальных перемен в различных сферах жизни. Вот почему нужны были такие пьесы и спектакли, где бы действовали героические личности, обладающие сильными характерами и страстями. Именно такие личности могли помочь включиться в сложный процесс активной демократизации советской жизни. Национально колоритный материал значительных событий, происходивших в истории тувинского народа, должны были пробуждать в народном сознании чувства

волнения и сопереживания, которые, по закону театра, и была призвана возбуждать пьеса В. Кок-оола.

При этом драматург стремится, чтобы каждый персонаж пьесы имел свой язык и свои черты индивидуальности, которые делали пьесу реалистичнее и достовернее: Самбажык-предводитель остроумен, с сильным внутренним убеждением, предатель Кызаннай многословен и слащав и т. д. Автор добивается детализации жизненной конкретности образов во многом через их языковую характеристику, осознавая, что речь героев – основное свойство драмы. Каждый из действующих лиц говорит присущим только ему языком: к повстанцам, как своим единомышленникам, Самбажык обращается со словом «бүгүде» («все мы»), которое призвано подчеркнуть их чувство солидарности. А в привычке Дажымы (это один из ведущих участников восстания 60 богатырей, который был мелким чиновником) – частое использование слов «са шааптар» (всыпать, покарать и т. д.), в которых сказываются его чиновничьи замашки и хорошее знание реалий государственного устройства.

«Дажыма. Несладко, как прикинешь, и зверю живется на белом свете. А все же звери-то свободнее нас: девяти пыток для них никто не придумал: ярма да колодок не сделал, да и голод им легче перенести [Кок-оол, 1971, с. 105]. Девять пыток – это самое жестокое наказание для бунтовщика, которое в подробных красках описал С. Тока в романе «Слово арата».

Кроме использования поэтичного языка и национального колорита, драматург стремится к психологическому изображению человека, умению передавать его переживания, эмоциональное состояние в связи с происходящим на сцене, которые должны и зрителю помочь воспринимать происходящее. Особая организация языка пьесы, его афористичности, употребление пословиц, поговорок, которыми богата тувинская речь, помогают автору добиваться не только выразительности языка пьесы, но его афористичность призвана свидетельствовать о глубине мыслей и чувств простого тувинца, которые складывались в его сознании веками и которые он

может теперь высказывать вслух, со сцены, передавая и зрителю эту возможность общения. Персонажи пользуются типичными для тувинской бытовой речи выражениями, образцами фольклорного языка, образными формами выражения и оборотами, благодаря которым передается сложная внутренняя работа и сила переживаний. Так, фраза одного из героев драмы – Оппукая приобретает особый психологизм, благодаря характерному для тувинской народной речи стихотворному строю: «Эрии-шаажыны эктимде эледир сөөртүп чор мен, эъдим-ханымны элезин-довуракче соолдур төп чор мен…» («Волоча за собой ненавистные кандалы, я кровь свою попусту проливаю в сырую землю…») [Кок-оол, 1976, с. 85].

Необходимость придать пьесе выразительность родного языка, уловленная драматургом, реализуется им благодаря особенности драматического произведения: мысль, звучащая в слове, организуется как глубокая смысловая структура речи. Зритель осмысливает и воспринимает происходящее на сцене через звучание слова, и это становится одним из факторов коммуникативных возможностей художественной речи. Поэтический язык становится одним из основных способов изображения в героической пьесе еще и потому, что В. Кок-оол стремился к более полнокровному изображению исторических событий и действующих лиц. Эти поиски осуществлялись при помощи символики, объединяющей национальный колорит и общекультурные ассоциации. Это видно, например, в эмоционально проникновенном монологе Оппукая о ненавистных кандалах, о «дөнгү» – ярме, которое день и ночь давит и душит его. В экспозиции пьесы руки Оппукая в кандалах, во втором акте люди Самбажыка находят рядом с мертвым Оппукаем перепиленные им кандалы. Подняв их над могилой своего друга, 60 богатырей дают клятву отомстить за его мучения, а в конце пятого акта Чинчи бросает это орудие угнетения в лицо Кызаңнаю и в его лице всем феодалам-богачам.

Образ кандалов как символ феодального гнета воплощает социально-философский смысл мечты народа победить эксплуататоров и завоевать

свободу, освобождаясь от них, как от кандалов. Эту мысль о свободе В. Кок-оол реализует наглядным для зрителя образом-символом – популярным символом неволи, распространенным не только в тувинском искусстве. В финале пьесы драматург обращает внимание и на образ зари, которая, по замыслу автора, должна стать символом неизбежности победы в той борьбе, которую начали участники восстания, тем самым придав пьесе оптимистический настрой и пафос. Символическая условность усиливала героический пафос драмы, одновременно подчеркивала мысль о неизбежности прихода новой жизни.

Символика, во многом подсказанная фольклорной эстетикой, где особенно были сильны мотивы ожидания чуда, помогает драматургу укрепить надежду на победу лучшего в жизни. Драматический характер действия, его трагедийность, романтические бунтарские черты в образе главного героя, антагонизм социальных сил, поэтические элементы языка – все это сближает пьесу с богатырскими сказаниями. Идеал народного героя-богатыря нужен был зрителю, по мнению драматурга, чтобы формировалось самосознание человека как личности. Такого человека требовала современность, активный процесс возрождения нации. Реализуя этот контекст, драматург приближает героическую драму к классическим канонам трагедии – в пьесе все повстанцы погибают, но такой финал формирует понимание современным зрителем того, что их гибель есть знак и начало возрождения и созидания.

Большую роль при написании драмы «Самбажык», как и других произведений В. Кок-оола, сыграла возможность освоения опыта русской и советской драматургии. В «Кратком очерке тувинской литературы» авторы пишут: «Сам Кок-оол говорил, что во время работы над “Самбажыком” он много общался с драматургом Б. Лавреневым, с которым имел личные творческие связи» [Саган-оол и др., с. 175]. Литературовед З. Самдан отмечает: «Использованию устно-поэтических традиций В. Кок-оол учился у А. Островского. “Самбажык” как первая историко-героическая драма

представляет собой значительное явление в тувинской драматургии. Героические образы этого произведения подкупали зрителя своей приподнятостью и оптимизмом, передавая современному поколению тувинцев героический дух их предков» [Самдан, 2011, с. 198],

Пьеса «Самбажык» В. Кок-оола вошла в историю тувинской драматургии как определенное достижение в художественном освоении историко-героической тематики. Постановки пьесы осуществлялись до 80-х годов XX века и постепенно стали уходить из репертуара национального музыкально-драматического театра Республики Тыва им. В. Кок-оола – наступали новые времена, требовавшие иные проявления героического на сцене.

С художественно-тематической точки зрения историческая драма «Самбажык» близка пьесе «Хайыраан бот» (Эх, жизнь моя, горемычная), где уже проявилась рука художника – в выборе конфликта, композиционной выстроенности пьесы, действии, языке, в создаваемых характерах. Причем, образы уже в первой многоактной пьесе драматурга даны не как застывшие, одномерные и предсказуемые типы, но в своем живом человеческом развитии. Почти каждый персонаж проходит путь сомнений, колебаний, в каждом из них происходит внутренняя борьба и каждый по-своему меняется на протяжении пьесы. Пьеса В. Кок-оола «Самбажык» правдиво, с пониманием сложной природы правды (у бедняков-повстанцев своя правда борьбы, у богатых тоже своя правда) отображает дореволюционную тувинскую действительность. Историческое содержание в драме «Самбажык» В. Кок-оола позволило драматургу создать художественную картину, наполненную высоким пафосом героизма.

Еще одна пьеса исторической тематики создана В. Кок-оолом в соавторстве с С. Пюрбю и посвящена взаимоотношению двух народов – русского и тувинского в дореволюционной Туве. Она так и называется – «Найырал» (Дружба). Новые условия жизни в 1960-е годы породили иной характер межличностных отношений и ориентировали драматургов на поиск

новых выразительных возможностей. В драматургии появляются новые герои, меняется содержание конфликта и его художественное воплощение. Дружба тувинцев-аратов с русскими бедняками изображена в пьесе на фоне их тяжелой жизни. Драматурги показывают, как она скрепляется кровью в совместной борьбе за дело освобождения. Тема интернационализма решается как идеологически актуальная, очень популярная в историко-революционных произведениях советских лет. Но в творчестве талантливых художников распространенная социально-бытовая пьеса историко-революционной тематики может обрести новый жанровый облик. Речь идет об эпической драме. И движение действия в ней определяется «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, с. 15].

Главные герои драмы «Найырал» – члены одной семьи бедняка Сандана: жена Маңмаа, сын Саян-оол и дочь Сырга. В суровое время они решают повседневные бытовые проблемы, и в этом они нашли общий язык с простым русским батраком Матвеем и его дочерью Таней. Вместе охотятся, сеют пшеницу, косят сено, помогают друг другу выстоять в борьбе не только с враждебно настроенными богачами, но и кровавым поведением отрядов белогвардейцев. Разные по вероисповеданию, образу жизни, характеру, они находят много общего, даже изучают язык своих друзей, а молодые представители двух семейств даже поют общие песни на русском и тувинском языках.

В центре драмы В. Кок-оола вовсе не исторически-бытовая трактовка событий. Поведение действующих лиц свидетельствует о том, что перед нами люди разной национальности, но в них подчеркивается родовая человеческая сущность. Если старшее поколение тувинской семьи демонстрирует психологию темных, забитых народных сил, то молодые –

люди размышляющие. Но представители и тувинской, и русской семьи вобрали в себя черты поистине народного характера, принадлежащего миру народных представлений и ценностей.

Актуальная для советского искусства 1960-х годов тема, хотя идеологически устаревшая, может быть интересна и сегодняшнему читателю/зрителю: в пьесе подчеркнута реальность быта тувинцев, привлекает этнографизм бытовых сцен. Все сцены в юрте Сандана отличает бытовая и жизненная достоверность, обыденность, в чем-то даже нарочитая, но эстетически освоенная драматургом так, что и события, и речь героев приобретает энергию и силу, особое звучание в своем воздействии на зрителя. В своеобразной бытовой стилистике передан разговорный язык и речь героев, например, в эпизодах, где можно увидеть традиционную роль тувинской женщины, в том, как важно для нее напоить домочадцев или гостей чаем, каким подаркам она радуется, как огорчается нарушениям обычаев и традиций и т. д.

Глава семьи Сандан в начале пьесы еще осторожен в отношениях с Матвеем – простым батраком. К первым русским переселенцам относится настороженно, и сознание его отличается от сознания молодых. Так, его дети Саян-оол Сырга дружат с Таней, дочерью Матвея, и эту дружбу он не совсем одобряет. Характерен диалог отсталого арата и Матвея, который пытается подействовать на его социальную «грамотность»:

«Матвей. По-моему, людей не нужно делить на русских, на тувинцев, а надо делить их на бедных и на богатых. Если люди бедные… будь они русские или тувинцы – между ними никакой разницы и нет.

Сандан. Ошибаешся, Матвей. Разница все-таки есть. Я – бедный тувинец, молюсь Будде, ты бедный русский, молишься Христу. Есть разница? [Кок-оол, 1976, с. 117] (перевод здесь и далее наш. – *А.Х.*).

«Образование» идет дальше успешно, и Сандан видит огромную пользу в сплочении двух семейств и дружбе с Матвеем.

«Сандан: Конечно. Как только Саян-оол приедет, сразу приступим. Один конь не потянет плуг. Два коня потянут. Бедняку, если он один, ни с чем не управиться. Два бедняка, если они вместе, все одолеют. У тебя конь, у меня конь. Впрядем их в твой железный плуг – и с песнями отсеемся» [там же, с. 118].

Конь имеет непосредственное отношение к трудовым будням своих хозяев, и в речи героя именно конь и связанная с ним атрибутика выбраны авторами в качестве обозначения основ жизни простых людей, крестьян и скотоводов. Железный плуг выступает здесь как знак единения в процессе совместной работы, а песня символизирует духовную гармонию и согласие. В другом диалоге Сандан выскажет стремление жить в дружбе с Матвеем, таким же бедняком, как он, в чем видится отражение народной мудрости: «достаток и нужду – все делить пополам».

Реалистически достоверным и психологически насыщенным выглядит постепенное идеологическое созревание сознания простых людей. Еще более отсталой в социальном плане является Манмаа, жена Сандана. Но и ей, не желавшей сначала общаться с семьей Матвея, известна правда о притеснителях простых аратов. Ведь в сознании женщины на первом месте – желание вырваться из заклятых обстоятельств бедной жизни, мечта о материальной независимости.

«Манмаа. Ты вот с русскими дружишь, но разве ты стал богаче от этого? Давно ли Тулуппан ведал поливным каналом? Теперь стал старостой десятидворки. Он не лучше нас жил. А теперь как живет? Разбогател! А мы еще беднее стали.

Сандан. Ты знаешь, как он разбогател? Тулуппан – правая рука чиновника Дуруяа. Облагает людей лишним налогом, излишки делит с Дуруяа. Зря оштрафуют людей – тоже пополам с Дуруяа. Порой просто так грабит. Помнишь, мы пустили в его табун свою кобылу. Забил на мясо, потом сказал, что украли. Вот откуда у него богатство» [Кок-оол, 1976, с. 120].

Манмаа слышит частушку, сочиненную Таней и Сырга о жадном Тулуппане, и в психологическом подтексте ее реакции звучит солидарность с мнением двух девушек:

Разве прекрасен Турум-Кежиг?

Это просто болото гнилое.

Разве хороший человек Тулуппан?

Это просто глупый самодур [Кок-оол, 1976, с. 122].

Образное сравнение врага-поработителя со стоячей и зловонной водой болота указывает на отсутствие личностного развития и каких-либо интеллектуальных способностей Тулуппана.

В драме происходит немало событий, в которые вовлечена семья Сандана, но эпический размах этих событий идет рука об руку с психологическим развитием действия, прежде всего изменениями в душе и сознании Сандана и Манмаа. Все действующие лица напрямую участвуют в этой событийной динамике. Например, лама Чурагачы стремится убедить и склонить на сторону феодальных властей политически отсталую Манмаа, что называется, крутит ей голову при помощи обмана и устрашения: «Русские – это страшный народ. Бога не почитают, на людей не похожи, больше на зверей смахивают. Убийство – их любимое дело. Сейчас разделились на бандитские группы и начали убивать друг друга. Какая-нибудь из них истребит других и возьмется уничтожать тувинцев» [Кок-оол, 1976, с. 125].

Манмаа, конечно же, поддается на эту ложь, пока с ее детьми не произойдут драматические события и пока не убедится в бескорыстии настоящих друзей – Матвея и Тани. Она еще не понимает, что лама заодно с чиновниками, опасающимися дружбы русских и тувинских бедняков. Пресечь их дружбу, отселить семью Сандана на кочевье подальше от влияния русских – их общее желание. Так, лама с Дуруяа обсуждают этот план и чиновник делится своими соображениями, в которых ярко видна его нравственная несостоятельность: «Старик Сандан пусть вместе с семьей

перекочует сюда (к его местопребыванию. – *А.Х.*). А что… Сандан будет охотиться, Саян-оола сделаю табунщиком, Манмаа – кухаркой, а их дочка уже подросла, ей 18… хм…она уже молодая девушка… Так чего стоим, быстро готовь и езжай со своими, чтобы их перекочевать сюда» [Кок-оол, 1976, с. 143].

Недаром о коварном Дуруяа Сырга тихонько споет матери услышанную в народе песню, в которой звучит мольба бедного арата:

В болото перед утесом
Коня моего не загоняйте,
Вдовцу позорному Дуруяа
Милую мою не сватайте [Кок-оол, 1976, с. 138].

Интересы чиновника-феодала совпадают с действиями белогвардейских офицеров – их «дружба» основана на общих интересах, о чем свидетельствует эпизод ареста Сандана, когда его, задержанного по подозрению в связях с красными партизанами, избитого и измученного, допрашивает офицер в присутствии Дуруяа. Не добившись ничего от арестованного, его снова наказывают, а чиновник предлагает за приятное знакомство выпить и крепко «подружиться». Сандан же, очнувшись от побоев, произносит: «Да как же вы похожи друг на друга, как вы нашли друг друга! Но скоро вас поймают, придет время и падете» [Кок-оол, 1976, с. 150]. Его сознание таково, что его уже не свернешь с избранного пути. Сандан окончательно убедится в настоящей дружбе, когда Матвей сделает все, чтобы освободить друга и выхватить его из лап врагов.

В этом финальном повороте действия видятся уроки русской драматургии в жанре народно-героической драмы: Матвей напоминает тех героев, которые пришли к сознательному противодействию врагам и могут даже пойти на самопожертвование ради революционного дела. Так, он готов умереть ради друга, когда, переодетый в белогвардейца, требует перевезти из штаба арестованного Сандана и передать ему на руки. И ему удается

воплотить героический план в жизнь почти сказочным образом, как это происходит, например, в пьесе К. Тренева «Любовь Яровая», где не очень образованному матросу Шванде удается избежать смерти благодаря неунывающему характеру и вере в правоту революции. Матвей, как треневский Швандя, много видел и знает о жизни – лучше всякой официальной пропаганды, доверяясь голосу своего сердца.

О том, как закалялась дружба двух народов, лучше всего говорит финальный эпизод, где Сандан отплатит Матвею за спасение и своим телом загородит русского друга, в которого стреляет офицер-белогвардеец. После освобождения обоих Сандан скажет обеспокоенной дочери: «Ничего, дочка, это просто царапина. Наша кровь – знак дружбы, и пусть она окропит и удобрит землю» [Кок-оол, 1976, с. 171].

«Кровь на земле как святая вода» – эти слова в устах раненого Сандана символизируют бескомпромиссность борьбы бедняков со своими угнетателями, а сакральный смысл святости пролитой крови связан с другим священным для любого тувинца понятием – землей-матерью, к которой принято относиться с почтением, уважительно.

Этот пример указывает на глубоко индивидуальный, неповторимый способ подбора авторами пьесы языковых средств для раскрытия темы. Идея крепкой дружбы воплощается и в образах молодых Тани и Сырга. Девушки дружат, помогают друг другу, вместе преодолевают трудности, вместе проводят свободное время, хором поют куплеты из русской народной песни «Калинка», тем самым проявляя симпатию друг к другу, получая возможность приобщаться к фольклору и душе другого народа.

Образ Сандана олицетворяет идею непримиримости классовой борьбы с угнетателями. Колоритная речь героя содержит поговорки, пословицы, глубоко народные сравнения. Так, врагов он называет шакалами, волками, бешеными псами, что говорит о традициях тувинского фольклора. В данном случае можно найти отголоски семантического гнезда устного народного творчества тувинцев, смысл которого заключается в ассоциативной связи

хищных и опасных для человека зверей с темной стороной бытия. Драматург использует такие выражения, как «пить кровь» или «выколоть глаза» для подчеркивания жестокости и вероломности врагов простого народа, для усиления эмоционального воздействия на читателя (зрителя). Как можно было убедиться, и в других пьесах В. Кок-оола используется это образное средство, чтобы подчеркнуть контраст между оскалом хищного зверя и свободным полетом птицы.

Упоминание в нескольких местах пьесы о пяти обманах и девяти способах пытки со стороны угнетателей тувинского народа или, с другой стороны, выражение «красная болезнь» в устах белогвардейца – все это свидетельствует о накале страстей и характеризует авторское стремление правдиво показать накопленный гнев, переполненную чашу терпения и вселенский масштаб противостояния.

Достоинство драмы «Найырал» – в психологическом наполнении образа Манмаа, матери тувинского семейства, которая занимает в действии не меньшую роль, чем остальные его члены. Манмаа в пьесе – поистине драматический образ, потому что ей приходится с трудом изменять свое отношение к происходящему в юрте и за ее пределами. О внутренней борьбе в ее душе хорошо понимает Таня и объясняет влюбленному в нее Саган-оолу: «Где ей, бедной, разобраться в этом? Она же сама сказала, что не понимает, кто белый, кто черный. Не надо обижаться на нее, наоборот, жалеть надо. Ты не видел, было смешно смотреть, она проклинает меня и тут же ласкает. Старая, глупая женщина… пусть говорит, что думает, хотя это ошибочные слова» [Кок-оол, 1976, с 141]

Но еще труднее Манмаа преодолевать привычные, навязанные со стороны мнения и представления. Как в пьесе «Хайыраан бот» на мать героини Кара оказывают моральное давление и отец, и шаман, приближенные феодала-мужа, так и в драме «Найырал» дарга (начальник) Тулуппан, лама Чурагачы действуют хитростью на сознание простого народа и самой запуганной его части – женщин. Они внушают ей, что русские до

добра не доведут, что русские – хитрый народ, могут убивать мирных тувинцев. Запугивая, они постоянно обманывают народ, используют их покорность в собственных целях. Наивная Манмаа привыкла верить им, чему способствовали разные социальные и религиозные обряды и суеверия.

«Чурагачы. Там в Хемчике убивают тувинцев, связывают на лиственнице и там их закопают.

Манмаа. О, боже! Даже слушать страшно!

Чурагачы. Скоро они тоже здесь будут.

Манмаа. Слышала, дочка, ты больше не ходи к дому Метпея (Матвея)» [Кок-оол, 1976, с. 126].

Да и сама реальность непонятна женщине: почему-то русских военных, которые с грабительскими намерениями врываются в юрту, называют белыми. «Откуда я знаю, кто белый, кто черный!? – восклицает героиня в разговоре с детьми. А на вопрос сына, что так жестоко обойтись с сестрой, ранив ее в руку, могут только белые, Манмаа отвечает: «Не знаю, белые или синие, но оба были рыжими, один чуть темней…».

В пьесе особенно хорошо заметно индивидуальное мастерство В. Кок-оола в словесной игре, основанной на незнании героем переносного смысла и политической окраски цветовых обозначений. В словах Манмаа и других персонажей встречается контрастные сочетания: красный/черный, белый/синий, белый/черный. С юмором обыгрывается в устах женщины противопоставление белого цвета лица русских и черного цвета волос и всего облика тувинцев, ее восприятие и понимание красного цвета, ассоциирующегося в ее сознании с цветом одежды. Элементарное восприятие белого и черного, красного и белого содержит глубокий смысл, в чем проявляется индивидуально-авторское отношение к героине. Сопоставление белого и черного обозначает цвета национальностей, но сопоставление красного и белого выполняет другую лексическую функцию и принимает смысл классовой борьбы, где разница между национальностями и

межнациональная рознь нивелируются во имя торжества общечеловеческой справедливости.

Позиция Манмаа подвергнется серьезной перемене под воздействием разгорающегося спора героини с детьми, под влиянием их весомых аргументов. Тем более что хозяина семьи, вступившегося за дочь, арестуют и уведут, как Манмаа выражается, «в какую-то коптильню», оставив ее в страхе и слезах. Дети ее поправят: увели в штаб. Это русское слово для женщины звучит так же, как на тувинском языке слово «коптить» – «ыштаар черже». Изменения произойдут с героиней под влиянием важных для нее событий: ее раненую дочь будет лечить травами русская подруга Таня, а мужа Сандана выручит из беды ее отец Матвей.

Автор испытывает свою героиню всякий раз, когда она пытается осмыслить то новое, что внедряется в жизнь тувинцев. И женщина, ведомая любовью к своим близким, страхом за их жизнь, готова воспринять ту правду, которая ей была до этого невдомек, согласно которой становится понятным, кто настоящий враг простых тувинцев, а кто – лучший, преданный друг. В пьесе при этом используется прием повторного комментария, когда вновь входящим в юрту действующим лицам о событиях, только что произошедших, еще раз рассказывает Манмаа и, конечно же, объясняет их на свой лад. И хотя прием дает юмористический эффект в изображении наивной героини, на которую легко можно воздействовать, все же он позволяет драматургу донести процесс ее постепенного «идеологического» созревания. Так событийному действию в пьесе сопутствует внутреннее, психологическое действие, под напором которого историко-революционная канва теснится, уступая место человечески наполненной драме героини-матери.

Особенно успешным этот психологический процесс происходит под влиянием близких людей, прежде всего дочери и сына. Саян-оол после поездки с русским парнем Адавастаем в Усинск действительно открывает глаза на события гражданской войны и ему легко объяснить матери, кто

такие «красные» и чем они отличаются от «белых», тогда как той со всех сторон нашептывали, что эти русские люди заодно. А дочь Сырга указывает на лживость и хитроумие Дуруяа и объясняет матери подлый характер чиновника-феодала, известный в народе.

Здесь вновь следует подчеркнуть приверженность женской теме В. Кок-оола как индивидуальную черту его драматургии. Если в пьесе В. Кок-оола «Хайыраан бот» женщину-мать еще трудно отнести к главным героям, влияющим на ход действия и развитие основного конфликта, то в пьесе «Найырал» она является активным действующим лицом, поистине национальным драматическим характером. Кроме того, образ Манмаа вносит в драму отчетливые элементы жанра эпической драмы.

Главное, что отличает эпическую драму от других драматических произведений – это мысль, интеллектуальный спор, диалог в выстраивании действия и занятых в нем характеров. Действие в эпической драме – это изменение первоначальной ситуации «не столько в событийном ряду, сколько в сознании участников события…» [Головчинер, с. 16]. Жанровую природу эпической драмы определяет энергия 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» [там же, с. 21]. Именно таким действующим лицом является Манмаа в пьесе В. Кок-оола «Найырал».

Таким образом, в драме В. Кок-оола выведена группа равноправных в действии персонажей, каждый из которых может стать главным героем. И это черта эпической драмы. Кроме того, на жанр эпической драмы указывают полифоническая структура действия, монтажный характер развертывания, когда вместо линейного нарастания и спада событий в пьесе обнаруживается смена, нанизывание друг на друга сцен, картин, эпизодов. Движение мысли, идеи, воплощенной в форме морально-идеологического диспута, тип коллективного героя определяют специфику эпической драмы на историческую тему.

Написанная в 1965 году пьеса «Найырал» (Дружба) исчезла из репертуара театра в 80-е годы XX века. Она не стала художественным достоянием современного тувинского театра, потому что время конца XX века начинает требовать нового осмысления и понимания таких важных проблем, как героизм, дружба, взаимоотношения людей, новое представление о толерантности, интеграции и др. Но решение проблемы общения тувинцев с русским народом расширило творческий кругозор В. Кок-оола, изобразившего в своих произведениях способность соплеменников оценивать события с позиции своего времени и своего менталитета, умение разбираться в окружающем мире, общаясь с людьми другого образа мыслей, другого менталитета.

Таким образом, в творчестве одного из первых профессиональных тувинских драматургов В. Кок-оола наблюдается активный идейно-эстетический поиск художественно-изобразительных форм, отразившийся в расширении тематики и жанровых форм, в обращении к национальным корням и истории тувинского народа, в обретении индивидуального стиля и мастерства – факторов, которые активно способствовали зарождению и становлению тувинской драматургии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Значение творчества В. Кок-оола – одного из основоположников тувинской драматургии невозможно представить вне контекста развития всей советской культуры и литературы. В становлении драматурга большую роль сыграло творческое освоение традиций тувинского устного народного творчества, усвоение опыта и достижений русской и мировой классической литературы. Достижением молодой тувинской драматургии и театра стало движение к реализму, реалистическому способу создания драматического действия и конфликта. Именно здесь проявились талант и особое умение В. Кок-оола передавать зрителю специфически-национальное мироощущение, неотрывное от общеуниверсальных законов восприятия творчества.

Тувинская драматургия, начав свою историю с импровизированных и одноактных пьес, за сравнительно короткий срок так выросла до художественно зрелого состояния, что именно с этого литературного рода и ведет свое начало тувинская письменная литература. Во многом подспорьем в этом процессе стали предпосылки театрализации и драматизации в тувинской народной культуре, в народных обычаях и ритуальных обрядах, шаманских камланиях, ламаистских мистериях и национальных играх.

Первые тувинские пьесы, представляя собой злободневный агитационный материал, призваны были в наглядной доступной форме донести до массового зрителя идеи времени, волновавшие простого тувинца. По художественной форме они были еще несовершенны, но, имея яркое сценическое воплощение и агитационное содержание, сыграли в свое время большую общественно-воспитательную роль.

Одноактные пьесы становятся одним из оперативных жанров драматургии, дающим возможность В. Кок-оолу и другим начинающим драматургам откликнуться на те или иные общественно значимые вопросы

незамедлительно, оперативно. Идейные, содержательные достоинства одноактных пьес были актуальны для постановки, особенно в сельских клубах, своей тональностью создавали жизнеутверждающий пафос от осознания того, что тувинский народ начал жить действительно активной полнокровной жизнью. И при всей ограниченности средств коммуникации спектакли по этим одноактным пьесам были действенным средством и способом выхода тувинца в большой мир новой жизни.

В народно-поэтическом творчестве тувинского народа были заложены многие предпосылки зарождения драматургического искусства, Многие элементы театрализации и драматизации закладывались и формировались в народном искусстве Тувы задолго до создания профессионального театра. При переносе на сцену формы игровых структур наполнялись жизненным содержаниям в их эмоциональном отношении к изображаемому.

Особая роль в формировании тувинской драматургии принадлежит традициям народнопоэтического творчества. Это касается выразительной образной системы легенд, преданий и сказок, которые своей силой вымысла и воображения помогали авторам при создании реалистических коллизий и типических характеров. А юмористический, комедийный пафос одноактных пьес В. Кок-оола, а также его многоактных драм 1960-х годов – это проявление авторской индивидуальности, во многом сформированной традициями народной смеховой культуры.

За счет своеобразия индивидуального видения мира драматургом, самобытности его мироощущения происходило в творчестве В. Кок-оола обогащение фольклорной традиции комизма. На примере одноактных пьес В. Кок-оола видно, как актуализация проблем жизни, быта, его уклада с помощью пока еще наивных и простых по сюжетному решению и форме приемов и средств осуществлялась благодаря эстетике фольклорно-образного мышления, традициям народной легенды и сказки. Но одноактные пьесы 1930-х годов драматурга уже осваивали новые для

тувинской литературы жанры, такие как юмористическая комедия, бытовая драма, пьеса-сказка, пьеса-легенда с элементами романтической драмы: опробованные на заре возникновения национальной драматургии, они дали целые всходы жанрового многообразия в 1960-е годы: это лирическая комедия, социально-психологическая пьеса, эпическая и героическая драма.

Важным для В. Кок-оола было освоение специфики жанров исторической драматургии – героико-романтической пьесы и эпической драмы, которые лучше всего подходили освещению переломных моментов в жизни народа благодаря воспроизведению острых коллизий, стремительно развивающемуся действию, постановке человеческого характера в ситуацию сложного исторического выбора. Если в 1930-е годы В. Кок-оол находил возможным на основе народной легенды создать реалистическую социально-психологическую драму «Хайыраан бот», то исторические предания о реально происходившем в истории Тувы событии – восстании «60 богатырей» позволили создать героическую пьесу «Самбажык» высокого поэтического и романтического звучания.

Новаторство драматургии В. Кок-оола в немалой степени связано с излюбленной для национальных писателей темой судьбы женщины. И в первой многоактной драмы «Хайыраан бот» (Эх, жизнь моя горемычная!), и эпической драме «Найырал» (Дружба) (в соавторстве с С. Пюрбю) можно увидеть образ тувинской женщины, претендующей стать главной героиней, влияющей на ход действия и развитие основного конфликта, активным действующим лицом, поистине национальным драматическим характером. И происходит это потому, что образ непосредственно включен драматургом в действие пьесы, приобретающее на глазах зрителя подобие морально-идеологического диспута, а главное, благодаря коллизии поставленного перед героиней нравственного выбора. В этом заключено историческое значение этих двух произведений В. Кок-оола для тувинской литературы.

На протяжении всего творчества В. Кок-оол совершенствовал свое драматургическое мастерство. В создании драматического действия и конфликта, в построении диалогов и монологов воплотились основные особенности индивидуального стиля драматурга: символическая насыщенность национальных образов, богатая ассоциативность в их восприятии, поэтичность и афористичность речи героев. Во многом они объясняются глубоко оригинальным лирико-драматическим даром драматурга. Стремление включить лиризм, лирическую субъективность автора в драматическое действие в виде музыкальных вставок, монологов, ритмически и образно напоминающих народную лирическую песню, позволяет заострить коллизии, объяснить характер действующих лиц. Благодаря именно этому лирико-драматическому дару спектакли по пьесам В. Кок-оола имели заслуженный успех у зрителей разных поколений.

Таким образом, творчество В. Кок-оола вошло в золотой фонд тувинской литературы, внесло большой вклад в развитие национальной драматургии и театра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Тексты художественных произведений на тувинском языке

(в т. ч. на латинизированном алфавите)

1. Кок-оол В.Ш. Байлак чуртум: ырлар чыындызы / В. Көк-оол. – Кызыл: ТывНҮЧ, 1988. – 36 ар.

2. Kok-ool. Calьm-xaja: 3 kozege sii / Kok-ool. – Kьzьl, 1935. – 16 ar.

3. Kok-ool. Cuttu utpaalьn,ar: 3 kozege sii / Kok-ool. – Kьzьl, 1935. – 19 ar.

4. Kok-ool. Ekki xun: us cuui korgyzyq / Kok-ool // Sii nomu: pir tugaar tepter. – Kьzьl, 1937. – Ar. 15–35.

5. Kok-ool. Xajьran pot: pes cyyl korgyzyq / Kok-ool // Sii nomu: pir tugaar tepter. – Kьzьl, 1937. – Ar. 37–58.

6. Кок-оол В.Ш. Самбажык / В. Кок-оол, Э.Б. Мижит // Кара-Дагның казыргызы: шиилер. – Кызыл: ТывНҮЧ, 2003. – 152 а.

7. Кок-оол В.Ш. Самбажык: героическая драма в 3-х действиях, 6 картинах / пер. С. Козловой и Д. Куулара // Улуг-Хем. – 1971. – № 13. – С. 92–147.

8. Кок-оол В. Хайыраан бот / пер. Е. Меркуловича // Улуг-Хем. – 1958. – № 4. – С. 36–74.

9. Кок-оол В.Ш. Самбажык: шиилер ному / В. Көк-оол. – Кызыл: ТывНҮЧ, 1966. – 111 ар.

10. Кок-оол В.Ш. Чогаалдар чыындызы: шии чогаалдары / В. Кок-оол. – Кызыл: ТывНҮЧ, 1976. – 184 ар.

11. Кыс-Халыыр. Тувинские народные легенды и предания / сост. Д.С. Куулар, Ч.Ч. Куулар. – Кызыл: Тувкнигоиздат, 1973. – 180 с.

12. Пьесы. – Кызыл, 1966.

13. Тыва шиилер (Тувинские пьесы). – Кызыл: ТывНҮЧ, 1953.

14. Чалым-Хая. – Кызыл: ТывНҮЧ, 1984.

15. Чаңгыс көжеге шиилер. – Кызыл: Типография управления культуры, 1961. – 88 с.

16. Чыынды шиилер (Сборник пьес). – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1964. – 59 с.

Другие художественные тексты

17. Ангархаев А.Л. Вечный цвет: роман / пер. с бурят. И. Булгаковой, Н. Очирова / А.Л. Ангархаев. – М.: Современник, 1988. – 335 с.

18. Дугаров Б. Азийский аллюр / Б. Дугаров. – Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2013. – 208 с.

19. Кенин-Лопсан М. Танец козерога: роман / М. Кенин-Лопсан. – Кызыл: Тув. кн. издво, 1981. – 192 с.

20. Ойунский П. Избранное / П. Ойунский. – М.: Художественная литература, 1963. – 295 с.

21. Пюрбю С. Любовью надо дорожить (музыкальная драма в 3 действиях) / пер. М. Рамазановой / С. Пюрбю // Улуг-Хем. – 1966. – № 8. – С. 36–82.

22. Пюрбю С. Соседи: комедия в одном действии / С. Пюрбю // Улуг-Хем. – 1962. – № 6. – С. 53–67.

23. Саган-оол О. Пробуждение: рассказы и пьесы / О. Саган-оол. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1962.

24. Тока С. Осуществленная мечта / пер. С. Меркуловича / С. Тока // Красный поток: сб. пьес. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1971. – С. 74–124.

25. Тока С. Тонгур-оол (пьеса в трех актах) / пер. М. Рамазановой / С. Тока // Улуг-Хем. – 1982. - № 19. – С. 12 – 44.

26. Шагжин Ц. Пьесы / пер. с бурят. – М.: Советский писатель, 1976. – 290 с.

27. Шулбаева В. Жизнь – это любовь: пьесы, рассказы и песни на русском и хакасском языках / В. Шулбаева. – Абакан: Хакас. кн. изд-во, 2006. – 312 с.

28. Эрдынеев Б. Хазар хара hахал (Черная борода) // Эрдынеев Б.Ш. Недописанные стихи: сб. пьес и воспоминаний / Б.Ш. Эрдынеев. – Улан-Удэ, 2007. – С. 40–75.

Научные труды

29. Авдеев А.Д. Происхождение театра / А.Д. Авдеев. – М.: Наука, 1957. – 272 с.

30. Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка / под ред. Е.В. Гиппиуса / А.Н. Аксенов. – М.: Музыка, 1964. – 238 с.

31. Аминева В.Р. Теоретические основы сравнительного и сопоставительного литературоведения: учеб. пособие. – Казань: Казан. ун-т, 2014. – 105 с.

32. Аникст А.А. История учений о драме: в 5 т. / А.А. Аникст. – М., 1988. – Т.5. – 211 с.

33. Антошин К. Жизнь молодой литературы / К. Антошин. – Красноярск, 1967. – 72 с.

34. Аристотель. Поэтика // Соч.: в 4 т. – М., 1984. – Т. 4. – С. 645–680.

35. Аранчын Ю.Л. Алдан маадырларның тура халыышкыны. – Кызыл: Тув. кн. изд-во., 1980. – 221 с.

36. Ауэрбах Э. Филология мировой литературы / Э. Ауэрбах // Вопросы литературы. – 2004. – № 5.

37. Ахмадиев Р.Б. Современная башкирская драматургия (природа конфликта и многообразие жанровых форм) / Р.Б. Ахмадиев. – Уфа: РИО БашГУ, 2003. - 204 с.

38. Ахпашева Н.М. Национальный эпос и становление хакасской литературы / Н.М. Ахпашева // Вестник Бурят. гос. ун-та. Филология. – 2008. – Вып. 10. – С. 207–210.

39. Басилов В.Н. Избранники духов / В.Н. Басилов. – М.: Наука, 1984. – 198 с.

40. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

41. Балданов С.Ж. Литература народов Сибири: этнотрадиция, фольклорно-этнографический контекст / С.Ж. Балданов, Б.Б. Бадмаев, Г.Ц-Д. Буянтуева. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. – 304 с.

42. Балданов С.Ж. Общность литератур народов Сибири (Бурятия, Тува, Якутия / С.Ж. Балданов. – Улан-Удэ: Изд-во «Бэлиг», 2001. – 200 с.

43. Балданмаксарова Е.Е. Бурятская поэзия XX в.: истоки, поэтика жанров / под ред. В.А. Зайцева / Е.Е. Балданмаксарова. – М.: Компания спутник+, 2002. – 365 с.

44. Башарина З.К. Взаимодействие русской и якутской литератур в XX веке (история взаимосвязей): автореф. дис. д-ра филол. наук / З.К. Башарина. – Улан-Удэ, 2005. – 42 с.

45. Белинский В.Г. О драме и театре / Соч.: в 2т. / В.Г. Белинский. - М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – 298 с.

46. Библиография в помощь научной деятельности: метод. пособие / сост. Н.А. Москвитина, Г.А. Светличных. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2013. – 76 с.

47. Билюкина А.А. Якутская советская драматургия / А.А. Билюкина. – М.: Наука, 1988. – 224 с.

48. Билюкина А.А. Якутская драматургия XX в. Истоки, эволюция, концепция личности: дис. в виде науч. докл … д-ра филол. наук / А.А. Билюкина. – Улан-Удэ, 1998. – 62 с.

49. Билюкина А.А. Языческие обряды якутов (Истоки якутской драмы) / А.А. Билюкина. – Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1992. – 80 с.

50. Богуславский А.О. Русская советская драматургия: Основные проблемы развития. 1946–1966 / А.О. Богуславский, В.А. Диев. – М.: Наука, 1968. – 239 с.

51. Бокту-Кириш, Бора-Шээлей. Тыва улустуң маадырлыг тоолдары. Т. IV / сост. С.М. Орус-оол. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1995. – 224 с.

52. Бороноева Т.А. Репрезентация мифологических первообразов в бурятском театральном искусстве / Т.А. Бороноева, С.С. Имихелова // Вестник Бурят. гос. ун-та. Филология. – 2014. – Вып. 10 (2). – С. 31–35.

53. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства / С.Г. Бочаров // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. - М., 1962. – С. 312–321.

54. Бугров Б. С. Герой принимает решение: Движение драмы от 50-х гг. / Б.С. Бугров. М.: Советский писатель, 1987. – 366 с.

55. Булгутова И.В. Философия времени в краткостишиях Б. Сыренова / И.В. Булгутова // Вестник Бурят. гос. ун-та. Филология. – 2012. – Вып. 10. – С. 25–29.

56. Бурман А.Д. К вопросу о типологии театрального пространства на Востоке / А.Д. Бурман // Народы Азии и Африки. – 1987. – № 6. – С. 102–110.

57. Бурцева М.А. Шекспир и Ойунский. Связь времен и диалог культур / М.А. Бурцева, А.А. Бурцев. – Якутск: Изд. дом СВФУ, 2013.– 264 с.

58. Бутанаев В.Я. Традиционная культура и быт хакасов: учеб. пособие / В.Я. Бутанаев. – Абакан: Хак. кн. изд-во, 1996. – 224 с.

59. Буянтуева Г.Ц-Д. Мотивы в повествовательной структуре прозы А. Ангархаева 1970–1980-х гг.: автореф. дис. канд. филол. наук / Г.Ц-Д. Буянтуева. – Улан-Удэ, 2011. – 26 с.

60. Вайнштейн С.И. Историческая этнография тувинцев. Проблемы кочевого хозяйства / С.И. Вайнштейн. – М.: Наука, 1972. – 314 с.

61. Васильев Н.Л. Историзм и относительность концепта «национальная литература» / Н.Л. Васильев // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: материалы междунар. науч. конф. / реколлегия: П.А. Николаев, М.Л. Ремнева, А.Я. Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – С. 53–58.

62. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; вступ. ст. И. Горского; сост., коммент. В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.

63. Волькенштейн В.М. Драматургия. – 5-е изд., доп. / В.М. Волькенштейн. – М.: Советский писатель, 1969. – 335 с.

64. Галданова Г.Р. Эволюция содержания охотничьего культа / Г.Р. Галданова // Буддизм и традиционные верования народов Центральной Азии. – Новосибирск: Наука, 1981. – С. 46–56.

65. Гамзатов Р. Мой Дагестан / Р. Гамзатов // Собр. соч.: в 3 т. – Т. III. – М., 1969.

66. Гармаева С.И. Национальные образы мира в литературе / С.И. Гармаева // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии: материалы междунар. конф. – Улан-Удэ, 2000. – Т. III: Языки. Фольклор. Литература. – С. 188–192.

67. Гармаева С.И. Типология художественных традиций в прозе Бурятии XX века / С.И. Гармаева. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1997. – 170 с.

68. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Общие вопросы: русский, болгарский, грузинский, армянский / Г.Д. Гачев. – М.: Советский писатель, 1988. – 448 с.

69. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель // Соч.: в 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – 376 с.

70. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике / Г.В.Ф. Гегель // Соч.: в 2 т. – СПб: Наука, 1999. – Т.3. – 408 с.

71. Гете И.В. Об искусстве / И.В. Гете. – М.: Искусство, 1975. – 350 с.

72. Гоголь Н.В. Сочинения: в 7 т. / Н.В. Гоголь. – М., 1978. – Т. 5.

73. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: монография / В.Е. Головчинер. – Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2001. – 241 с.

74. Горький М.А. Беседа с молодыми / М.А Горький // О литературе: сб. – М.: Советский писатель, 1953. – 702 с.

75. Гребнев Л.В. Тувинский героический эпос / Л.В. Гребнев. – М.: Наука, 1960. – 186 с.

76. Джусойты Н. От сказителя к писателю – путь далекий / Н. Джусойты // Вопросы литературы. – 1971. – № 9.

77. Добролюбов Н.А. Литературная критика: в 2 т. / Н.А. Добролюбов. – Л.: Наука, 1984. – Т. 1. – 235 с.

78. Дондокова М.Ю. Проблемы сравнительного литературоведения в национальных литературах // Вестник. Бурят. гос. ун-та. – 2010. – Вып. 8. Востоковедение. – С. 84–89.

79. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада / И.М. Дьяконов. – М.: Наука, 1990. – 241 с.

80. Дьяконова В.П. Религиозные представления алтайцев и тувинцев о природе и человеке / В.П. Дьяконова // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. – Л., 1976. – 246 с.

81. Единство многообразия. Литература Якутии в контексте диалога культур: сб. науч. статей. – Якутск, 2015. – 388 с.

82. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.

83. Жуковская Н.Л. Кочевники Монголии: Культура. Традиция. Символика / Н.Л. Жуковская. – М.: Восточная литература, 2012. – 247 с.

84. Жуковская Н.Л. Судьба кочевой культуры / Н.Л. Жуковская. – М.: Наука, 1990. – 110 с.

85. Иванов А. О тувинском театре / А.О. Иванов // История советского драматического театра. – М.: Наука, 1971. – Т.6. – С. 584–586.

86. Имихелова С. «Антология бурятского романа»: новый издательский проект / С. Имихелова, И. Фролова // Сибирские огни. – 2008. – № 7. – С. 159–165.

87. Имихелова С.С. Женские образы в бурятской драматургии: архетипическое содержание и национально-культурный контекст / С.С. Имихелова, Т.В. Шантанова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2015. – 142 с.

88. Имихелова С.С. Методологическое значение бурятских ученых в образовательно-культурных инновациях // С.С. Имихелова // Образование и глобализация: материалы междунар. науч. конф. – Улан-Удэ, 2009. – Ч. II. – С. 176–179.

89. Имихелова С.С. Поэзия национального бытия. О литературе и театре Бурятии: рецензии и статьи 1980-2010 гг. / С.С. Имихелова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2010. – 234 с.

90. Имихелова С.С. Роль легенды в литературных произведениях о судьбе и историческом выборе бурятского народа / С.С. Имихелова // Вестник Бурят. гос. ун-та. Язык. Литература. Культура. – Вып. 1/2014. – С. 50–57.

91. Имихелова С.С. Специфика проявления романтического мышления в бурятской и якутской драматургии / С.С. Имихелова // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии: материалы междунар. науч. конф. – Т. III: Языки. Фольклор. Литература. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. – С. 233–237.

92. Иргит С. Чоннуң ыраажызы / С. Иргит // Шын. – 2004. – Авг. 26. – А. 3.

93. Исполнев И. Рождение Тувинского национального театра / И. Исполнев // Под знаменем Ленина – Сталина. – 1943. – № 1, 2. – С. 57.

94. История бурятской литературы. Т. III: 1965–1995. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 1997.

95. История бурятской литературы. Т. I: В 2 ч. – Улан-Удэ, 1996.

96. История русской драматургии: вторая половина XIX – начало XX века (до 1917 г.). – Л.: Наука, 1987. – 660 с.

97. История тувинской литературы. Т. I: Истоки. Литература Тувинской Народной Республики (1921–1944) / Тув. ин-т гуманит. исслед. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2013. – 266 с.

98. История хакасской литературы. – Абакан: Хакас. кн. изд-во, 2011. – 278 с.

99. Казагачева З.С. Зарождение алтайской литературы / З.С. Казагачева. – Горно-Алтайск: Алт. кн. изд-во, 1972. – 147 с.

100. Кайда Л.Г. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи / Л.Г. Кайда. – М.: Флинта, 2000. – 187 с.

101. Калзан А.К. Тувинская драматургия периода ТНР / А.К. Калзан // Ученые записки ТНИИЯЛИ. – Кызыл, 1958. – Вып. 6. – С. 115–136.

102. Калзан А.К. К вопросу о закономерностях развития тувинской драматургии / А.К. Калзан // Учен. зап. ТНИИЯЛИ. – Кызыл, 1961. – Вып. 9. – С. 165–176.

103. Калзан А.К. Становление тувинской драматургии: дис. … канд. филол. наук / А.К. Калзан. – Л., 1962. – 167 с. (Науч. архив ТИГИ. Д. 237).

104. Калзан А. К. Өзүлдениң демдектери / А.К. Калзан. – Кызыл: Тыв. ном унд. чери, 1991. – 304 а.

105. Калмыкова И.Г. Жанровая специфика бурятской комедии второй половины XX – начала XXI в.: автореф. дис. канд. филол. наук / И.Г. Калмыкова. – Улан-Удэ, 2015. – 22 с.

106. Кальвайт Х. Шаманы, целители, знахари. Древнейшие учения, дарованные самой жизнью / Х. Кальвайт. – М., 1998. – 223 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://fanread.ru/book/6414912/?page=1

107. Канунникова И.А. Русская драматургия XX века: учеб. пособие / И.А. Канунникова. – М.: Флинта, 2003. – 149 с.

108. Катышева Д.Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д.Н. Катышева. – СПб.: СПбГУП, 2001. – 208 с.

109. Кенин-Лопсан М.Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства: конец XIX – начало XX в. / М.Б. Кенин-Лопсан. – Новосибирск: Наука, 1987. – 164 с.

110. Кенин-Лопсан М.Б. Традиционная культура тувинцев / М.Б. Кенин-Лопсан. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2006. – 232 с.

111. Киндикова Н.М. Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири / Н.М. Киндикова. – Горно-Алтайск, 2001. – 203 с.

112. Кириллина М.А. Якутская комедия: типология и жанровая динамика / М.А. Кириллина – Новосибирск: Наука, 2014. – 116 с.

113. Кон Ф.Я. За пятьдесят лет. Экспедиция в Сойотию / Ф.Я. Кон. Т.III. – М.: Изд-во всесоюз. общ. политкаторжан, 1936. – 360 с.

114. Конрад Н.И. Запад и Восток: статьи. – М.: Наука, 1972. – 495 с.

115. Коржева П.Б. Язык юмора и сатиры / П.Б. Коржева. – Алма-Ата, 1973. – 120 с.

116. Кошелева А.Л. Драматургия Валентины Шулбаевой: традиции и новаторство / А.Л. Кошелева // Время в слове и лицах. Очерки, статьи. - Абакан: Изд-во Хак. гос. ун-та им. Н.Ф. Катанова, 2003. – С. 47–58.

117. Кузнецова Н.М. Мифо-ритуальный и фольклорный контекст драматургии А.В. Вампилова: дис. … канд. филол. наук / Н.М. Кузнецова. – Иркутск: Ирк. гос. ун-т, 2004. – 199 с.

118. Кужугет А.К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация / А.К. Кужугет. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – 320 с.

119. Кужугет А.К. Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев / А.К. Кужугет.– Кызыл: Республиканская типография, 2002. – 79 с.

120. Кужугет М.А. Салчак Тока – драматург / М.А. Кужугет // Салчак Тока: коллект. монография. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2015. – С. 399–435. (Жизнь замечательных людей Тувы).

121. Курбатский Г.Н. Тувинцы в своем фольклоре / Г.Н. Курбатский. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2001. – 278 с.

122. Куулар Д.С. Поэзия В. Кок-оола / Д.С. Куулар // Улуг-Хем. – 1958. – № 2. – С. 67.

123. Куулар Д.С. История и современность / Д.С. Куулар. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2002. – 123 с.

124. Кок-оол Виктор Шогжапович: [о нем] // XX чүс чылда Тыванын алдарлыг кижилери (Заслуженные люди Тувы XX века): Гос. кн. Республики Тыва. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2004. – С. 269.

125. Кюнзегеш Ю.Ш. Буянныглар өгбези / Ю. Кюнзегеш // Тыва Республика, 1996. - Февраль 29. - А. 4.

126. Левинтон Г. Предания и мифы / Г. Левинтон // Мифы народов мира. – М.: Наука, 2000. – 333 с.

127. Левитан Л.С. Основы изучения сюжета / Л.С. Левинтан, Л.М. Цилевич. – Рига: Зинатне, 1990.

128. Литература Якутии XX века: Историко-литературные очерки / Ин-т гуманит. исслед. АН РС (Я). – Якутск, 2005. – 728 с.

129. Литература Якутии на современном этапе, 1980–1990 гг.: Очерки / Ин-т гуманит. исслед. АН РС (Я). – Якутск, 2001. – 282 с.

130. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы / Д.С. Лихачев. – СПб.: Алтея, 1999. – 508 с.

131. Ломидзе Г.И. Ленинизм и судьбы национальных литератур / Г.И. Ломидзе. – Москва: Современник, 1972. – 166 с.

132. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 479 с.

133. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2001. – 704 с.

134. Люди и события. Год 2006: указ.-календарь по Туве на 2006 год / НБ им. А.С. Пушкина Респ. Тыва / сост. Л.М. Чадамба [и др.]. – Кызыл, 2005. – 64 с.

135. Майногашева Н.С. Хакасская драматургия XX в.: художественная эволюция, фольклорный контекст: дис. … канд. филол. наук / Н.С. Майногашева. – Абакан, 2008. – 172 с.

136. Манн Ю.В. О гротеске в литературе / Ю.В. Манн. – М.: Наука, 1986. – 167 с.

137. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Исследования по фольклору и мифологии Востока / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

138. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе / Е.М. Мелетинский. – М.: Изд-во РГГУ, 2000. – 170 с.

139. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа: 4-е изд. / Е.М. Мелетинский. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2006. – 407 с.

140. Мифологический словарь / гл. ред Е.М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.

141. Мифы, легенды, предания тувинцев / сост. Н.А. Алексеев, Д.С. Куулар, З.Б. Самдан, Ж.М. Юша. – Новосибирск: Наука, 2010. – 372 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 28).

142. Мифы народов мира: онлайн энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: http://www.mifinarodov.com/k/kannibalizm.html

143. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М.: «Большая Рос. энциклопедия», 1998. – Т. 1: А-К. – 671 с.

144. Мижит Л.С. Оруктуң эгези / Л.С. Мижит // Тыва чечен чогаал: сөөлгү үениң шинчилелдери. ТГШИ-ниң шинчилелдер чыындызы. – Кызыл: КУБ «Тыва-полиграф», 2009. – С. 5–9.

145. Монгуш М.В. Ламаизм в Туве / М.В. Монгуш. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1992. – 147 с.

146. Монгуш Д. Дядя Витя / Д. Монгуш // Тувинская правда. – 2006. – 11 марта. – С. 4.

147. Мунзук М. Чогаалдары мөңге дириг / М. Мунзук // Шын. – 1990. – Февраль 13. – А. 3.

148. Мунзук М. Чоннуң ынакшылы сиңген кижи / М. Мунзук // Улуг-Хем. – 1986. – № 63. – А. 157–164.

149. Михаил Врубель. Исследование и анализ творчества // Мир Врубеля [Электронный ресурс]. – URL: http: // vrubel-world.ru/issled8.php (15 апреля 2013).

150. Мыреева А.Н. Многонациональный роман 1960–1980-х гг.: типологические аспекты / А.Н. Мыреева. – Новосибирск, 2001.

151. Найдаков В.Ц. Бурятская советская драматургия / В.Ц. Найдаков, С.С. Имихелова. – Новосибирск: Наука, 1987. – 269 с.

152. Найдакова В.Ц. Тувинский театр: учеб/ пособие / В.Ц. Найдакова. – Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1999. – 159 с.

153. О месте Михаила Зощенко в российской литературе [Электронный ресурс]. – URL: http://zoschenko.lit-info.ru/review/zoschenko/010/935.htm

154. О присвоении почетного звания народного артиста Тувинской АССР Кок-оолу В.Ш. // Тувинская правда. – 1966. – 2 марта. – С. 2.

155. О присвоении почетного звания заслуженного артиста РСФСР Кок-оолу В.Ш.: указ Президиума Верховного Совета РСФСР // Ведомости Верховного Совета РСФСР. – 1961. – № 12. – С. 9.

156. Орус-оол С.М. Поэтика тувинского героического эпоса / С.М. Орус-оол. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1983. – 112 с.

157. Орус-оол С.М. Избранные научные труды: науч. издание / С.М. Орус-оол. – Абакан: ООО «Журналист», 2011. – 296 с.

158. Островских П.Е. Саянские хищники / П.Е. Островских. – Л., 1927. – 298 с.

159. Orian Olsen. Etprimitivt Folk. De Mongolske ren-nomader. - Korengagen, 1925. - P. 115.

160. Очерк истории бурятской советской литературы. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – 156 с.

161. Очерк истории якутской советской литературы. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 134 с.

162. Очерки истории хакасской советской литературы / под. ред. К.Ф. Антошина. – Абакан: Хак. кн. изд-во, 1985. – 286 с.

163. Очерки по истории алтайской литературы / под общей ред. С.С. Суразакова. – Горно-Алтайск, 1969. – 192 с.

164. Очерки истории тувинской литературы / сост. А. Калзан, М. Хадаханэ, Д. Куулар. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1975. – 184 с.

165. Очур Т.Х Фольклорные традиции в прозе С. Сарыг-оола / Т.Х. Очур // Мир науки, культуры, образования. – Красноярск, 2014. – № 6 (49). – С. 369–371.

166. Педагогическая энциклопедия / гл. ред. И.А. Каиров, Ф.Н. Петров. – М.: Советская энциклопедия, 1965. – Т. 2.

167. Платицына Т.В. Архетип Великой Матери в массовой литературе США: автореф. дис. … канд. культурологи / Т.В. Платицына. – Улан-Удэ, 2011. – 22 с.

168. Поспелов Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.

169. Потапов А.П. Очерки народного быта тувинцев / А.П. Потапов. – М.: Наука, 1969. – 402 с.

170. Потапов А.П. Охотничьи поверья и обряды у алтайских турок / А.П. Потапов // Культура и письменность Востока. Кн. 5. – Баку, 1929. – 209 с.

171. Потебня А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М: Правда, 1989. – 622 с.

172. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. – М: Высшая школа, 1990. – 342 с.

173. Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре / А.А. Потебня. – М., 2000. – 481 с.

174. Позднеев А. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии / А. Позднеев. – М., 1963. – 487 с.

175. Пушкин А.С. О народной драме «Марфа Посадница» / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: В 10 т. – М., 1988. – Т.7. – С. 214.

176. Пухов И.В. «Красный шаман» П.А. Ойунского и якутский фольклор / И.В. Пухов // Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. – М.: Наука, 1975. – С. 89–127.

177. Ревуненкова Е.В. Народы Малайзии и Западной Индонезии / Е.В. Ревуненкова. – М.: Наука, 1980. – 87 с.

178. Романова Л.Н. Поэзия Натальи Харлампьевой. Динамика лирической книги стихов/ Л.Н. Романова.– Новосибирск: Наука, 2014.– 128 с.

179. Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения: (из истории проблемы) / Е.Г. Руднева. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1977. – 164 с.

180. Саган-оол О. Краткий очерк тувинской литературы / О. Саган-оол, Ю. Кюнзегеш, А. Мазуревская // Литература народов Сибири / сост. Н.Н. Яновский. – Новосибирск, 1956. – 183 с.

181. Саган-оол О. Кандыг-даа боор-дур / О. Саган-оол // Улуг-Хем, 1964. – № 22. – А. 34–41.

182. Сагды К.Ч. История возникновения тувинского театра / К.Ч. Сагды. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1973. – 128 с.

183. Самбялова Т.В. Образ улигершина в бурятской эпической поэме / Т.В. Самбялова // Филологические чтения памяти А.Б. Соктоева: сб. ст. / науч. ред. С.С. Имихелова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2010. – С. 88–95.

184. Самдан З.Б. Дух-хозяин сказки в исполнительской традиции народов Центральной Азии / З.Б. Самдан // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии: материалы междунар. науч. конф. – Т. III: Языки. Фольклор. Литература. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. – С. 252–256.

185. Самдан З.Б. От фольклора к литературе / З.Б. Самдан. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1987. – 80 с.

186. Самдан З.Б. Первая тувинская героическая драма (О пьесе «Самбажык» В. Кок-оола) // Избранные труды. Тувинская словесность: миф – сказка – литература / З.Б. Самдан. – Кызыл, 2011. – С. 191–199.

187. Санчы Д. Төрээн черниң алгакчызы / Д. Санчы // Шын. 1996. – Февраль 29. – А. 4.

188. Сарыг-оол С.А. Кок-оолдуң алганыы / С.А. Сарыг-оол // Шын. – 1961. – Март 1. – А. 4.

189. Сарыг-оол К. Улустуң маадырларынга тураскааткан шии / К. Сарыг-оол // Шын. 1963. – Ноябрь 23. – А. 3.

190. Серебрякова З.А. Бурятский роман 1940–1980-х гг.: национальный характер в контексте истории: автореф. дис. … д-ра. филол. наук / З.А. Серебрякова. – Улан-Удэ, 2009. – 40 с.

191. Серен А. Кок-оол Виктор Шогжапович / А. Серен // Люди и события. Год 2006: указ.-календарь на 2006 год. – Кызыл, 2005. – С. 15–18.

192. Сивцева-Максимова П.В. Поэтика классической якутской поэмы / П.В. Сивцева-Максимова // Вестник Бурят. гос. ун-та. Филология. – 2013. – Вып. 10. – С. 135–141.

193. Солун-оол Л.И. Улуг үндезилекчи / Л.И. Солун-оол // Шын. 2006. – Ноябрь 9. – А. 3.

194. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. / К.С. Станиславский. – М.: Наука, 1995. – Т. 7. – 342 с.

195. Стеблева И.В. Поэзия древних тюрков VI–VIII веков / И.В. Стеблева. – М.: Ин-т мир. лит. АН СССР им. А.М. Горького, 1965. – 148 с.

196. Султанов К.К. Динамика жанра: особенное и общее в опыте современного романа / К.К. Султанов. – М.: Наука, 1989. – 151 с.

197. Султанов К.К. Национальное самосознание и литература / К.К. Султанов // Способность к диалогу. – М.: Наука, 1993. – Ч. 1. – С. 51–75.

198. Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы / К.К. Султанов. – М.: Наследие, 2001. – 196 с.

199. Суразаков С.С. Из глубины веков / С.С. Суразаков. – Горно-Алтайск: Алт. кн. изд-во, 1982. – 167 с.

200. Тарбанакова С.Н. Пути развития театров Южной Сибири / С.Н. Тарбанакова. – Горно-Алтайск: Горно-Алт. НИИИЯЛИ, 1994. – 180 с.

201. Татаринцева М.П. Развитие литературно-критической мысли в Туве / М.П. Татаринцева. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1983. – 168 с.

202. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 512 с.

203. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М: Аспект Пресс, 2003. – 334 с.

204. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исслед. в обл. мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс; Культура, 1995. – 621 с.

205. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество / отв. ред. И.Н. Гимуев. – Новосибирск: Наука, 1989. – 241 с.

206. Трояков П.А. Истоки и формы чудесного вымысла (на материалах волшебных сказок хакасов и других народов Сибири) / П.А. Трояков. – Абакан, 1991. – 385 с.

207. Тува литературная: библиогр. указ.: / авт-сост.: М.А. Хадаханэ, Л.М. Чадамба, Е.М. Ак-кыс, Г.М. Комбу; НБ им. А.С. Пушкина Респ. Тыва. – Кызыл, 2008. – Вып. 2. – 73 с.

208. Тулохонов М.И. Бурятский героический эпос «Аламжи Мэргэн» / М.И. Тулохонов // Бурятский героический эпос / сост. М.И. Тулохонов. – Новосибирск: Наука, 1991. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

209. Тулохонов С. Драматургия // Тулохонов С. Историзм литературы Бурятии / С. Тулохонов. – Улан-Удэ, 2000. – С. 180–186.

210. Федь Н.М. Жанры в меняющемся мире / Н.М. Федь. – М.: Сов. Россия, 1989. – 544 с.

211. Фролова И.В. Проза и драматургия Д. Батожабая: поиски художественного синтеза: дис … канд. филол. наук / И.В. Фролова; Бурят. гос. ун-т. – Улан-Удэ, 2003. – 141 с.

212. Фрейденберг О.М. Мифы и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 175 с.

213. Фрезер Д.Д. Золотая ветвь / Д.Д. Фрезер. – М.: Изд-во полит. лит., 1983. – 703 с.

214. Фуксон Л.Ю. К понятию юмора / Л.Ю. Фуксон // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. – Кемерово, 1986. – С. 128–134 с.

215. Хадаханэ М.А. Беседы о тувинской литературе и не только… / М.А. Хадаханэ. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2006. – 144 с.

216. Хадаханэ М.А. Виктор Кок-оол // Люди тувинского театра: творческие портреты. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1971. – С. 11–20.

217. Хадаханэ М.А. Литературная Тува. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1986. – 124 с.

218. Хадаханэ М.А. Очерки тувинской культуры (артисты театра) / М.А. Хадаханэ. – Кызыл: РИО ТывГУ, 2007. – 67 с.

219. Хадаханэ М.А. Театр: премьера. В поисках истины / М.А. Хадаханэ // Тувинская правда. – 2000. – 28 дек. – № 14. – С. 3.

220. Хализев В.Е. Драма как род литературы. Поэтика, генезис, функционирование / В.Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.

221. Хализев В.Е. Теория литературы. / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

222. Херел А.Х. Современная тувинская драматургия // Баяртуевские чтения. – 1. Мир бурятских традиций в контексте истории и современности. - Улан-–Удэ, 2008. – С. 225-229.

223. Херел А.Х. Зарождение театральности средствами элементов тувинских игр // Межвузовская научно-практическая конференция с международным участием «Национально-региональное в вузовском литературном образовании: перспективы и приоритеты, посвященной 80-летию проф. В.Б. Махатова. – Улан-Удэ, 2009. – С. 163-168.

224. Херел А.Х. Элементы драматического искусства в обрядовой культуре тувинцев // Научные труды Тывинского государственного университета (Материалы ежегодной научно-практической конференции преподавателей, аспирантов и сотрудников ТывГУ с международным участием, посвященной Году Учителя, состоявшейся 19 ноября). Вып. VIII. Т. I. – Кызыл: РИО ТывГУ, 2010. – С. 152-154.

225. Херел А.Х. Тувинская драматургия: пьеса «Хайыраан бот» В. Кок-оола // Этно-литературоведение, литературное образование, культура: межвуз. научно-метод. сб. – Улан-Удэ: Изд-во ГУП ИД «Буряд үнэн», 2009. – С. 75-82.

226. Херел А.Х. Идейные и художественные истоки тывинской драматургии // Казанская наука. Сборник научных статей – Казань: Казанский издательский дом, 2010. - № 10.– С. 240-242.

227. Херел А.Х. Фольклорная основа одноактной пьесы «Эки хүн» В. Кок-оола // Современная система филологического образования в Республике Тыва: опыт прошлого, взгляд в будущее (Сборник материалов межрегиональной научно-практической конференции, посвященной 100-летию единения Тувы с Россией и Году русского языка в Туве). – Кызыл: ИПО «Билиг», 2014. – С. 71 – 74.

228. Херел А.Х. Роль одноактных пьес В.Ш. Кок-оола 1930-х гг. в зарождении национальной тувинской драматургии // Вестник БГУ. Серия Филология. – Улан-Удэ: Издательство БГУ, 2015. - Выпуск 10 (1). – С. 143-147.

229. Херел А.Х. Преломление жанра народной легенды в тувинской драматургии (на материале пьесы «Хайыраан бот» В. Кок-оола) // Вестник

БГУ. Серия Филология. – Улан-Удэ: Издательство БГУ, 2015. - Выпуск 10. – С. 249-255.

230. Херел А.Х. Образ женщины-матери в пьесах тувинского драматурга В. Кок-оола // Вестник Бурятского государственного университета. – Улан-Удэ: Издательство БГУ, 2015. - Выпуск 1. – С. 115-120.

231. Херел А.Х. Особенности формирования трагического начала в тувинских одноактных пьесах // Русский язык и литература в образовательном пространстве Азиатского региона. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2017. – С. 111-113.

232. Ховалыг Э. Мы уже не табун / Э. Ховалыг // Тувинская правда. – 1998. – 1 окт.

233. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / 4-е изд. / М.Б. Храпченко. – М.: Советский писатель, 1975. – 408 с.

234. Чамзы Х. Караны канчаар тып алганыл? / Х. Чамзы // Шын. – 2006. – Ноябрь 9. – А. 3.

235. Чап Ч. Тевек / Ч. Чап. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1996.

236. Челтыгмашева Л.В. Этнопоэтическое своеобразие хакасской прозы 1930–1990-х гг.: автореф. дис. … канд. филол. наук / Л.В. Челтыгмашева. – Улан-Удэ, 2009. – 20 с.

237. Черносвитов П.Ю. Эволюция картины мира как адаптационный процесс / П.Ю. Черносвитов. – М., 2003.

238. Черлиг-оол К.Ч. Кок-оол Виктор Шогжапович (1906-1980) // Люди и события. Год 2001: указ.-календарь по Туве на 2001 год. – Кызыл, 2001. – С. 12–13.

239. Чирков А.С. Эпическая драма: (Проблема теории и поэтики). – Киев: Вища школа, 1988. – 159 с.

240. Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1957. – Т. 6.

241. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1999. – 608 с.

242. Шульц С.А. Драма как объект исторической поэтики и герменевтики // Филологические науки. – 2004. – № 2. – С. 14–20.

243. Шойгу С. Артист болгаш драматург // Улуг-Хем. – 1961. – № 18. – А. 243–249.

244. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 414 с.

245. Эргис Г. У. Очерки по якутскому фольклору / Г.У. Эргис. – Якутск: Бичик, 2008. – 400 с.

246. Юдин В.Е. Миф и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике // Миф–литература–фольклор / под ред. В.Г. Базанова. – Л.: Наука, 1978. – С. 16–37.

247. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 299 с.

248. Юнг К.Г. О феноменологии духа в сказках / К.Г. Юнг // Урания. – 1994. – № 1. – С. 24–30.

249. Явчуновский Я.И. Драма вчера и сегодня: Жанровая динамика. Конфликты и характеры / Я.И. Явчуновский. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1980.

250. Явчуновский Я.И. Драма на новом рубеже: Драматургия 70–80-х годов: конфликты и герои, проблемы поэтики / Я.И. Явчуновский. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1989.

251. Ernest T. Kirby. From Shamanistic Theater. Origin and evolution // Symposium of the Whole. – Berkeley, Los-Angeles, London, 1983. – P. 258–259.

Архивные документы

252. ГБУ Государственный архив РТ. Фонд 112. Дело № 174 – К, 175 – К, 176 – К.

253. ГБУ Государственный архив РТ. Фонд 139. Опись 1. Дело 172. 64 с. «Хайыраан бот» (1968-1969 г.). Частичный перевод С. Козловой.

254. ГБУ Государственный архив РТ. Фонд 139. Опись 1. Дело 234. 48 с. «Алдын-Чечек» (1971 г.).

255. ГБУ Государственный архив РТ. Фонд 139. Опись 1. Дело 358. 40 с. «Ийистепкен ирт» (1976 г.).

256. Архив телерадиокомпании «Тыва». Фонд 86, / Кок-оол. – Кызыл, 1951.

257. Научный архив ТИГПИ. Рукописный фонд 1. Опись 2. Инвентарная книга №2. Дело 2141. (Хайыраан бот на тув. яз.)

258. Научный архив ТИГПИ. Рукописный фонд 1. Опись 2. Дело 1300. Л. 86-121.

259. Научный архив ТИГПИ. Рукописный фонд 6. Дело 14, 171, 293, 296, 298, 299, 327, 389, 1298.

260. Научный архив ТИГПИ. Книжный фонд 4. Опись К: 2444, 2445, 2447, 2450, 2451, 2487, 2490.

261. Национальный музей им. «Алдан-Маадыр» Республики Тыва. Фонд 127. Опись 248. Дело 687, 688, 689, 693. Л. 83-149.

262. Литературный фонд национального музыкально-драматического театра Республики Тыва им. «В. Кок-оола». Фонд, 14. Опись 32. Дело 65, 67, 71.