



Российская академия наук
Уральское отделение Российской академии наук
Институт языка, литературы и истории Коми научного центра
Уральского отделения Российской академии наук

Н. В. Горинова

**ТВОРЧЕСТВО КОМИ ДРАМАТУРГОВ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ**

Ответственные редакторы:
кандидат педагогических наук В. А. Лимерова,
доктор филологических наук Е. А. Цыпанов

Екатеринбург, 2024

УДК 821.511.132-2'06

DOI: 10.19110/978-5-7691-2570-6

ББК 83.3(2Рос=Коми)

Г69 Гори

Горинова Н. В. **ТВОРЧЕСТВО КОМИ ДРАМАТУРГОВ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ.** – Екатеринбург : УрО РАН, 2024. – 113 с.

Настоящее монографическое исследование характеризует коми драматургию 1990–2000-х гг. Основное внимание автор уделяет творчеству драматургов, оказавших наибольшее влияние на формирование новейшей драмы порубежного времени – Г. Юшкова, А. Попова, О. Уляшева. В работе также рассмотрены гендерные аспекты женской драматургии коми – пьес Н. Куратовой, Е. Козловой, Н. Обрезковой, В. Лекановой. В монографии представлен анализ произведений, отражающих художественно-экспериментальный характер коми драматургии рубежа XX–XXI вв.

Gorinova N. V. **THE WORK OF KOMI PLAYWRIGHTS AT THE TURN OF THE XX–XXI CENTURIES.** – Ekaterinburg : Ural Branch, RAS, 2024. – 113 p.

This monographic study characterizes Komi drama of the 1990–2000s. The main attention is paid to the work of playwrights who had the greatest influence on the formation of the newest drama at the turn of the century – G. Yushkov, A. Popov, O. Ulyashev. The work also considers gender aspects of Komi women's drama – plays by N. Kuratova, E. Kozlova, N. Obrezkova, V. Lekanova. The monograph presents an analysis of works reflecting the artistic and experimental nature of Komi drama at the turn of the XX–XXI centuries.

Рецензенты:

кандидат филологических наук Е. В. Остапова
(Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина)
кандидат филологических наук А. В. Камитова
(Удмуртский институт истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН)

ISBN 978-5-7691-2570-6

© УрО РАН, 2024
© Н. В. Горинова, 2024

ВВЕДЕНИЕ

Драматургия как род литературы, тесно связанный с искусством театра, является одним из видов художественного творчества, наиболее остро и оперативно реагирующим на изменения в социально-политической жизни. Эта особенность драмы с особой силой проявилась в творчестве российских, в том числе коми писателей-драматургов на рубеже XX–XXI вв. Перестройка политического и экономического курса России, повлекшая за собой слом многих культурных устоев и формирование новых этических ценностей, кардинально повлияла на репертуарные запросы театров, а вслед за ними и на скорость обновления драматургии. Можно утверждать, что почти все, что вышло из-под пера писателей-драматургов в порубежные 1990–2010-е гг. и последующее десятилетие, носит печать эксперимента, свидетельствует об освоении новых художественных форм и поиске адекватного перестроенному и постперестроенному времени содержания.

Несмотря на то, что драматургические произведения рубежа веков представляют собой достаточно «свежий» материал, который еще не отделен от читателя временной дистанцией и вызывает определенные сложности для литературоведческого анализа, сегодня наблюдается интенсивное изучение этого культурного феномена учеными филологической и театроведческой областей. К настоящему времени сложились следующие направления исследований новейшей драматургии: тенденции развития драмы конца XX – начала XXI столетий в историческом и теоретическом аспектах, ее типологические связи с театральным искусством, пути и факторы формирования новых жанров, индивидуально-авторские концепции запечатленной в произведениях действительности, художественный метод и строй новейшей драмы, характерные особенности художественного конфликта и языка. Драматургия порубежного периода является предметом обсуждения и дискуссий в научных и театральных кругах [Соловьева, 2013; Современная драма...; Современная драматургия: вызовы...; Современная драматургия (конец XX...)], исследованию тенденций развития драмы указанного периода посвящены докторские и кандидатские диссертации [Данилова, 2002; Саттарова, 2004; Болотян, 2008; Журчева, 2009; Денисова, 2014], в вузовские программы включены предметы, отражающие своеобразие творчества современных писателей-драматургов [Гончарова-Грабовская 2003; Громова, 2005; Каблукова, 2008; Современная драматургия. Рабочая...., 2021]. Активный научный интерес к проблемам развития драмы нашего времени, безусловно, связан не только с особой ролью театра в социокультурной жизни общества, востребованностью новых, отвечающих современности пьес, но и феноменальностью самого драматургического материала, который был создан на протяжении последних трех десятилетий.

Прежде всего, в современных исследованиях отмечается стилистическая разнонаправленность современной российской драматургии, возникшая на фоне «распада эстетических абсолютов, присущих соцреалистическому реализму» [Гончарова-Грабовская, 2003: 22].

По мнению исследователей, в театральном искусстве порубежья и драме как ее части сложились три стилистических направления: первое – реализующее игровую функцию культуры (постмодернизм, абсурд, фантастические импровизации); второе направление объединяет стили, воплощающие эвристическую функцию культуры, которая заключается в открытии новых фактов, знаний и идей¹; в границы третьего направления принято включать стили, сохраняющие традиционные оценочную и познавательную функции реализма при явном доминировании оценки над познанием [Данилова, 2002]. Часть исследователей выделяет два направления современной драмы, объединив разные стили в традиционный и авангардный (нетрадиционный) типы произведений. К традиционной линии драматургии принято относить реалистическую драму, в русле которой продолжает писать старшее поколение драматургов, а к авангардной – модернистскую и постмодернистскую (пьесы, тяготеющие к метафорической насыщенности и усложненности, пьесы, в которых сильнее ошутимы символическое и игровое начала) [Гончарова-Грабовская, 2003: 22, 24]. Несмотря на разное количество стилевых направлений, выделяемых сегодня исследователями, литературоведческая наука сходится во мнении, что новейшая драма движется вперед двумя путями – традиционно-реалистическому, сохраняющему связь с традициями отечественной драматургии, и экспериментальному, опирающемуся на достижения мировой театральной культуры и вовлекающему опыт нереалистической драмы.

Отдельной темой в исследованиях новейшей драматургии является ее жанровый состав (М. И. Громова, И. М. Болотян, Т. Н. Денисова, С. Я. Гончарова-Грабовская, О. В. Журчева). Внимание исследователей привлекает жанровая диффузность современной драмы, практика деструкции устоявшихся, восходящих еще к временам Аристотеля жанровых канонов, что выражается либо в синтезе драмы, комедии и трагедии [Гончарова-Грабовская, 2003: 24], либо в создании инновационных «придуманных драматургами для конкретного произведения, своеобразных “жанровых вариаций”, вроде “оперы первого дня”, “балета в темноте”, “виртуального театра”, “гомерической трагедии”, “комнаты смеха для одинокого пенсионера” и т.д.» [Громова, 2009: 217]. По мнению О. В. Журчевой, современная жанровая система неустойчива, что проявляется в жанрово-видовой неопределенности произведения, в отсутствии классических жанровых обозначений: «Современная драма все больше превращается в свободное авторское высказывание, в котором традиционные элементы драмы выступают лишь как своеобразные опоры рецепции и интерпретации» [Журчева, 2011: 15].

В качестве особого предмета исследования выделяются проблемы, связанные с языком драмы, особенностями текстообразования. Исходя из речевой организации текста, учеными установлен такой вид драматургического произведения, как документальная драма – театр-*verbatim* (от лат. *verbatim* – «дословно» – техника создания текста путем монтажа дословно записанной речи), специфической особенностью которой является «документальность, аутентичная персонажам речь, слабо намеченные сюжетные линии [Болотян, 2008: 7]. Другим жанром, активно используемым российскими авторами, исследователи называют моно-пьесу – пьесу с минимальным действием, основанную на доверительном и искреннем монологе центрального и единственного героя [Денисова, 2014: 18].

¹ Одно из значений слова «эвристичный» – экспериментальный. По мнению И. Даниловой, эвристичность в драматургии 1990-х гг. проявлялась в поисках принципиально новых способов осмысления движения мира и тенденций развития субъективного мира человека в меняющейся действительности.

Одной из центральных проблем в исследованиях драмы остается проблема героя. Сравнивая персонажный мир драматических произведений 1990–2010-х гг. с характерами, созданными драматургами предперестроечного времени, исследователи отмечают демократизацию персонажной сферы [Гончарова-Грабовская, 2003; Денисова, 2014]. Героем драмы становится «обыкновенный человек», «маленький человек». Исследователи обращают внимание на асоциальность, тотальное одиночество и отчужденность от дисгармоничного мира, маргинальность, выброшенность из жизни и пребывание на обочине жизни, инфантильность, бездейственность современных героев. К характеристикам героев применяются такие определения, как «децентрализация личности» (потеря героем положительных, «образцовых» качеств [Журчева, 2011: 14]), или «социально-экзистенциальный» и «социально-онтологический» человек [Гончарова-Грабовская, 2003: 30]. В качестве общего свойства героев современных драм отмечается эсхатологическое мироощущение.

Еще одной ключевой проблемой, вытекающей из родовой специфики драмы как искусства для сцены, является хронотоп произведения. Нельзя не согласиться с О. В. Журчевой, которая, опираясь на многочисленные примеры, констатирует разрушение привычного переживания пространства и традиционных для отечественной драматургии моделей хронотопа [Журчева, 2011]. Местом действия в пьесах рубежа веков часто выступают такие локусы, как кладбище, психбольница, фирма по изготовлению роботов и т.п., что, по мнению исследователей, связано с кризисным мироощущением современника. «Подобные сценические пространства отражают изменение привычного уклада героев и промежуточное состояние их сознания, (...) выявляют эпоху утраты ориентиров и создают образ сумасшедшего мира», – пишет театральный критик Е. В. Старченко [Старченко, 2005: 6]. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, анализируя поэтику пьес одного из самых популярных драматургов современности Н. Коляды, отмечают увлеченность автора сценическим пространством, хаотическим нагромождением в этом пространстве всевозможных предметов постсоветского быта с целью максимального выражения «экзистенциальной “безнадеги” современной жизни» [Липовецкий, Лейдерман, 2003: 570]. Особый интерес литературоведение и театроведение испытывают к постмодернистской драме и ее частным проявлениям в творчестве драматургов-современников. В пьесах этого направления обнаруживается наложение двух пространственных плоскостей: наряду с реальным, видимым пространством создается пространство условное (ирреальное), создаваемое при помощи взаимодействующих друг с другом символов, ассоциативных планов, закодированной информации, апеллирующих к читательскому сознанию и требующих расшифровки [Самсонова]. Т. Н. Денисова считает, что можно говорить о развитии архетипа «бездомье», большей частью раскрываемого при помощи пространственно-временных характеристик; исследователь связывает данный мотив с утратой обществом устойчивых норм морали. Мотив бездомья выражается и в социальном поведении героя, в его маргинальности, одиночестве, пребывании на обочине жизни [Денисова, 2014: 7]. Хронотоп пьес конца XX столетия с его символическим сгущением или раздвоением пространства-времени, отображением «социального дна» объясняется стремлением драматургического искусства и театра преодолеть замкнутость и завершенность пространственно-временной картины, свойственные для классической и привычной для зрителя драмы советского периода.

В конце XX в. значительно обновляется состав писателей-драматургов: если ранее драматургия являлась самым «мужским» из видов литературного творчества, в 2000-е гг. появляется такой культурный феномен, как женская драматургия. В связи с этим обстоятельством актуальность приобретают гендерные исследования драмы и театра. Как известно, гендерный аспект – один из важнейших проблем в философии, социологии, психологии, антропологии, культурологии, лингвистике. В последнее десятилетие он прочно укрепился и в литературоведении. Художественный текст при гендерном подходе рассматривается «как поле функционирования гендерных стереотипов (принятых в обществе представлений о маскулинности и феминности), гендерных ролей (образцов поведения мужчин и женщин)» [Золотухина]. В литературоведении гендерные исследования по большей части связаны с анализом художественных текстов, авторами которых являются женщины. В работах, посвященных гендерным аспектам новейшей драмы, отмечаются такие свойства женской драматургии как усиление психологического начала, обновление женских характеров, акцент на личностной самореализации героинь [Строева, 1986].

Исследователи отмечают, что процесс осмысления современной драмы неизбежно вызывает множество трудностей, так как художественная парадигма драматургии порубежья – явление стихийное, неоднородное, противоречивое, охватывающее огромное количество разительно контрастных, противоположных эстетических направлений, драматургический материал тяжело поддается классификации, систематизации, выявлению общих и типологических закономерностей, однозначной и неоспоримой оценке. Тем не менее существует активная практика исследования современной драматургии как эстетического, историко-философского, социокультурного феномена, в ходе которой выявлен подчеркнуто-поисковый характер творчества писателей-драматургов конца XX – первых десятилетий XXI в. Эта особенность свойственна и драматургическому искусству финно-угорских народов России, которое является частью общероссийской литературы и обладает общими с ней тенденциями развития. Анализируя коми драматургию, следует учитывать типологические сходства коми литературы с литературой других финно-угорских народов, проживающих в России. Культурно-исторические, языковые связи и интернациональные отношения между родственными народами обуславливают формирование и развитие сходных художественных явлений в драматургическом искусстве финно-угров. Постигание данного эстетического феномена в ряде регионов начинается во второй половине XX в., однако за сравнительно небольшой срок исследователями изучен значительный пласт истории литературы финно-угорских народов, проанализированы различные аспекты поэтики отдельных пьес, выявлены закономерности развития драматургии каждого народа. Что касается драматургии 1990–2000-х гг., то здесь можно выделить работы мордовского литературоведа Ю. Г. Антонова [Антонов, 1999; Антонов, 2002; Антонов, 2012], марийских ученых Г. Н. Бояриновой [Бояринова, 2005], Т. Н. Беляевой [Беляева, 2012], Г. А. Яковлевой [Яковлева, 2000; Яковлева, 2008], удмуртских исследователей Т. И. Зайцевой, Н. В. Кондратьевой, М. В. Ившиной [Зайцева, Кондратьева, Ившина, 2018], в которых выявляются богатство и разнообразие художественных явлений национального театрального искусства рубежа XX–XXI вв.: раскрывается трансформация характера современного героя, изучается развитие драматургических жанров, подчеркивается расширение тематического диапазона пьес.

Изучение драматургии коми периода 1990–2000-х гг. предполагает обращение как к исследовательским работам о финно-угорской и в целом российской драматургии, так и исследовательскому материалу о развитии коми драмы. Одними из первых к изучению коми драмы обратились авторы коллективного труда «Очерки истории коми литературы» (1958) и академического трехтомного труда «История коми литературы» (1979, 1980, 1981). А. Н. Федоровой, А. А. Вежовым, Ф. В. Плесовским, А. К. Микушевым, И. М. Ванеевой составлена периодизация развития драматургии коми с момента ее возникновения и до послевоенных лет, а также исследованы основные аспекты становления и развития коми драмы. По сути, основой для создания «Истории коми литературы» послужили «Очерки истории коми литературы». Отличие трехтомного издания состоит в том, что оно включает в себя более глубокий анализ пьес, общих закономерностей развития драмы, а также рассматривает драматургию 50–80-х гг. прошлого века.

Огромный вклад в изучение драматургии коми внесла В. А. Латышева. Ею проанализированы почти все коми драматургические произведения начиная с XIX в. и заканчивая 1980-ми гг., выявлены закономерности развития драматургии, раскрыта поэтика пьес. Первой ее публикацией стала монография «Зарождение драматургии и театра народа коми» [Латышева, 1968]. Следующая крупная работа исследователя «Конфликты и характеры в коми драматургии» [Латышева, 1973] посвящена исследованию пьес 1940–1960-х гг. Драматургия коми 1970–1980-х гг. освещается в работе В. А. Латышевой «Современная коми драматургия» [Латышева, 1994]. Анализируя пьесы В. Савина, М. Лебедева, Н. Попова, В. Чисталева, Н. Фролова, В. Юхнина, И. Пыстина, И. Потолицына, Н. Попова, Г. Федорова, В. Леканова, А. Ларева, Н. Дьяконова, Г. Юшкова, Н. Белых, П. Шахова, И. Торопова, автор выявляет идейно-тематическое своеобразие произведений этих драматургов, характеры героев, способы построения характеров, конфликты, исследует также язык персонажей. Коми драматургия 1920–1960-х гг. освещена также в разделе работы А. К. Микушева «На таежных просторах» [Микушев, 1986]. Автор обращается к истории возникновения и развития драмы, анализирует героину, сюжетные перипетии пьес.

Заметный след в исследовании драматургии коми оставила Р. И. Куклина, посвятившая ряд статей творчеству таких авторов, как В. Савин [Куклина, 1988, 2005], Н. Попов [Куклина, 2005, 2006], Н. Дьяконов [Куклина, 1987, 2006], В. Леканов [Куклина, 2003], Н. Белых [Куклина, 2004]. Часть работ освещает развитие комедийного жанра в драматургии коми [Куклина, 1987, 1991, 1995, 1998]. Тенденции развития традиций жанра комедии рассмотрены в работе Т. Л. Кузнецовой «Комическое в коми литературе» [Кузнецова, 1994].

В 2000-е гг. к изучению коми драматургии и театра обращается французский исследователь С. Каньоли (S. Cangoli), сотрудник Научно-исследовательского центра Европы – Евразии (CREE) Института восточных языков и цивилизаций (Inalco, Paris). В центре его внимания – влияние различных исторических факторов на развитие театров финно-угорских народов, в том числе и коми [Каньоли, 2011].

В практике изучения коми драмы особое место занимают вопросы, связанные с формированием и развитием традиций национальной драмы, а также с ее стремлением к новаторству, к обновлению как форм, так и идейного содержания пьес. Исследователи сходятся во мнении, что основными источниками, питавшими драму в момент ее возникновения, были устное народное творчество и русская классическая драма, о чем свидетельствует

творчество первых коми драматургов и, прежде всего, основоположника коми драматургии и театра В. А. Савина (Нёбдинса Виттора). По мнению ученых, В. Савин дал начало двум стилевым течениям национальной драматургии – революционно-романтическому и сатирико-юмористическому, одним из первых создал образ положительного героя, воплотив в нем черты национального характера, первым обратился к литературным жанрам комедии и драмы. По мнению исследователей, заложенные В. Савиным традиции получили дальнейшее развитие в произведениях как современников В. Савина, так и последующих поколений драматургов.

Постоянным объектом внимания литературоведов являются качественные изменения в драматургии коми, обусловленные историко-политическими переменами, происходившими в стране. Отмечается, что драме военного времени, изображавшей примеры великого мужества, был характерен пафос героизма. В послевоенные годы на смену «героической драме» явилась лирическая комедия, наполненная оптимизмом, необходимым для восстановления разрушенной страны. Драма 1970–1980 гг. концентрирует внимание на переживаниях героев, их психологическом состоянии.

Развитие жанровых разновидностей драмы, жанровая специфика и язык произведений – еще одно заметное и сформировавшееся направление в изучении коми драматургии. В ее жанровый состав исследователи включают романтико-революционную, социально-бытовую и психологическую драму, социально-бытовую и лирическую комедию. В развитии современной драмы отмечается стремление к единому действию, к психологизации характеров героев, к отходу от схематизма и тенденциозности в раскрытии идейного содержания пьес. Современные драматурги, по мысли литературоведов, уделяют большое внимание языку народа, его интонационной стихии, делают акцент на лексическом богатстве и эмоциональности народного слова. Можно утверждать, что современное литературоведение накопило значительный опыт в изучении драматургии коми и творчества отдельных авторов. Исследователи внесли существенный вклад в создание общей истории финно-угорских литератур, расширили и уточнили картину финно-угорского литературного процесса XIX–XXI вв., их работы способствовали более глубокому пониманию закономерностей развития коми литературы.

Коми драматургии конца 1990–2000-х гг. посвящено не так много работ. Следует отметить некоторые из них. Это статьи Р. И. Куклиной, раскрывающие поэтику пьес коми драматургов конца XX в. [Куклина, 2000, 2004], работы Т. Л. Кузнецовой о творческих исканиях драматургов А. Попова [Кузнецова, 2003, 2010], П. Шахова [Кузнецова, 2003] и А. Лужикова [Кузнецова, 2003]. Исследователи отмечают тяготение драматургов конца XX в. к условным формам, что позволяет выйти на новый уровень обобщения. В то же время работы названных исследователей подтверждают общие со всей новейшей отечественной драматургией свойства коми драматургии – это разнонаправленность художественных поисков, принадлежащих разным авторам, тяготение к разным стилевым решениям, диффузность жанров. В этой ситуации «творческого эксперимента» одним из самых устойчивых феноменов в драматургическом искусстве и, следовательно, важнейшим объектом изучения является творческая индивидуальность писателя, в которой, как известно, отражается неповторимое своеобразие авторских художественных решений в их связях с закономерностями литературного развития. Раскрытие основных тенденций раз-

вития коми драмы периода рубежа веков способствует и монографическое исследование Т. Л. Кузнецовой «Коми проза конца XX – начала XXI века: опыт художественных поисков» [Кузнецова, 2020]. Исследованию коми драматургии рубежа XX–XXI вв. были посвящены и работы автора монографии. Нами охарактеризован процесс обновления национального театрального искусства в период кардинальных социально-политических преобразований, изучено жанровое своеобразие пьес 1990–2000 гг., выявлены стилистические направления коми драмы, героика и специфика конфликтов. Результаты исследований нашли отражение в статьях и диссертационной работе «Коми драматургия конца XX в.: традиции и новаторство» [Горинова, 2011].

Цель предлагаемого исследования состоит в раскрытии особенностей коми драматургии 1990–2000 гг. сквозь призму творческих индивидуальностей писателей. Поставленная цель потребовала решения следующих задач:

- выявить наиболее значимые в художественном и историко-литературном отношении произведения драматургических жанров,
- на основе анализа произведений установить характерные черты творчества разных писателей-драматургов и особенности развития коми драматургического искусства на современном этапе.

Актуальность исследования определяется тем, что драматургия рубежа XX–XXI вв. недостаточно изучена, а также потребностью в формировании целостных представлений о творчестве коми писателей-драматургов и современной драматургии коми.

Методика исследования основывается на принципах целостного анализа художественного произведения, проблемном подходе к изучению творчества писателя. Методы исследования – структурно-семантический, типологический.

Структура предлагаемой вниманию читателей книги продиктована задачей осветить современное состояние коми драматургии сквозь призму творчества как сложившихся, ключевых для развития коми драматургического искусства писателей (творчество Г. Юшкова, А. Попова, О. Уляшева), так и поэтики отдельных новаторских произведений в жанрах драмы (пьесы А. Лужикова, Н. Белых). Завершающий раздел монографии отражает тенденции формирования нового в литературе региона явления – коми женской драматургии.

1. ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ГЕННАДИЯ ЮШКОВА НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

Геннадий Юшков (1932–2009) – знаковая фигура в культуре коми народа. История развития литературы коми-зырян неизменно связана с его именем, с его художественным наследием. По словам А. К. Микушева, «в его творчестве счастливо сочетаются дар поэта, дар драматурга и прозаика. Его задушевные лирические стихотворения, его искрящиеся юмором и в то же время как бы говорящие зрителю – постой, подумай, оглянись! – пьесы-теш, его рассказы, повести и роман “Чугра” вошли сегодня в жизнь народа настолько прочно, что без них, без образов Конё Семё, Висара, Микулая, Виринеи, Ревекки, Макар Васьки, невозможно представить современную коми литературу» [Микушев, 1986: 232]. «Своей творческой мощью, величиной таланта, – отмечает Е. В. Остапова, – он близок к образу чугры, являясь своеобразной осью в системе координат коми литературы» [Остапова, 2020: 110]. Г. Юшковым создано значительное количество произведений, выявивших не только силу его эстетической мысли, мастерство создания характеров и выстраивания сюжетных линий, но и глубокую любовь к Коми краю, родному языку, своему народу. В своих произведениях он выступает как тонкий наблюдатель и скрупулезный энциклопедист жизни и деятельности коми, их истории, быта, мировоззрения и философии, с высокой художественной силой автор отмечает мельчайшие подробности психологии коми человека, его внутреннего мира, его духовных ценностей. Если говорить об историческом контексте, то в творчестве Г. Юшкова в большей степени представлена советская эпоха, ярким представителем которой был он сам – его художественная и общественная деятельность крепко связаны с жизнью родного Коми края советского времени. Его произведения отражают как великие достижения народа, одержавшего победу в Великой Отечественной войне и преодолевшего тяготы тыловой жизни, вложившего много сил и энергии для восстановления разрушенного войной хозяйства, так и относительную стабильность, отсутствие острых катаклизмов в доперестроечные годы. При этом писатель «не растворяет» человека в эпохе, герой в произведениях Г. Юшкова не теряет своей идентичности и индивидуальности, не лишается национальных черт. Художественные тексты писателя обнаруживают глубинный взгляд на человека, выявляя его эмоции, устремления, отношение к миру. В этом талант Г. Юшкова как художника, умеющего мастерски раскрывать социально значимые явления, не упуская индивидуальные качества каждого героя.

На рубеже XX–XXI вв. литература переживает качественно новый этап развития. Начавшиеся в 1990-е гг. социально-политические преобразования не могли не повлиять на духовную сферу общественной жизни, а вместе с тем и на художественное сознание. В этот период литература становится на путь обновления, ярких и противоречивых экспериментов, изменяя свое отношение к традиции. В исполненное духовных катаклизмов время творчество Г. Юшкова также претерпевает изменения, меняется его взгляд на мир, на коми человека, меняется характер его героя, жанровые предпочтения автора. Эволюцию художественных поисков автора в 1990–2000-е гг. можно проследить на примере его драм, отражающих не только изменения, произошедшие в творческом сознании автора, но и динамику движения литературы на рубеже веков.

Г. Юшков входит в 1990-е гг. с богатым литературным багажом. Большую часть своих произведений – это более 20 книг, включающих издания отдельных произведений (романов, повестей) и сборники стихотворений, рассказов, повестей, пьес, литературы для детей¹ – он написал именно в советский период, начиная с 1950-х гг. Значительность творческого наследия Г. Юшкова выявляется не только в количестве созданных им текстов, но и в их художественной глубине. Так, произведения писателя нашли отклик среди широкого круга читателей, критиков и литературоведов (например, творчеству Г. Юшкова – одного из немногих современных авторов – посвящена глава в академическом издании «Истории коми литературы»), они опубликованы за пределами России, а также отмечены различными премиями: Г. Юшков – лауреат государственной премии Коми АССР им. И. А. Куратова (1974), лауреат премии Союза Писателей РСФСР (1982), в 1984 г. он был награжден орденом «Знак Почета», в 1991 г. – удостоен звания «Народный писатель». Комедии «Макар Васька – сиктса зон» (Макар Васька – сельский парень, 1963), «Кыськӧ тай эмӧсь» (Бывают же такие, 1969) прославили Г. Юшкова как драматурга: почти все его пьесы поставлены на сцене, они имеют успех у зрителя. В наши дни режиссеры также продолжают обращаться к его произведениям.

Последние 20 лет жизни писателя, как раз совпавшие с рубежом XX–XXI вв., были не менее продуктивными: за этот период им были изданы роман «Бива» (Огниво, 1999), пять сборников стихотворений, рассказов как для взрослой, так и для детской аудитории, и, что особенно важно в связи с нашим исследованием, в журнале «Войвыв кодзув» (Северная звезда) в разные годы им были опубликованы драматургические произведения – пьеса-сказка «Ен ныв» (Дочь Бога, 1990), комедии «Коми бал» (1993), «Коркӧ муса, коркӧ абу» (Когда мил, когда не мил, 1995), «Му вежан лун» (Троица, 2001), маленькие комедии и драмы «Вир тшыкӧдысь» (Несущий порчу, 1992), «Кула кӧ эськӧ» (А если умру, 1998), «Шутӧгыс олас» (Сойдет и без слов, 1998), «Вӧтлы, вӧтлы» (Прогони, прогони, 1998), «Лок, пырав» (Иди, загляни, 1998), «Мый он виччысь» (Чего не ждешь, 1998), «Забеднӧ» (Обидно, 1998), «Ӧпитеннӧ» (Епитимья, 1998), «Матӧ пукта» (Близко положу, 1998), «Коді шуис?» (Кто сказал? 1998), «Олӧм вын» (Сила жизни, 2005), «Олӧм кӧ лоӧ» (Если сложится жизнь, 2005), «Сідзи воліс» (Просто приходил, 2005) «Мырддыла кӧ эськӧ» (Вот если отобью, 2006), «Сійӧн и локті» (Поэтому-то и пришел, 2006). Как можно убедиться, в 1990–2000-е гг. Г. Юшков активно работает в жанре драмы; более того, многие из перечисленных пьес были поставлены на сценах главных театров Республики Коми: Академического театра драмы им. В. Савина и Национального музыкально-драматического театра Республики Коми. Было бы интересно проследить, претерпели ли какие-либо изменения творческие установки Г. Юшкова под влиянием социальных перемен; какие проблемы он решает в своих драмах на рубеже веков; меняется ли характер героя и характер конфликта в его произведениях; какие жанры он актуализирует в отображении действительности; какими средствами автор раскрывает уходящую и наступающую эпохи.

В своих изысканиях мы опираемся на опыт наших предшественников. Широкое освещение в научной литературе получает советский период художественного творчества Г. Юшкова. Нами уже было указано, что творчеству писателя отведена глава в академическом издании «Истории коми литературы» (III том), авторы которой – В. В. Пахорукова,

¹ В 2001 г. было опубликовано 4-томное собрание сочинений Г. Юшкова, куда вошли все произведения автора.

В. Н. Демин – выявляют многие аспекты его литературного наследия, в том числе идейно-тематическое разнообразие его пьес 1950–1970-х гг. [Пахорукова, Демин, 1981]. Осмыслению творческого наследия Г. Юшкова посвящен раздел научной работы А. К. Микушева «На таежных просторах», в которой автор рассматривает проблемный план, конфликты, героики произведений писателя [Микушев, 1986: 139–171, 232–249]. Жанровое своеобразие стихотворных произведений Г. Юшкова рассмотрено В. Н. Деминым [Демин, 1997]. В разное время к исследованию произведений Г. Юшкова обращалась В. А. Латышева, ею было проанализировано драматургическое творчество автора 1950–1980-х гг., выявлены жанры его текстов, актуальность поставленных писателем проблем, раскрыты характеры героев, детально изучен их язык [Латышева, 1973, 1996]. Нужно отметить, что перечисленные исследователи анализируют не только драматургические произведения Г. Юшкова, но и его прозу, лирику. В 2000-е гг. творчество Г. Юшкова продолжает привлекать внимание ученых. Эпические произведения автора рассмотрены В. А. Лимеровой [Лимерова, 2009], П. Ф. Лимеровым [Лимеров, 2008], Т. Л. Кузнецовой [Кузнецова, 2017], которые в своих изысканиях делают акцент на утверждаемых автором нравственных ценностях, на его стремлении раскрыть духовный потенциал своего народа. П. Ф. Лимеровым также рассмотрено поэтическое творчество Г. Юшкова, в статье «Коми народ в поэзии Г. Юшкова» [Лимеров, 2009] исследователь прослеживает эволюцию мировоззрения художника, размышляет о его гражданской позиции. В связи с изучением драматургии Г. Юшкова интерес представляют статьи Р. И. Куклиной, посвященные анализу тенденций развития современной коми драматургии, в которых отмечены некоторые аспекты творчества писателя – тематическая специфика, жанровые особенности его пьес, языковые характеристики героев драм [Куклина, 1996, 2005]. Между тем исследований, посвященных анализу развития драматургических произведений, написанных Г. Юшковым на рубеже веков, не так много. Наличие объемного, еще неизученного материала, обуславливает необходимость исследования художественных текстов автора, сопоставления его произведений порубежного времени с произведениями советского периода.

С 1990-х гг. в коми драматургии вместе с реалистическим направлением, который многие годы был ведущим в истории драмы, начинают развиваться и другие направления: условно-метафорическое (Н. Белых, А. Лужиков, А. Попов), романтическое (О. Уляшев), натуралистическое (А. Попов), появляются пьесы, которые можно отнести к абсурдистским (А. Попов). Эта закономерность характерна, конечно, не только для коми драмы. По утверждению М. А. Черняк, «многоголосие новейшей литературы, отсутствие единого метода, единого стиля, единого лидера – к чему за 70 лет своего существования так привыкла советская литература – одна из ярких черт современности» [Черняк, 2004: 7]. Несмотря на развивающуюся на пороге нового тысячелетия пестроту художественных направлений, Г. Юшков остается верен реалистическому направлению. Еще в начале своей драматургической деятельности – в 1950-е гг. – писатель идет в разрез со складывающейся литературной традицией. Именно в этот период драматургия коми получает всесоюзную известность благодаря лирической комедии Н. Дьяконова «Свадьба приданой» (Свадьба с приданым, 1948), которая была переведена на русский язык и поставлена на сцене Московского театра сатиры, а затем экранизирована киностудией «Мосфильм». Успех этой комедии не мог не способствовать развитию определенной комедийной традиции в советской культуре,

росту интереса писателей к жанру лирической комедии, который начинает утверждаться и в коми литературе. Так, в 1950-е гг. лирические комедии были написаны драматургами коми А. Ларевым и В. Лекановым. Впоследствии Н. Дьяконов, А. Ларев, В. Леканов еще не раз обращались к этому жанру. Эти пьесы были не лишены недостатков. Как отмечает В. А. Латышева, в период 1940–1950-х гг. «суровая жизнь позволяла выжить пьесам наиболее занимательным. Улыбка, смех над наивным и недостойным, грусть по поводу несбывшегося личного, издевка над архаичным – вот, пожалуй, тот ограниченный круг естественных эмоций, который получил одобрение на сцене. Из неестественных эмоций на протяжении десятилетий поощрялись ура-патриотизм, ханжеское возмущение пессимизмом и растерянностью, догматическое бодрчество и восторг по поводу “достижений” любой ценой, испуганное умалчивание об издержках <...> Общественный компромисс, как и в жизни, царил в драматургии...» [Латышева, 1994: 94]. Однако подобного рода пьесы были необходимы советскому народу в послевоенное время, по словам Т. Л. Кузнецовой, они отвечали чаяниям общества [Кузнецова, 2017: 267–268], вселяли в сердца людей оптимистический взгляд на будущее и мажорные настроения. Что касается Г. Юшкова, то, приступая в 1950-е гг. к драматургической деятельности, он обращается не к лирической комедии, раскрывающей оптимистически-радостное отношение послевоенного общества к жизни, а к социально-нравственной драме. В своих первых пьесах – «Кӧнкӧ тундраын» (Где-то в тундре, 1955), «Сизимӧд председатель» (Седьмой председатель, 1958) – Г. Юшков изображает жизнь такой, какая она есть, стремясь к предельной достоверности событий и психологической глубине в описании трагических условий жизни. В первой драме раскрывается переход привыкшего к частному оленеводству пастуха в коллективное хозяйство, его неприятие нового уклада жизни, его глубокие сомнения и внутренние конфликты. Вторая пьеса воссоздает удручающие картины действительности послевоенного периода: колхоз находится на грани распада, крестьяне не желают работать в совместном хозяйстве, главному герою драмы – «седьмому председателю» Сергею Игнатову – приходится идти на конфликт с районным начальством, чтобы авансировать своих работников и привлечь их обратно в колхоз. История развития колхозов в Коми крае Г. Юшковым раскрыта реалистично, без прикрас, автору удалось отобразить кризисное состояние как деревни, так и отдельной личности. В последующих пьесах, отображающих жизнь крестьян в более светлых тонах (в 1960-е гг. социальное напряжение спадает, работа в коллективных хозяйствах налаживается, наступает некоторая стабильность, улучшается материальное благополучие крестьян), драматург всегда придерживается принципов реализма. Его герои никогда не карикатурны, не схематичны, не являются собой метафору философских или нравственных категорий. Это живые люди с глубокими переживаниями и определенным взглядом на мир. Г. Юшкову удается передать глубину чувств и размышлений каждого из них. Что касается описанных им в пьесах ситуаций, то они всегда взяты из жизни, в основном деревенской. Это проблемы, которыми живет село: нехватка рабочих рук, некомпетентность руководства, выполнение плана, необходимость получения специального образования. В пьесах 1990–2000 гг. драматург правдиво отображает угасание деревни. Этим произведениям не свойственно натуралистическое отображение беспробудного пьянства бывших колхозников или хитроумных манипуляций новых руководителей сельских хозяйств. Г. Юшков, возможно, где-то с насмешкой, где-то тонко иронизируя, но всегда уважительно показывает своих героев, жителей села, их достижения

и промахи, изменения ими рода деятельности (например, переход к фермерству, частным предприятиям, мелкой торговле).

Основной темой в драматургии Г. Юшкова и, наверное, всего его творчества была и остается тема деревни. Как отмечают В. В. Пахорукова и В. Н. Демин, «коми деревня, пути ее развития от прошлого до наших дней являются объектом постоянного внимания писателя» [Пахорукова, Демин, 1981: 314]. Необходимо отметить, что большая часть драматургов коми – выходцы из деревни, поэтому для них более близка деревенская тематика. В своих произведениях они выражают миропонимание человека из провинции, раскрывают быт и нравы сельского общества. При этом в соответствии с духом советского времени авторы все чаще обращаются к производственной тематике.

В период порубежья идейно-тематический план коми драм начинает меняться. Тема деревни остается актуальной, но вместе с ней художники углубляются и в другие проблемы: разрабатывают тему «человека и власти», «поэта и толпы», тему творчества. Авторы в своих пьесах осмысливают историю народа коми, историю страны и т. д. Для Г. Юшкова тема деревни остается приоритетной. На рубеже столетий драматург продолжает развивать ее, но уже в другом ракурсе. Тема деревни в драматургии Г. Юшкова доперестроечного периода была тесно связана с проблемами производства: в его пьесах перспективное развитие деревни, как и духовное развитие персонажей, неизменно было связано с их умением и желанием трудиться. В отличие от предыдущих пьес, в драмах 1990–2000-х гг. автор не отображает успешное или безуспешное решение производственной проблемы, радостное ликование персонажей по поводу очередных трудовых достижений. В них Г. Юшков отмечает перемены, произошедшие в селе вследствие социально-экономических преобразований: уходят в прошлое совхозы, нарушается привычный уклад деревенской жизни, сельчане теряют работу, бывшие совхозники зачастую начинают злоупотреблять спиртным, что приводит к разрушению семей. Неустроенность современной деревни, полуразрушенное состояние совхозов стали объектом исследования многих драм порубежья. Среди прочих пьес резко выделяются драматургические тексты А. Попова, отображающие современную деревню и ее жителей в пессимистических темных тонах: в них описывается беспробудное пьянство сельских жителей, их стремление к праздному образу жизни, отсутствие рабочих мест, мошенничество и интриги руководства сельских администраций. Автор подчеркивает в современных сельчанах их духовную слабость, непостоянство и нерешительность. В отличие от пьес А. Попова, произведения Г. Юшкова одухотворены надеждой, они пока вселяют веру в духовное возрождение сельского человека, которую автор связывает уже не с трудом, как было в предыдущих драматургических текстах, но с семьей: почти все его пьесы этого периода изображают рождение новых семейных союзов или укрепление отношений уже в состоявшихся семьях. Семейная тематика как смысловая доминанта возникает в произведениях Г. Юшкова не случайно. Супружеские отношения, восстанавливаемые драматургом в пьесах, позволяют ему отстаивать семейные ценности, подчеркивать их важность для гармоничного цельного бытия человека, для восстановления и укрепления социальных связей. Исследуя современность, автор выявляет нравственное опустошение общества, в котором человек не может не деградировать. Персонажи Г. Юшкова, представители этого общества, находят в себе силы преодолеть нравственные катаклизмы, стать лучше, духовно богаче. Возрождению и нравственному изменению героев драматурга способствует осознание ими

ценности семейного института. В этом угадывается уверенность автора в незыблемости, целесообразности устоев семьи: они не только содействуют гармоническому развитию личности, но и позволяют привнести некоторую стабильность в неустойчивый, неустроенный современный мир.

Семейная тематика, разрабатываемая драматургом в 1990–2000-е гг., идет почти вразрез со складывающейся общероссийской традицией. Как отмечает Т. Н. Денисова, в 1980-е гг. в русской драматургии «появился мотив *абсурдности жизни* дома, семьи, наметился будущий маргинальный тип асоциального героя, для которого Дом часто становился Домом без Любви, Анти-Домом, Домом-Тюрьмой с разрушенным бытом. На первый план в пьесах стал выходить архетип “Бездомье”, связанный с утратой традиционных норм жизни (...) Основным героем “новой драмы” 90-х становится человек, выброшенный из жизни и находящийся на ее обочине. Быт стал воплощением хаоса душевного состояния “маленького человека” конца XX в. с его одиночеством, отчуждением от людей...» [Денисова, 2014: 7]. Примечательно, что в коми драме семейная тематика разрабатывается в период порубежья немногими: кроме Г. Юшкова, к ней обращаются Н. Куратова, А. Ульянов. Эти авторы относятся к старшему поколению писателей, которые, в отличие от писателей 1990–2000-х гг., не только фиксируют нравственную деградацию современного общества, современной деревни, но и пытаются сохранить оптимизм и веру в духовное возрождение человека, общества через восстановление семейных ценностей, института семьи.

Доминирующая в драматургии Г. Юшкова последних лет семейная тематика способствует поискам автора соответствующих художественных форм отражения действительности. В его пьесах 1990–2000-х гг. производственный конфликт, решение производственных задач сменяется темой личной судьбы человека, к примеру, доверительным разговором между будущими или уже состоявшимися супругами. В маленьких комедиях и драмах автор как бы случайно сталкивает героев, его и ее, и тем самым заставляет их выяснить отношения. Многоактные комедии Г. Юшкова – «Коми бал», «Коркё муса, коркё абу», «Му вежан лун» – основаны на принципах народно-смеховой, карнавальной культуры. В этих пьесах драматург использует форму народного праздника, народных гуляний: в первых двух комедиях это «рытпукалём» (досл. деревенские посиделки), в третьей – праздник «Трöича» (Троица). Народные празднества с древнейших времен играют значительную роль в крестьянской жизни. Прежде всего, народные гуляния, собирая разных представителей сельской общины в одном месте, содействовали сплочению деревенского сообщества. Также они располагали к возникновению любовных интриг, которые в дальнейшем могли перерасти в семейные отношения (этому способствовала основная часть игр и развлечений). Г. Юшков, ощущая разобщенность людей в современном мире, остро чувствуя их одиночество, видя в народных празднествах некое организующее начало, их важность для жизни коми деревенского сообщества, использует в своих комедиях форму карнавального празднества для сплочения деревенских жителей, укрепления семейно-родовых отношений. Эта форма также позволяет автору свести в одно место несколько пар влюбленных или семейных пар, которые в течение праздника, пускаясь в веселые пляски и хороводы, распевая песни и частушки, еще больше сближаются со своими возлюбленными или уже супругами. Выбранная Г. Юшковым форма народных гуляний удачно содействует соединению нескольких сюжетных линий, раскрывающих развитие отношений разных пар, а вместе с этим помогает по-

казать быт и досуг современной деревни коми-зырян, некоторые элементы традиционных праздников коми народа.

На рубеже веков наблюдается трансформация характера юшковского героя. В центре внимания пьес, написанных им в 1950–1980-е гг., – творческая личность, стремящаяся изменить окружающий мир, искоренить изъяны общества. Ей приходится преодолевать различные препятствия и иногда идти против общества, но она достаточно сильна, чтобы отстаивать свои идеи и воплотить их в жизнь. Главная мысль этих произведений – «каждый человек способен на большое общественно важное дело и его долг, если он передовой человек, сделать его единомышленником, товарищем» [Латышева, 1973: 102]. В пьесах Г. Юшкова 1990–2000-х гг. характеры героев не так ярки, персонажи не стремятся изменить мир к лучшему. Здесь раскрывается будничная жизнь маленького человека, даже не помышляющего о высоких идеалах, не ставящего перед собой грандиозные цели... Большая часть персонажей пьес Г. Юшкова думают лишь о своем личном счастье. В отображении драматургом не передовой личности выявляется общее направление литературной мысли 1990-х гг.: социально-политические изменения конца XX в., все более усложняющаяся действительность, утрата обществом стабильности и определенности приводят к нивелировке общепринятых нравственных ценностей, что, несомненно, влияет на характер современного человека, что, в свою очередь, приводит к трансформации литературного героя: устроитель общественного благополучия и победитель различных жизненных неурядиц в постсоветское время теряет свою актуальность.

Данная тенденция присуща и пьесам Н. Белых, А. Лужикова, А. Попова, отмечающих в своих произведениях одиночество современника, его отчуждение от мира, потерянности, в некотором роде маргинальность. Но в отличие от других писателей, Г. Юшков стремится нарушить одиночество и отчужденность своего героя, как нами было уже сказано выше: в его пьесах последних лет надежда на улучшение жизни современника не умирает – автор находит каждому своему персонажу пару, давая шанс на счастье и благополучие в семье. Данный аспект раскрывает позицию писателя, выявляющего не только безрадостные социальные явления своего времени, но и стремящегося к изменению мира. Ранее эти функции были характерны героям его драм, сегодня эту функцию выполняет сам автор по причине инертности персонажей – своих современников.

Вместе с маленьким героем в драматургии Г. Юшкова рубежа веков раскрывается характер героя-хищника, черты которого мы видим в персонаже небольшой драмы «Вир тшыкӧдысь». Эта пьеса отличается от других драматургических произведений автора рассматриваемого периода тем, что она не обращена к теме семьи. Здесь находят отражение острые социальные проблемы времен перестройки, связанные с появлением в обществе, в данном случае в деревне, людей с ярко выраженным хищническим характером. В. А. Лимерова, анализируя рассказы писателя 1980–1990-х гг. (в число которых входит и рассказ «Вир тшыкӧдысь»: изначально автором был написан рассказ, а затем пьеса с идентичным названием), выявляет в них особую полемическую заостренность проблемы духовности современного человека: «Характерны названия произведений: “Лов пыкӧс” (Душевная опухоль), “Морт дон» (Цена человека), “Мынтӧдчӧм” (Искушение), “Юрыд усӧ” (букв. Голову потеряешь), “Вир тшыкӧдысь” (Портящий кровь) и др. – отражающие предельную авторскую активность в отображении той духовной пространства, в которой оказалось общество

в результате многочисленных социально-политических экспериментов, проводимых государством над своими гражданами. Беспощадный итог “завершающего этапа” этих экспериментов выведен в образе главного героя рассказа “Вир тшыкӧдысь” (Портящий кровь, 1990)» [Лимерова, 2009: 125]. Переводя рассказ в драматургическую форму, Г. Юшков усиливает сценические элементы, тем самым обостряя ощущение внутреннего напряжения, страха героини Ольги, одинокой пенсионерки, перед незванным гостем, пригрозившим убить ее, если купленная героиней на днях водка не будет на столе. Черты героя-хищника мы обнаруживаем в прозаических произведениях писателя 1960–1970-х гг. – в рассказе «Висар» (1964) и «Пияна ош» (Медведица с медвежатами, 1979). Здесь автор акцентирует внимание больше на хищническом отношении человека к природе, раскрывая потребительское начало в человеке по отношению к природному миру [Зиявадинова, 2021: 72]. В пьесе «Вир тшыкӧдысь» Г. Юшков выявляет преобладание звериных черт героя уже по отношению к человеку, способного ради спиртного лишить человека жизни.

В корне изменившаяся система персонажей в драматургии Г. Юшкова обуславливает обращение автора к несколько иной системе жанров. Мельчание личности его персонажей в 1990–2000-е гг. содействует сужению жанровых рамок драм и комедий автора: в этот период автор переходит от многоактных и одноактных драматургических произведений к двух-трехстраничным текстам, которые можно назвать сценками и которые сам писатель называет маленькими комедиями и драмами. Что касается написанных автором в этот период многоактных комедий – «Коми бал», «Коркӧ муса, коркӧ абу», «Му вежан лун», – то они являют собой композиционно усложненные пьесы: здесь несколько сюжетных линий (4 или 5), раскрывающих развитие отношений влюбленных или супружеских пар. По сути, каждый сюжет, связанный с отдельно взятой парой, можно рассматривать как маленькую комедию, к которой Г. Юшков особенно часто обращается на рубеже веков. В многоактных комедиях он находит скрепляющую нить между не пересекающимися сюжетами; часто автор «сводит» своих героев на каком-либо празднике, например, на деревенской вечеринке (рытпук) или всеобщих гуляниях во время праздника Троицы. Так, даже в многоактных драмах Г. Юшкова «доминируют» малые жанры.

Среди драматургических произведений Г. Юшкова 1990–2000-х гг. выделяется пьеса-сказка «Ен ныв», которая, как и другие пьесы этого периода, выявляет его идею о необходимости сохранения семьи для гармоничного развития общества. Также семья, по мысли автора, обретает значимость в сохранении идентичности коми народа. Названная пьеса Юшкова не лишена трагических мотивов, что, очевидно, связано с социальными потрясениями рубежа XX–XXI вв., изменившими нравственные устои общества. Исследователями отмечается, что в русской драматургии, в которой трагедии «в чистом виде» традиционно редки, трагическое как эстетическая категория ощущается во множестве своих проявлений, в частности, в пьесах-«обработках» исторических и заимствованных из литературы прошлого сюжетов, в современных интерпретациях легенд и мифов (пьесы Э. Радзинского, Л. Зорина, притчи Гр. Горина, лирические драмы Е. Исаевой и т. д.) [Громова, 2009: 217]. Классическая комедия «перестраивается» в трагикомедию и в творчестве нерусских писателей России. Примером могут служить произведения марийских авторов М. Рыбакова, В. Абукаева-Эмгака, В. Абукаева [Бояринова, 2018]. В удмуртской художественной словесности исследователи выделяют трагедии П. Захарова «Эмба» и Е. Загребина «Эш-Терек»

[Зайцева, Кондратьева, Ившина, 2018: 112–128]. Трагедия в «чистом» виде выявлена в чувашской драматургии в творчестве Б. Чиндыкова, Н. Исмукова, Н. Петровского-Теветкеля, М. Карягиной [Кириллова, 2017: 137]. В коми литературе указанного времени трагическое наблюдается, как мы уже сказали, в пьесе-сказке Г. Юшкова «Ен ныв», а также в трагикомедии А. Попова «Вой, коді некор эз вöв» (Ночь, которой никогда не было). Трагическое в современной драме отражает пути укрепления гуманистических идеалов в период обесценивания человеческой личности, его жизни, общества, мироустройства.

В контексте российской драмы рубежа XX–XXI вв. драматургические жанры, в рамках которых работал Г. Юшков в последние годы своей жизни – в основном это маленькие и многоактные социально-бытовые комедии и маленькие социально-нравственные драмы и пьеса-сказка, – вполне традиционны, тогда как в российской драматургии в этот период наблюдается расцвет различных нетрадиционных жанровых образований. Коми драматургии реже прибегают к жанровым модификациям, можно привести в пример лишь пьесу Н. Белых «Ов, дитяй, ов!» (Живи, дитя мое, живи! 1991), жанр которой обозначен автором весьма оригинально – «вемöс нисьö вöт» (то ли явь, то ли сон). В комедии Г. Юшкова «Коми бал» наблюдаются некоторые черты ремейка: при написании этой пьесы автор отталкивался от стихотворения поэта XIX в. И. Куратова «Коми бал» (1865), используя основные мотивы этого текста, например, мотивы песни, танца, одиночества, а также перенося дух всеобъединяющего празднества в ткань своего произведения. Но в основном коми художники работают в классических жанрах, в последнее время часто обозначая свои драматургические произведения пьесами. Возвращаясь к маленьким пьесам Г. Юшкова, следует сказать, что они в своей совокупности, в количественном (их число доминирует как в творчестве автора, так и в коми драматургии в целом) и концептуальном плане образуют собой некое новое явление в художественном наследии писателя.

В художественной системе писателя в переломный для общества период многое меняется, однако в написанных им в 1990–2000-х гг. пьесах, как и в предшествующих драматургических работах, некоторые аспекты художественного отображения им действительности остаются неизменными. Например, драматургические произведения Г. Юшкова, как и прежде, выявляют его мастерство в использовании языковых средств при создании характеров героев. Как и прежде, «знание экспрессивно-стилистических особенностей родного языка, фольклорной образности помогает драматургу индивидуализировать речевую характеристику героев» [Куклина, 1996: 72]. Язык его пьес сочный, колоритный, емкий. Неизменным остается умение Г. Юшкова строить характеры героев. Более всего это выявляется в многоактных комедиях, где много персонажей, каждый из которых имеет свой нрав, свои взгляды на жизнь; автору удается показать их глубоко индивидуальный внутренний мир. Неизменным остается то, что драматург сохраняет уважительное отношение к коми человеку, «обмельчавшему», порой растерянному, претерпевшему в период порубежья социальные и нравственные трудности.

Происходящие в 1990–2000 гг. социально-экономические и духовные перемены, деидеологизация общественных отношений содействуют обновлению культурного пространства, раскрытию новых художественных возможностей. Особое место в развитии современной драмы занимает творческое наследие Г. Юшкова, поражающее не только количеством написанных им пьес, но и значимостью и художественной глубиной произведений. В них

отразилось мастерство автора в создании необходимых для драмы конфликтов и психологически выверенных характеров, в раскрытии остросоциальных проблем. Исполненный драматизма период порубежья, способствовавший ломке традиционного понимания мира, традиционной шкалы ценностей, меняет мироощущение художника, его картину мира, способы осмысления им реалий действительности. Изменению подвергаются героика пьес, их тематика, жанровое предпочтение автора. Некоторым моментам в творчестве Г. Юшкова остаются неизменными, например, при создании своих текстов он остается верен реалистическому направлению, тогда как в литературе на рубеже веков преобладает стилистическая разнонаправленность. Также писатель при написании пьес придерживается законов классической драмы, классических жанров, в то время как в современном искусстве наблюдаются пренебрежение нормами построения пьес, характеров, размывание жанровых границ. Неизменным остается мастерство Г. Юшкова использовать стилистические средства коми языка в раскрытии характеров героев (некоторым современным авторам, к сожалению, это не присуще).

В следующих разделах представлен анализ отдельных драматургических произведений Г. Юшкова, позволяющий, на наш взгляд, отразить мастерство писателя в выстраивании художественной мысли, в раскрытии реалий действительности, а также показать оригинальность его эстетического почерка.

1.1. Жанровые особенности пьесы-сказки Г. Юшкова «Ен ныв» (Дочь бога)

Пьеса-сказка Г. Юшкова «Ен ныв» начинает новый этап творчества Г. Юшкова. Это произведение отражает изменения, происходившие в сознании писателя в начале перестройки: от показа будничной жизни коми села он переходит к осмыслению историко-мифологического бытия зырян, к выявлению истоков нравственных проблем современности в далеком прошлом коми, в переломных для народа временах. В конце XX в. для Г. Юшкова важной становится историческая тематика, о чем свидетельствует и написанный им в этот период роман «Бива» (Огниво, 1999) – широкое историческое полотно о христианизации Коми края (XIV в.), о процессе коренного изменения духовной и социальной жизни коми. Острота и напряженность социально-политических преобразований 1990-х гг. рождает необходимость художественного постижения опыта предыдущих веков, углубления в наследие предков, переживших смену духовных ценностей.

Сюжет пьесы-сказки Г. Юшкова представляет собой модифицированный вариант коми-пермяцкой сказки «Пера и Зарань». Он носит мифологический характер, отражая представления народа о происхождении коми-пермяков от дочери Ена (бога), сошедшей с неба на землю по радуге и соединившейся в браке с богатырем Перой [Конаков, 1999: 384–386]. Г. Юшков, перенося сюжет и систему персонажей из коми-пермяцкого фольклорного произведения на зырянскую почву, пытается создать на его основе историю происхождения народа коми. Прародителем коми в пьесе-сказке «Ен ныв» выступает молодой охотник по имени Йигор. Его прообраз в сказке – Пера, коми-пермяцкий фольклорный герой-богатырь, защитник родины и победитель лешего [Конаков, 1999: 298–303]. Писатель заменяет образ богатыря Перы образом юноши Йигора. Он – не воин, не победитель лесных духов, а молодой охотник. По сравнению с героем коми-пермяцкой сказки, Йигор далек от совершенства. Он подвержен страстям и склонен к ошибкам, что становится причиной возникновения

многих проблем не только в его судьбе, но и в жизни близких ему людей. Так, герой, победив огромного медведя, приходит к решению, что настало время жениться. Он обручается с соседской девушкой Ёрань, так как она ему симпатична. Но однажды герой встречает дочь Ена-бога Зарань, влюбляется в нее и прекращает отношения с Ёрань. Йигору приходится платить за свои ошибки: проклятия брошенной девушки становятся причиной бедствий юноши и его жены, преодолеть которые в конце пьесы-сказки помогает отец Зарань. Сюжет драматургического произведения имеет относительно положительный финал: Ёрань так и не прощает Йигора, значит, она и дальше будет проклинать его семью, а также продолжателей его рода. Такая развязка пьесы раскрывает объяснение Г. Юшковым современного состояния народа коми: переживаемые зырянами трудности обусловлены не его характером, не современными социальными процессами. По версии драматурга, они связаны с его прошлым, с его прародителем: коми страдают из-за ошибок своего предка, несут наказание за его грехи. Писатель подчеркивает национальную уникальность коми, находя в чертах его характера проявление божественного начала (их прародительницей была дочь бога). Однако драматург выявляет связанные с этим проблемы зырян: автор не видит ничего плохого в том, что народ коми в прошлом соединился с другим народом, но измена своему роду, своим верованиям, своим традициям им осуждается.

В пьесе-сказке «Ен ныв» сконцентрированы составляющие всех литературных родов. Прежде всего, в драме Г. Юшкова очевидны признаки волшебной сказки: в этом произведении реалистические персонажи соседствуют с фантастическими, часто прибегающими к магическим действиям; в пьесе соблюдены структурно-композиционные составляющие сказки: потеря и преодоление главным героем потери социального статуса, а также обретение духовного богатства – опыта, мудрости. Признаки волшебной сказки в драме Г. Юшкова тесно переплетаются со свойствами лирического произведения: пьеса представляет собой метрически организованный текст (основной ее размер – ямб, более лирические, эмоциональные части пьесы написаны дактилем); в драме также наблюдается графическое разделение текста на стихи, строфы, соблюдается рифмовка стихов. Несмотря на явные признаки эпического и лирического родов, в пьесе-сказке «Ен ныв» доминируют свойства драмы. Драматическое в пьесе Г. Юшкова выявляется не столько в специфическом построении текста – в отсутствии авторских характеристик героев, диалогической форме, раскрытии характеров действующих лиц в остром конфликте, индивидуализации речи каждого персонажа – сколько в усилении трагического начала в одраматизированном эпическом произведении. Трагический пафос, пронизывающий пьесу-сказку «Ен ныв», придает произведению особое звучание, раскрывающее переживания автора о судьбе своего народа, его размышления о завтрашнем дне зырян.

В драматургическом произведении Г. Юшкова наиболее явно выступают элементы античной трагедии. Как известно, трагедия была вершиной древнегреческого искусства, его апофеозом – высшей формой его проявления. Именно в период античности определялись границы жанра, раскрылись принципы композиционного построения и развертывания сюжета, сложилась тематика, и термин «трагедия» приобрел вполне определенное и устойчивое значение. В дальнейшем каждая эпоха привносила в трагедию свои черты, определенным образом модифицируя ее составляющие, актуализируя многие элементы античной трагедии, что, несомненно, говорит об устойчивости этого жанра, о его способности вы-

разить миропонимание далеко уже не античных художников. Пьеса-сказка современного драматурга Г. Юшкова «Ен ныв» служит этому доказательством.

В рассматриваемом произведении явно различимы элементы античной трагедии, выделяемые еще Аристотелем: гамартия, или поступок героя, с которого начинается процесс, приводящий его к гибели (в нашем случае это – сходжение Зарань с небес на землю, с момента ухода с небес она становится человеком, теряет бессмертную сущность, т. е. позднее умрет); далее гибрис – гордость и упорство героя, который сохраняет приверженность чему-либо, несмотря на предостережения, и отказывается изменить ему (в пьесе Г. Юшкова это напористость героини в нежелании возвратиться к отцу, несмотря на все посылаемые им на семью Зарань лишения и трудности); пафос – страдания героя, которые трагедия передает зрителям (в драме страдания героини связаны с тем, что разъяренный Ен проклинает Зарань и ее мужа, они терпят голод, так как лесная дичь больше не попадает в силки Йигора) [Пави, 1991: 382]. Конечно, перечисленные в пьесе-сказке «Ен ныв» признаки трагедии еще не создают полноту ощущения трагического. Оно становится возможным лишь при наличии характера трагического героя. Напомним, что драматург дегероизировал прототипа коми-пермяцкой сказки, заменив богатыря Перу юношей Йигором. Последний отличается хорошими физическими данными, но не стойкостью духа: он не выдержал «голодных» испытаний, насылаемых на него и его семью Еном, и решил отказаться от своей жены, пожелав отправить Зарань обратно на небеса к отцу. Обычно трагедия воссоздает полубогов, тщетно сражающихся с превосходящими их силами, которые одерживают победу над героем. Трагические характеры выступают как сильные люди: несмирность под ударами судьбы, вступление в смертельную схватку с морем бед, активность – вот важнейшие черты взаимоотношений трагического характера и трагических обстоятельств. В пьесе-сказке Г. Юшкова таким характером обладает Зарань. Она – сильная личность, борющаяся со своим отцом-богом. Конечно, эта борьба не становится открытой схваткой, столкновением с богом. Она заключается, прежде всего, в нежелании Зарань подчиняться своему отцу, в ее стремлении отстаивать свои взгляды, свое понимание счастья. Приближение скорой кончины не отвращает Зарань от ее убеждений, страх смерти не заставляет ее вернуться на небеса к Ену.

Один из основных структурообразующих элементов трагедии – гибель трагического героя. Смерть героя в трагедии необходима, чтобы увековечить его имя: кончиной персонажа автор утверждает те идеалы и нормы, которые отстаивал трагический герой. По мнению Ю. Б. Борева, «трагедийное произведение раскрывает в гибнущем то, что находит продолжение в человечестве, то, что личность вносит в ноосферу, а если выразить это в религиозных понятиях, – то, что душа умершего несет к Божьему престолу <...> В представлениях о загробной жизни и воскресении погибшего героя таится философско-эстетическая проблематика земного бессмертия: герой остается жить и в результатах своей деятельности, и в памяти людей» [Борев, 2003: 476]. Несмотря на физический уход трагического героя из жизни, его идеалы продолжают жить, и вместе с ними он обретает бессмертие. В пьесе-сказке Г. Юшкова «трагический» герой не погибает. Но Зарань, спустившись с небес на землю и согласившись жить земной человеческой жизнью, теряет свою бессмертную сущность. Ее предпочтение земной жизни в драме приравнивается к смерти. Своим неизбежным финалом, как и подобает трагическому герою, Зарань утверждает определенные идеалы. Своим нежеланием вернуться на небо даже под угрозой смерти она утверждает непреходящую ценность

человеческой жизни и земных ценностей – дома, семьи, труда, любви. Предстоящая смерть героини в пьесе-сказке «Ен ныв» подталкивает зрителя к мысли о непреходящей значимости семейного института. В идейной позиции Зарань очевидна нравственно-философская проблематика пьесы-сказки Г. Юшкова «Ен ныв», именно героиня соотнесена с авторским опытом осмысления человеческого бытия. Тема семьи, тема сохранения семейно-родовых отношений в творчестве драматурга была и остается важнейшей, однако в конце XX в. в пьесах этого автора она приобретает особую актуальность. Элементы трагического в пьесе-сказке «Ен ныв» выявляют его мысли о необходимости сохранения семьи. Таким образом, героиня пьесы-сказки «Ен ныв», став человеком и потеряв свое божественное бессмертие, приобретает и утверждает «человеческое бессмертие», которое воплощается в продолжении человеческого рода – в детях. Именно в этом кроется трагичность характера Зарань.

Выявляя трагические стороны характера героини, необходимо учитывать тот факт, что по идее произведения Г. Юшкова она является прародительницей народа коми, поэтому ее «продолжающееся» бессмертие связано с зырянами: Зарань, потеряв свое личное бессмертие, обессмертила себя в народе коми. Возможно, через характер дочери бога автор пытается донести мысль о бессмертии своего народа. В стремлении драматурга увековечить свою нацию угадываются его тревожные размышления о будущем коми: автора тяготит мысль об исчезновении народа, о возможной ассимиляции зырян в современном обществе. Поэтому в пьесе-сказке «Ен ныв» сильны трагические мотивы, которые предвещают возможную трагедию народа коми. Необходимо отметить, что эти раздумья о дальнейшей судьбе зырян все чаще возникают в творчестве Г. Юшкова уже начиная с 1980-х гг. Так, по мнению исследователей, романы писателя – «Чугра» (1981), «Родвуж пас» (Родовой знак, 1988), «Бива» (Огниво, 1999) – объединяет тема отказа коми-зырян от духовного наследия предков [Лимеров, 2008], тема отрыва от своих истоков – рода, семьи, дома, природы, что естественно может привести к духовной этнической гибели [Остапова, 2020: 46]. Также П. Ф. Лимеров, анализируя сборник стихотворений Г. Юшкова «Бур йоз водзын» (Перед добрыми людьми, 1984), отмечает, что в этом сборнике «более, чем в других, развито философское направление поэтического концепирования Г. Юшкова. Поэт размышляет о своей жизни и о смысле жизни коми народа в общем потоке бытия, о долге каждого коми человека перед унаследованной от предков землей. В этом смысле характерно стихотворение «Сарьюдин» (Сарьюдин). Это печорская деревня, которую постепенно оставляют жители, переезжая в другие места. Поэт чувствует стыд перед некогда основавшими деревню людьми за то, что их наследие оказалось невостребованным потомками. Прерывается связь поколений, и вот уже люди отказываются от своей родины. В этой ситуации поэт видит прецедент, который может произойти не только с Сарьюдином, но и с любой коми деревней, а, значит, и со всей Коми землей» [Лимеров, 2009: 118]. Как видим, беспокойство за судьбу своего народа Г. Юшков выражает сначала в поэзии и прозе, позднее – в драматургии. Наверное, первоначально автор пока фиксирует безрадостные перспективы дальнейшего существования зырян, прибегая же к жанру драмы и насыщая ее элементами трагедии, он пытается увековечить свой народ, чему во многом способствует жизнь и смерть дочери бога Зарань в среде коми людей.

Пьеса-сказка «Ен ныв», таким образом, отражает понимание драматурга мифологического прошлого зырян. Жизненная сила этого жанра раскрывает глубокие противоречия современности, опасения автора о неизбежной ассимиляции народа коми, выявляет убеж-

дения Г. Юшкова относительно новых нравственных ориентиров, которые он связывает, прежде всего, с постижением семейных ценностей, способных, по его мнению, содействовать возрождению человечности в обществе. Пьеса, выявляя тревожные мысли автора о безрадостных перспективах будущего зырян, отражает переломный момент в драматургическом творчестве Г. Юшкова.

1.2. Маленькая драма Г. Юшкова «Вир тшыкӧдысь» (Портящий кровь): конфликт и характеры

В 1990-е гг. в драматургическом творчестве Г. Юшкова ведущую роль начинают играть малые жанровые формы. Это драмы одной предпосылки, одного конфликта. Этим произведениям свойственен предельный лаконизм, который повлиял и на жанр этих пьес – сам автор называет эти пьесы или «ичӧтик теш» (маленькая комедия), или «ичӧтик драма» (маленькая драма). Слово «маленькая» указывает и на малый объем комедии и драмы, и на сгущенность драматической коллизии, в основе которой – столкновение главных персонажей друг с другом, с одной стороны, и с бытом – с другой. Общность тематики в анализируемых драматургических произведениях Г. Юшкова связывает их в некоторое художественное, идейное единство. Маленькие комедии и драмы Г. Юшкова 1990-х гг., обладающие автономностью, самоценностью и свободой от связей событийного ряда, скреплены идеей рождения новых семей или восстановления семейных связей. Маленькая драма Г. Юшкова «Вир тшыкӧдысь» (1992) особо выделяется среди пьес, написанных автором в этот период, так как основу ее сюжета составляет не семейная проблематика, а остроконфликтная ситуация: выпрашивание безработным Револьтом у пожилой одинокой женщины Ольги спиртного.

Напряженность описанной в драме ситуации задана уже в названии пьесы: словосочетание «вир тшыкӧдысь» с коми языка дословно переводится как «портящий кровь». Оно, конечно, аллегорично и не обозначает реальное заражение крови одного человека другим. Чаще всего, словосочетание используется при выражении крайне неодобрительного отношения к собеседнику и сопровождается эмоционально напряженной интонацией. Выведение автором данного словосочетания в название произведения настраивает зрителей на появление в пьесе персонажа, вызывающего неприязненное отношение. Их ожидание не обманывается: на сцену выходит Револьт, внешние данные которого вполне подходят под понятие «вир тшыкӧдысь». Во вступительной ремарке к пьесе даны «портретные зарисовки» этого действующего лица: «Пырӧ Револьт. Корзьӧм паськӧма, шуйга коксьыс резина сапӧгсӧ пуртӧн вождӧма» (Входит Револьт. Грязь на одежде образовала корку, резиновый сапог на левой ноге распорот ножом) [Юшков, 2001: 585]. Возможно, ремарку к пьесе трудно назвать портретом. Скорее всего, она дана драматургом в помощь режиссеру: последний при постановке должен сконцентрировать внимание зрителя именно на этих деталях внешнего облика персонажа. Но в целом они, обладая свойствами портретной детали эпического произведения, сменяют перечисление подробностей внешности персонажа и позволяют домысливать весь его образ. Перед глазами читателя и режиссера, решившего поставить эту пьесу, Револьт предстает грязным, неотесанным, небритым, взъерошенным, дурно пахнущим. Отгалкивающий вид персонажа приводит к догадкам о его психологических данных,

о том, что ничего доброго приход этого человека не предвещает, что с развитием действия получает свое подтверждение.

Из короткого разговора Революта с Ольгой многое выясняется: на данный момент Револют безработный, основным его занятием является пьянство. В прошлом его работа заключалась в нагревании воды для скота. Персонажа уволили во время реорганизации колхоза, новую работу он, скорее, не желает, чем не может найти. К своей собеседнице Револют относится крайне неуважительно, называя ее «Ольган-больган» (досл. Ольга-болтушка), оскорбительно отзываясь о ее дочери: «Эн карлась. Ачыл абу жё бёжтём. Нывтё кырсалин на война бёрас... Эз на тай быдён кок вожсё паськёдлыны тэ моз» (Не мели чепуху. Сама тоже не без хвоста (не святая). Дочь-то нагуляла после войны... Не все, как ты, ноги раздвигали) [Юшков, 2001: 588]. Не получая должного, по мнению Революта, количества водки, персонаж начинает запугивать Ольгу: мол, скинет ее в погреб, и никто не узнает, сама она упала или ей помогли. В случае жалоб на него Револют грозит сжечь дом героини. Не только внешние данные этого персонажа вселяют страх, но и его взгляды на жизнь, отношение к окружающим. Мастерское построение Г. Юшковым характера Революта позволяет увидеть, распознать сущность подобных людей, ощутить опасность, которую они представляют для общества. Драматург выявляет бессилие одинокого человека, столкнувшегося с жесткостью этого социального явления.

В маленькой пьесе «Вир тшыкёдысь», таким образом, Г. Юшков отображает необратимые изменения в жизни села, драматический отход современников от традиционных морально-нравственных ценностей. Теперь деревенская община уже не воспринимается как единое целое, скрепленное дружескими, почти семейными отношениями. Через характер этого персонажа автор фиксирует формирование в конце XX в. новой прослойки общества, представителям которой присущ паразитический образ жизни, постепенно переходящий в хищнический. Люди, подобные Революту, не знают нравственных границ, не уважают односельчан, их труд и взгляды на жизнь. В человеке они ценят лишь его возможность выручить со спиртным, ради выпивки они готовы пойти на кражу и даже на убийство. Более уязвимыми в этом смысле становятся одинокие старики. Г. Юшков отображает незащищенность пожилого человека в современном обществе.

В драме дана попытка художественного осмысления истоков данного социального явления. По мысли автора, оно изначально заложено в обществе, но набирает силу лишь в определенные исторические периоды. Г. Юшков концентрирует внимание на том, что паразитизм и хищничество, стремление жить за чужой счет в большей степени проявляют себя во времена больших социальных преобразований. Как известно, именно в переходные периоды, когда новые государственные формации еще не получают полного утверждения, общество большей частью начинает пренебрегать этическими нормами, третировать духовные законы, что ведет к расширению границ вседозволенности. Как следствие, степень защищенности в таком обществе понижается. В драме данный факт подтверждается примерами Революта и его отца. Так, «раскрепощение» Революта происходит в начале 1990-х гг., в переходные перестроечные времена, известные своей жестокостью. Его отец участвовал в раскулачивании односельчан, происходившем также в переходный революционный период, оставивший в истории России кровавый след. Судя по примерам, драматург рассматри-

вает жестокость как наследственную болезнь, характерную лишь некоторым представителям общества и передаваемую только от поколения к поколению одного рода, одной семьи.

Героиня драмы «Вир тшыкӧдысь» Ольга – явный антипод персонажа Револьта. Она – передовой человек с сильным чувством ответственности перед обществом, государством, перед своим временем и самим собой. Она, несмотря на одиночество и преклонный возраст (ей 75 лет), не желает зависеть от кого-либо, продолжает жить в своем доме, держать скот. В отличие от Револьта, Ольга не мыслит своей жизни без работы: ее слова, убеждения, идеалы связаны с трудом и основаны на труде. Ольга – тип созидательной личности, не стремящейся к праздной жизни и не позволяющей себе жить за чужой счет. В творчестве Г. Юшкова данный типаж – частое явление: писателем создан ряд образов людей активных, деятельных и энергичных, занятых конкретным делом, радеющих за общественное дело и благо. Это Даньё Иван в комедии «Кыськӧ тай эмӧсь» (Есть же такие, 1969), Анатолий Ларуков в драме «Коді сэки ловйӧн коли» (Кто тогда жив остался, 1975), Конё Семё в рассказе «Конё Семё» (Коно Семо, 1969), Ревекка в романе «Чугра» (1979), Прокӧ Васька в романе «Рӧдвуж пас» (Родовой знак, 1987) и т.д. Это тип героев коми литературы предперестроечного периода. Они – воплощение социально активной личности, участвующей в творении истории. Нравственная позиция перечисленных героев близка писателю, они – выразители авторской концепции положительной личности, которую Г. Юшков окрестил коми словом «олӧм пыкӧд», что в переводе означает «опора жизни». Это труженики-созидатели, «хозяйева жизни», люди, «на которых держится жизнь» [Микушев, 1986: 180, 233], люди, «способные на общественно важное дело» [Латышева, 1973: 102], «сильные, целеустремленные, закаленные невзгодами личности» [Малева, Кузнецова, Горинова, 2022: 822]. Они олицетворяют собой опыт народа хозяйственный, нравственно-этический, мировоззренческий, в них Г. Юшков выражает свой идеал личности. В героине маленькой драмы «Вир тшыкӧдысь» Г. Юшков сохраняет лучшие черты героев своих произведений прошлых лет, по всем своим характеристикам она напоминает «личность хозяина жизни, такого человека, на котором держится жизнь». Одиночество Ольги, ее преклонный возраст не делают ее «осиротевшей старухой», последние годы героини одухотворены трудом, любовью к труду, любовью к самой жизни.

В маленькой драме «Вир тшыкӧдысь», таким образом, представлены два контрастных характера. Антитеза в пьесе определяется концептуально-смысловой оппозицией двух жизненных позиций, двух мировоззрений, что выражено в столкновении двух характеров – Револьта и Ольги. Первый – по натуре хищник, второй – «олӧм пыкӧд» (опора жизни). В первом преобладает разрушающее начало, во втором – созидательное. Через столкновение контрастных характеров Г. Юшков отображает существенные изменения, происходящие в деревенском мире. По сути, два характера в пьесе становятся героями своего времени. Ольга связана с уходящим укладом жизни, с прежней деревней, сплоченной сельской общиной, отношения в которой основаны на взаимном уважении, взаимовыручке и поддержке. Жители прежней деревни творили историю: восстановили полуразрушенное послевоенное колхозное хозяйство. Револьт – герой, вернее, антигерой наступающего времени, можно сказать, пограничного периода, усилившего потребительское начало в обществе. Это герой-одиночка, не нуждающийся в сочувствии или поддержке, сам он также не проявляет дружеского участия ни к кому из односельчан. Подобное отношение к людям свидетельствует о разобщенности, доминирующей в современном обществе, об отсутствии крепких социаль-

ных связей в современном мире. В отличие от поколения Ольги, поколение Революта далеко от трудовых подвигов, от стремлений помочь своему государству, их желания сконцентрированы только на них самих. Так, разобщенность современников приводит к умалению их устремлений, сужению взглядов на жизнь. В пьесе Ольга не может прогнать Революта, героиня под страхом смерти отдает ему водку. Владелец высокого морального духа в современном обществе отступает перед ничтожным человеком, имеющим большую физическую силу.

Таким образом, пьеса «Вир тшыкёдысь» выявляет социальные явления, обусловленные переходом России в 1990-е гг. к новым общественным отношениям. Г. Юшкова интересует проблема раскрепощения личности, получения ею в конце XX в. некоторой свободы. По мнению автора пьесы, демократизация общества не только способствует решению политических, экономических, социальных проблем, но и становится причиной разрушения некоторых нравственных ценностей старого мира. На примере образа Революта драматург показал, как эмансипация личности приводит к утрате ею нравственных критериев. Казалось бы, краткость драмы не дает возможности раскрыться героям, их взглядам в полной мере. Но в произведении «Вир тшыкёдысь» обнаруживается мастерство Г. Юшкова как создателя драмы, способного использовать различные методы передачи психологии героев, позволяющих наименьшими средствами отобразить основные черты не только своих персонажей, но и своего времени.

1.3. Карнавальное начало в комедии Г. Юшкова «Коми бал»

На рубеже XX–XXI вв. Г. Юшков продолжает работать в жанре комедии. В этот период им создано свыше 10 маленьких комедий, а также три многоактные комедии «Коми бал» (1993), «Коркё муса, коркё абу» (Когда мил, когда не мил, 1995), «Му вежан лун» (Троица, 2001). Ранее писатель уже показал свое мастерство в этом жанре. В 1960-е гг. им написан ряд комедий на производственно-деревенскую тематику, самые известные из них – «Макар Васька – сиктса зон» (досл. Макар Васька – сельский парень, офиц. перевод Озорник, 1963), «Кыськё тай эмось» (Бывают же такие, 1969). В них господствуют ирония и юмор, с помощью которых драматург изобличает безграмотность, тунеядство, праздный образ жизни некоторых представителей сельского общества. Эти пьесы получили высокую оценку зрителя, постановки по ним выдержали не один театральный сезон. Как уже отмечалось выше, в 1990-е гг. в творческом сознании писателя наметились некоторые изменения, коснувшиеся и его комедийных произведений. В данном разделе мы рассмотрим многоактные пьесы автора, попытаемся проследить, как меняется поэтика жанра комедии в переломный для общества, а также для Г. Юшкова период. Нами уже отмечалось, что его многочастные комедии объединяет присутствующий в них дух праздника: действие этих пьес происходит на какой-либо вечеринке, сельском празднике. Для коми советских драматургов, в том числе и для Г. Юшкова, обращение к досуговой жизни сельчан, – редкое явление. В основе своей коми пьесы были сконцентрированы на какой-либо производственной проблеме, удачное решение которой иногда праздновали персонажи. В конце XX в. веселые народные гуляния составляют основу многоактных комедий Г. Юшкова, структурируя их и неся концептуально-эмоциональное содержание в текстах. Тема праздника в пьесах писателя напрямую связана с формами народно-смеховой культуры: автор широко использует приемы

карнавализации, позволяющие ему раскрыть суть порубежного времени, исполненного не только социально-политических, но и, прежде всего, духовных, перемен.

Подробнее остановимся на комедии Г. Юшкова «Коми бал». На первый взгляд, пьеса, иллюстрируя посиделки-рытпук в доме одной из героинь, носит лишь увеселительный характер. Здесь непринужденные разговоры за праздничным столом сменяются шутками, песнями, плясками. Несмотря на простоту и, казалось бы, бесконфликтность сюжета произведения Г. Юшкова, в нем заключены глубокие социально-нравственные аспекты, связанные с противоречиями военной и послевоенной действительности. Тяжелые воспоминания об этих временах вдруг вклиниваются в беззаботные разговоры персонажей, становясь свидетельством сложной судьбы каждого из действующих лиц. Веселые и радостные герои вдруг снова начинают чувствовать себя постаревшими, овдовевшими, одинокими. Г. Юшков «приводит» на «коми бал» – так называет Анна вечеринку, которую устраивает в своем доме, – сломленных жизнью людей, стремясь, как и его гостеприимная героиня, хотя бы на время дать им возможность стать счастливыми. Осмыслению драматических судеб персонажей пьесы во многом содействует анализ поэтических приемов карнавализации.

Карнавал – одно из ключевых явлений средневековой культуры, возникшее в противовес средневековым официальным праздникам. Сущностью официальных праздников средневековья стало «освящение, санкционирование, закрепление существующего строя»: «Официальный праздник утверждал неизменность всего существующего миропорядка: существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов. Праздник был торжеством уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непрекращающаяся правда» [Бахтин, 1990: 14]. Антитезой официальным праздникам был карнавал. «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм, запретов... Здесь – на карнавальном пространстве – господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной, то есть внекарнальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения...» [Бахтин, 1990: 15]. Для карнавала характерно враждебное отношение ко всему завершенному и незыблемому, он весь проникнут пафосом смен и обновлений. Карнавальное мироощущение охвачено стремлением возродить мир, преобразить его, омыв эмоциональной волной радости и веселья. М. М. Бахтин отмечает воздействие карнавального мироощущения на целые пласты мировой литературы и вводит для обозначения этого влияния термин «карнавализация». Под карнавализацией литературоведы понимают перевод обрядово-символического языка «карнавальной жизни» – определенного рода социально-диалогического опыта – на язык словесно-художественных образов, более или менее индивидуализированного воображения автора-творца. В коми литературе наиболее ярко карнавальное начало прослеживается в творчестве писателя начала XX в. В. Савина. В его поэзии и драматургии исследователи выявляют художественно-эстетические принципы карнавального мироощущения [Горинова, 2014; Лисовская, 2021], отражающие противоречивость, неоднозначность переживаемого им революционного времени. В 1990-е гг. открытия В. Савина становятся актуальными в силу схожести эпохи становления советского государства и времени перестройки, заложенные им традиции обладают художе-

ственной энергией в отображении очередного переходного периода России. Комедии Г. Юшкова 1990–2000-х гг. свидетельствуют об этом: здесь господствует стихия карнавала, вовлекая всех персонажей в безудержное веселье и настраивая их только на положительные эмоции.

Карнавальное празднество напрямую зависит от выбора момента времени – ярмарки, гулянья..., «в который отменяется принятый тип людских связей, возникает новый мир отношений – мир, отступающий от социальных и моральных правил» [Манн, 1996: 15, 16]. В комедии Г. Юшкова коми бал, на котором собираются персонажи, – деревенские посиделки, – тоже своего рода гулянья, предполагающие общение неофициальное, позволяющее снять некоторые ограничения, забыть на время некоторые правила, что, по терминологии М. М. Бахтина, является «временным освобождением от господствующей правды и существующего строя» [Бахтин, 1990: 15]. В пьесе «Коми бал» карнавальная установка отступления от норм становится противостоянием героини традиционному укладу деревенской жизни. В деревенской общине, как нигде в другом месте, сильны традиции и обычаи, которые санкционируют поведение каждого жителя по его возрасту, полу, сословию. Сельские жители, сами того не осознавая, живут по тем неписанным правилам и законам, корни которых уходят в далекое прошлое, и не стремятся разрушить стабильность и неизменность деревенского бытования. Например, для сельчан характерно резкое осуждение недостойных поступков кого-либо, с замеченными в непристойном поведении они стараются не общаться. В комедии «Коми бал» героиня Анна закрывает глаза на эти стереотипы, приглашая на свою вечеринку людей, которых ее соседи обходят стороной. Мнение ее односельчан выражает одна из гостей Анны, Помаида, пришедшая на бал первая и расспросившая у хозяйки об остальных гостях. Так, Ветла Толя, по мнению Помаиды, – совсем непутевый человек, так как он толком не обеспечен даже жильем. Иса Лиза – распутная, Ёньё Васё – пьющий. Среди прочих гостей выделяется Парамонов: он был сослан в Коми край за то, что в годы Великой Отечественной войны побывал в плену у фашистов, значит, априори, расценивался как предатель. Долгое время в селе, куда он попал, с ним никто не общался, так как его считали врагом народа. Со временем Парамонов был реабилитирован, в последующем он получил заслуженную награду за участие в борьбе с фашизмом. Постепенно отношение односельчан к нему начинает меняться, но пока некоторая неловкость у героя в разговорах с ними остается... Как мы видим, Анна, позвав на коми бал не совсем «приличных» людей, не следует правилам своей деревни. Карнавально-праздничные отношения, царящие на вечеринке, позволяют забыть, возможно, на время, недостатки гостей и общаться друг с другом более дружелюбно.

Одним из основных персонажей средневекового карнавала был шут, в прошлом считавшийся крайней противоположностью королю как высшей светской власти. Король символизирует силы закона и порядка, шут – силы хаоса. Это позволяет ему говорить и делать все, что заблагорассудится. И если других заставляет молчать о каком-либо предмете разговора тактичность, то шутам это не препятствие: «Им присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением как маской. Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются. Смех их носит публичный народно-площадный характер. Они восстанавливают публичность человеческого образа:

они, так сказать, все выносят на площадь, вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнить (правда, не свое, а отраженное чужое бытие, но другого у них и нет)» [Бахтин, 1975: 309]. В комедии Г. Юшкова шутовское начало наблюдается в характерах Помаиды и Яко Опоня, самых пожилых персонажей произведения (им за восемьдесят). Их ссоры, смешные (часто нелепые) выходки составляют основу комического в пьесе. Создается впечатление, что автор ввел в пьесу комические ситуации с Помаидой и Опонем, чтобы смягчить сложившиеся напряженные отношения между другими персонажами. Комично ребячество ударившихся в молодость персонажей, вызывают улыбку заигрывания пожилой пары друг с другом. Помаида сначала оскорбляет пытающегося ухаживать за ней Опоня, словно он совсем грязный и неопрятный. Позже, развеселившись, она уже жалеет его, называя бедняжкой, а в финале комедии обращается к нему ласково, соглашаясь с тем, что идея о совместном с ним проживании не лишена смысла... Им так же, как настоящим шутам, присуще обличение других персонажей. Опонь и Помаида часто выражают, иногда очень резко и грубо, свое отношение к непристойному образу жизни некоторых гостей Анны, тогда как остальные тактично молчат об этом.

Зачастую в пьесе недопонимание персонажей приводит к напряженным ситуациям, к неловкому молчанию. Тогда один из героев просит Анатолия сыграть на гармонии, и гости Анны с удовольствием поют под его игру или пускаются в пляс. Танец – один из основных способов карнавализации. На карнавале он помогает разрушить социальные, моральные, возрастные, сословные преграды между людьми. Причина этому – всеобъединяющий дух танца: согласие в танце, «срастание людей в единое существо», «физический контакт тел» [Манн, 1996: 15]. Танец позволяет народу «ощутить свое конкретное чувственное материально-телесное единство и общность» [Бахтин, 1990: 277]. В комедии Г. Юшкова пляски, устроенные персонажами на балу, разряжают напряженные ситуации, помогая забыть высказанные друг другу колкости, недовольства, обиды. После плясок радостные эмоции наполняют сердца персонажей, общение между ними начинает нести более непринужденный характер. Также одним из элементов карнавально-ярмарочных отношений были любовные интриги – «веселые проделки влюбленных с преодолением различных козней, устроенных родителями, соперниками и т. д. с непременно торжеством влюбленных в финале...» [Манн, 1996: 13]. Любовные коллизии – основа комедии Г. Юшкова. С развитием действия пьесы читатель / зритель понимает, что приглашение Анной на коми бал гостей несет в себе некую интригу: на рытпуге собираются четыре пары симпатизирующих друг другу мужчин и женщин. В будничной жизни эти пары по каким-то причинам не могут перейти к более серьезным отношениям. Карнавальность коми бала способствует преодолению какого-то стеснения персонажей, их комплексов, страхов за будущее, с окончанием вечеринки все четыре пары приходят к решению о совместной семейной жизни. С точки зрения карнавала, это очень важно, так как естественное образование новой семьи – это один из способов обновления мира, «с указанием на продолжающуюся жизнь, ее новую ступень, новый узел в вечно текущем и неостановимом общем потоке» [Манн, 1996: 13].

Как утверждает Ю. Б. Борев, карнавальные празднества имеют отношение ко времени: «...в основе праздника лежит концепция природного (космического), биологического и исторического времени. Празднества на всех этапах исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами (смерти и возрождения, смены и обновления)

в жизни природы, общества и человека» [Борев, 2003: 178]. В связи с отсылкой к историческому времени необходимо отметить, пьеса «Коми бал» написана на рубеже XX–XXI вв., в период кардинальных социально-политических преобразований в мире, в стране, в социальном сознании, в переломный для общества период. Также следует отметить, что карнавальное начало, почти все перечисленные в комедии «Коми бал» приемы карнавализации присутствуют в многоактных пьесах Г. Юшкова 1990–2000-х гг.: в комедиях «Коркё муса, коркё абу», «Му вежан лун». Сюжеты этих пьес также разворачиваются на сельских празднествах, где присутствуют несколько пар симпатизирующих друг другу мужчин и женщин, или это семейные пары, которые в конце пьес либо обручаются, либо, если это семейная пара, их отношения крепнут. В перестроечное время Г. Юшков, как и другие драматурги этого периода – А. Попов, Н. Белых, А. Лужиков, – выявляет кризис общественных отношений, разделение общества, тотальное одиночество человека в нем. В отличие от персонажей перечисленных авторов, его героям, как и героям доперестроечного периода, свойственно созидательное начало: персонажи Г. Юшкова стремятся остановить дальнейшую энтропию. Если в пьесах 1950–1970-х гг. автор создавал сильные волевые характеры, которые восстанавливали страну после последствий Великой Отечественной войны, то в произведениях 1990–2000-х гг. юшковские персонажи, хотя и не обладают таким сильным духом, все же имеют возможность содействовать созиданию общественных и семейных отношений. В начале драматургического пути работы писателя раскрывали постепенное возрождение страны после войны, в конце – показывают возрождение социальных связей в период переломного для страны и человека времени. Как мы видим, на рубеже XX–XXI вв. драматурга все больше волнуют межличностные отношения, тема семьи развивается им во многих драматургических произведениях указанного периода (пьеса-сказка «Ен ныв», маленькие пьесы).

Возрождение, как уже упоминалось выше, – один из ключевых моментов карнавального праздника, карнавал «враждебно относится ко всему готовому и завершённому, всяким претензиям на незыблемость и вечность» [Бахтин, 1990: 14], он играет огромную роль в обновлении мира. В связи с комедией «Коми бал» оно касается и восстановления цельности характера современника. Герои комедии стали свидетелями тяжелых событий военного и послевоенного времени. Как говорит один из персонажей, у них у всех «душа поцарапана войной». По прошествии многих лет герои войны не могут отойти от психологических проблем: будучи победителями фашизма, в мирной жизни им не дано справиться, например, со своим пьянством или одиночеством. Г. Юшков впервые поднимает эту тему в коми драматургии. Он, выявляя духовные недуги военного поколения, вместе с этим предлагает способы их преодоления: человек с «поцарапанной душой» может оправиться в семье.

В контексте творчества Г. Юшкова тема семьи неизменно связана с темой коми народа. В прозе, в частности, в романах автора, а также в его поэзии звучат тревожные мысли о неизбежной ассимиляции зырян, причина которой, по мнению писателя, кроется в утрате связей между поколениями, в пренебрежении семейно-родовыми отношениями [Лимеров, 2009: 118; Остапова, 2020: 109]. Т. Л. Кузнецова, исследуя прозаические произведения Г. Юшкова, приходит к выводу, что «постепенно писатель формирует концептуальный взгляд, утверждающий мысль о самобытности истории и культуры родного народа. Г. Юшков усматривает основы жизни в духовном могуществе человека, вечных законах, на ко-

торых зиждется жизнь; он словно пытается по-своему “заслонить” свой народ от “воздействия” социальных, идеологических факторов, утверждая вековечное, что лежит в основе жизни народа – самобытность исторического опыта. Автор утверждает могущество родовой, семейной общности, видя в ней истоки жизненной силы; в родной земле, родовых связях усматривает прозаик основы бытия» [Кузнецова, 2022: 826]. Комедии Г. Юшкова, концентрируя внимание на семейных ценностях, также утверждают необходимость их упрочнения в современном мире как гаранта сохранения идентичности коми народа. Карнавальное начало в поздних пьесах автора, устремляя взгляды вроде как на обыденные, житейские ситуации, раскрывает глубинную сущность поднятых писателем проблем.

Тема семьи в поздней драматургии Г. Юшкова непременно приводит читателя / зрителя к теме любви. На первый взгляд, ее присутствие в пьесах писателя совсем не заметно. Здесь нет ярких проявлений пылких и страстных чувств между мужчиной и женщиной. Некоторые из симпатизирующих друг другу персонажей даже грубы по отношению друг к другу. Но все же именно любовь, а не просто желание создать семью, движет героями в стремлении жениться или выйти замуж. Так, скрепляющим компонентом в социальных и семейных связях в пьесах Г. Юшкова служит любовь. Именно она в произведениях писателя 1990–2000-х гг. ведет к совершенствованию сломленного общественными и личными противоречиями человека. Смена темы созидающего труда на тему созидающей любви в творчестве автора раскрывает вектор его эстетических исканий в период зрелости.

На рубеже XX–XXI вв. коми комедиография стоит на перепутье. Писатели, находясь в поисках художественного слова в осмыслении меняющегося мира, изменяют и саму комедию: подвергаются обновлению темы, герои, сюжетные коллизии... Огромную роль в ее модификации в 1990–2000-е гг. сыграл Г. Юшков. Он обращается к традициям коми драматургии начала XX в., к творческому наследию основоположника коми драмы и театра В. Савина, в комедийных произведениях которого ярко воплотились принципы народно-смеховой, карнавальной культуры. Приемы карнавализации в пьесах современного автора позволяют раскрыть необходимость в выстраивании и утверждении определенной шкалы ценностей в переходный для общества и человека период порубежья. Ключевой в драматургии Г. Юшкова становится тема семьи, тесно переплетающаяся в контексте всех его произведений с темой возрождения коми народа.

1.4. Малые драматургические формы в творчестве Г. Юшкова 1990-х годов

В драматургическом творчестве Г. Юшкова 1990-х гг., как мы уже упоминали, преобладают малые жанровые формы. В последних номерах литературно-художественного журнала «Войвыв кодзув» (Северная звезда) за 1998 г. были опубликованы одноактные пьесы драматурга, изданные впоследствии в третьем томе собрания сочинений писателя (2001). Это пьесы «Кула кӧ эськӧ» (Вот если умру, 1998), «Шутӧгыс олас» (Сойдет и без слов, 1998), «Вӧтлы, вӧтлы» (Прогони, прогони, 1998), «Лок, пырав» (Иди, зайди, 1998), «Мый он виччысь» (Чего не ждешь, 1998), «Забеднӧ» (Обидно, 1998), «Ӧпитеннӧ» (Епитимья, 1998), «Матӧ пукта» (Рядом положу, 1998), «Коді шуис?» (Кто сказал? 1998). В контексте всего драматургического творчества Г. Юшкова последние его пьесы существенно отличаются от предыдущих драм и комедий. Их отличие выявляется уже в названиях драматургиче-

ских произведений автора. Так, ранее в названиях оригинальных пьес драматурга указывалось либо на главное действующее лицо, либо на место действия, если оно особенно важно для сюжета или общей темы произведения. Сравним, с одной стороны, такие названия, как «Сизимёд председатель» (Седьмой председатель, 1958), «Макар Васька – сиктса зон» (Макар Васька – сельский парень, 1960), «Тадзи и колё, Юля!» (Так и надо, Юля! 1963), «Начальство» (1965), «Коді сэки ловйён коли...» (Кто тогда остался в живых..., 1975) и, с другой стороны, такие названия, как «Кёнкё тундраын» (Где-то в тундре, 1955), «Олёны вёрын» (Живут в лесу, 1959). В центре внимания пьес, относящихся к первой группе, – творческая личность, стремящаяся изменить окружающий мир, искоренить изъяны общества. Ей приходится преодолевать различные препятствия и иногда идти против общества, но она достаточно сильна, чтобы отстоять свои идеи и воплотить их в жизнь. Г. Юшков восхищается такими героями, поэтому часто «выводит» их в названия своих пьес. Что касается указания в заглавии пьесы мест действия, то они не просто отсылают читателя в определенное место, но и выявляют всемогущество широких общественных преобразований (пьесы написаны в 1950-е гг.), проникающих даже в тундру («Где-то в тундре») и тайгу («Живут в лесу»).

Названия маленьких комедий и маленьких драм Г. Юшкова последних лет «не укладываются» в данную классификацию. Почти каждое из них – реплика одного из персонажей. Причина тому – трансформация характеров персонажей драматургических произведений Г. Юшкова. В. Н. Демин, исследуя доперестроечное стихотворное творчество писателя, отмечает ряд черт характера лирического героя поэта: «быть человеком для его героев – значит нести социальную и духовную ответственность перед народом за свои поступки (...) Лирический герой Г. Юшкова размышляет о том, как сохранить в себе черты коми, потому что ощущать себя коми для него – значит чувствовать духовную связь со своим народом, приобщаться к его нравственным критериям, не изменять призванию человека, быть таким же трудолюбивым, как дед, таким же чутким к окружающему. Поэт стремится сохранить школу духовности, которую выработали предки за годы нелегкой трудовой жизни...» [Демин, 1997: 191, 192]. Перечисленные исследователем черты лирического героя писателя характерны героям его прозы, драматургии 1960–1980-х гг. В его маленьких пьесах 1990-х гг., как в многоактных комедиях этого периода, герой мельчает. Здесь уже не раскрываются яркие характеры и индивидуальности, их не отличает «активная гражданская позиция, высокое чувство ответственности» [Пахорукова, Демин, 1981: 321], свойственное его героям предшествующих лет. В этих пьесах автор отображает будничную, прозаическую жизнь современной деревни, их герои – обычные люди, часто не желающие нарушать размеренный ритм своего существования, не философствующие и не размышляющие о проблемах общества, тем более не решающие их. Персонажи маленьких пьес Г. Юшкова стремятся найти свою вторую половину и обрести тихое семейное счастье. «Негеройность» персонажей Г. Юшкова в пьесах не осуждается, не высмеивается автором, но становится основанием не включения их имен в названия маленьких драм и комедий, что отличает их от предыдущих его драматургических произведений.

Модификация персонажей маленьких пьес Г. Юшкова последних лет обуславливает сужение жанровых рамок драм и комедий автора: в этот период в его творчестве наблюдается переход от многоактных и одноактных драматургических произведений к двух-трехстраничным текстам, которые можно назвать сценками. Мысли, желания, мечты персо-

нажей пьес Г. Юшкова 1990-х гг. значительно уже по сравнению с героями предшествующих произведений, поэтому раскрытие их характеров, проблем не требует развернутых художественных сцен. Для выявления индивидуальных особенностей этих персонажей достаточно малых драматургических форм.

Многоактным пьесам Г. Юшкова часто свойственно несоблюдение одного из аристотелевых законов построения драмы – единства действия. В его произведениях, написанных для сцены, наблюдается разветвление сюжетных линий, отсутствие единого конфликта. Таковы, например, по мнению В. А. Латышевой, комедии «Макар Васька – сиктса зон», «Кыськӧ тай эмӧсь...»: одного решающего конфликта в комедиях нет, центральные герои просто переходят из одной сцены в другую, раскрывая свои характеры в столкновениях с различными действующими лицами [Латышева, 1973: 79–81, 90]. В большинстве случаев драматургические произведения автора композиционно усложнены: развиваясь в разных сюжетных направлениях и не подчиняясь единому действию, они представляют собой не одно цельное событие, как это полагается в драме, а цепь отдельных событий-сцен. Мастерство Г. Юшкова как драматурга выявляется в умении склеивать, соединять разрозненные сценки в единое художественное произведение и представить их в неразрывном единстве. Последние его маленькие комедии и драмы схожи с частями-сценами его многоактных пьес предшествующих лет и могли бы послужить составными частями более крупной пьесы. Однако автор не счел нужным соединять их в одно художественное целое, оставив отдельными самостоятельными драматургическими произведениями. Примечательно, что в рассматриваемый период Г. Юшковым были написаны многоактные комедии «Коми бал», «Коркӧ муса, коркӧ абу», «Му вежан лун», которым также характерно разветвление сюжетных линий, раскрывающих развитие взаимоотношений четырех-пяти отдельных пар персонажей. Автор смог найти скрепляющую нить между никак не пересекающимися сюжетами – сельское празднество, на котором каждая пара в отдельности могла выяснить свои отношения. В случае с маленькими комедиями, возможно, автору не удалось найти в современном обществе героя, мотива, идеи, которые позволили бы ему связать их в единое произведение.

«Несоединение» возможных частей целого – не столько художественный принцип творчества Г. Юшкова последних лет, сколько признак всей культуры конца XX в., называемый теоретиками искусства фрагментарностью. Появление данного феномена культуры обусловлено условиями кризиса системы миропонимания рубежа веков: вследствие социальных, экономических, политических, нравственных катаклизмов картина мира претерпевает изменения, касающиеся ее раздробления, фрагментации, обрывочности, что, в свою очередь, расшатывает устоявшиеся представления советской эстетической теории о целостности художественного произведения, которое являлось выражением целостности самой действительности [Липовецкий, 2005: 371]. На смену целостному отображению действительности приходит фрагментарное, мозаичное, обрывочное. Фрагментарность для писателей – эстетический канон, отражающий как фрагментацию самого жизненного мира современности, нарушение его причинно-следственных связей, так и разрушение, расщепление целостного восприятия человека в конце XX в. Обрывочность современного произведения создает ощущение зыбкости этого мира, хрупкости изображаемой жизни, утрату обществом стабильности и определенности. Необходимо отметить, что в 1990-е гг. наблюдается расцвет в литературе коми малых жанров вообще. Так, исследователи отмечают их популяр-

ность также в поэзии и прозе коми этого же периода. В прозе это миниатюры И. Белых, В. Лодыгина, А. Ульянова, О. Уляшева [Кузнецова, 2012: 21], в поэзии – пейзажная зарисовка, лирическая и философская миниатюры А. Мишариной, В. Лодыгина, Г. Юшкова, А. Некрасова [Демин, 1997: 202], танка и хокку Г. Бутыревой и О. Уляшева [Ельцова, 2007: 72]. Текстуальная «фрагментарность», являясь одним из свойств драматургического творчества Г. Юшкова последних лет, позволяет автору раскрыть основные признаки современности: прежде всего, одиночество человека в современном мире, отсутствие в обществе крепких связей между людьми, что превращает каждого из них в своего рода «фрагмент» действительности. Одиночество современника, неумение налаживать отношения с другими сужают его пространственную деятельность, жизненную активность, мировоззренческие установки. Персонажи пьес Г. Юшкова к моменту разворачивания действия не состоялись в жизни, их устремления чаще всего сосредоточены на праздном образе жизни. Почти все действующие лица не имеют семей (хотя всем им немного за тридцать), чаще всего они разведены из-за пьянства одного из супругов. Пожилые родители оставлены детьми... По большей части, фрагментарность драматургического творчества Г. Юшкова последних лет фиксирует духовную опустошенность современного общества и отдельной личности в нем через отображение разрушения (можно сказать, фрагментации) семейного института, семейных ценностей, распада семейно-родовых отношений.

Фрагментарность драматургического творчества позднего Г. Юшкова, однако, не исключает возможности художественных устремлений драматурга к цельности. Прежде всего, его пьесы объединяют тематические предпочтения автора: центральное место в маленьких комедиях и драмах занимает тема семьи. Более того, автор концентрирует внимание в пьесах именно на то, как рождаются новые семейные союзы, как складываются отношения между будущими супругами. Общность тематики в анализируемых драматургических произведениях Г. Юшкова связывает их в некоторое художественное, идейное единство, можно сказать, группирует в цикл произведений. Как известно, произведения, составляющие цикл, «не имеют причинно-следственных связей друг с другом, в них нет пространственно-временных сцеплений событий, но все они соединены энергией авторской мысли, направленной на решение какой-либо проблемы» [Осипова, 2013: 139]. Маленькие комедии и драмы Г. Юшкова 1990-х гг., обладающие автономностью, самоценностью и свободой от связей событийного ряда, скреплены идеей рождения новых семей или восстановления семейных связей, что, несомненно, позволяет говорить об их совокупности как о цикле. Таким образом, фрагментарность, характерная драматургическому творчеству Г. Юшкова в конце 1990-х гг., не бессистемна: его маленькие пьесы «стремятся» к упорядоченности, единству. Еще большее устремление к цельности обнаруживается в идейной наполненности пьес: финал почти каждой из них – рождение новой семьи, можно сказать, объединение ранее разрозненных частиц-фрагментов. В этом отношении выявляется антиномичность маленьких пьес драматурга последних лет: с одной стороны, уменьшение объема драмы, ее сокращение до бытовых сценок, доминирование малых форм в количественном плане в творчестве автора конца XX в. позволяют говорить о дискретности, фрагментарности художественной мысли драматурга в постперестроечный период. С другой стороны, Г. Юшков находит скрепляющие тематические нити между частями-сценками, выстраивая «живые» отношения между ними. Данная антиномичность выявляет творческие установки автора, характер-

ные его пьесам конца XX в.: как и многие другие писатели этого периода, он, обращаясь к приему фрагментарности, констатирует факт распада общественных связей времен порубежья. Однако драматург также преисполнен стремлением остановить этот разрушительный импульс, восстановить прерванные социальные связи, тем самым придать миру целостность – именно поэтому он придает форму цикла совокупности своих самостоятельных пьес. Семейная тематика как смысловая доминанта возникает в малых формах Г. Юшкова не случайно. Семейные отношения, восстанавливаемые Г. Юшковым в маленьких пьесах, а также в других произведениях этого периода, позволяют драматургу отстаивать семейные ценности, подчеркнуть их важность для гармоничного цельного бытия человека, для восстановления и укрепления социальных связей. Несмотря на будничность, прозаичность сюжетов комедий Г. Юшкова, в них высвечиваются не только мимолетные проблемы простых людей – они раскрывают и вечные проблемы человека и человечности.

Фрагментарность – один из основных признаков коми драм конца XX в. Эпизоды, идеи, различные компоненты пьес драматургов этого периода Н. Белых, А. Лужикова, А. Попова представляют собой слабо скрепленные части драматургического целого. Фрагментарность пьес Г. Юшкова иная, она касается лишь раздробления крупного драматургического произведения на небольшие сцены. Его маленькие комедии и драмы, в отличие от пьес перечисленных авторов, характеризуются строгостью, рациональностью, четко обозначенными формами отражения действительности, в них ярко очерчены характеры персонажей, их психологические и моральные свойства. Конфликт в этих пьесах основан на незамысловатой интриге, она в меньшей степени запутана, но позволяет раскрыться характерам персонажей. Особое внимание автор уделяет языку героев: их реплики насыщены экспрессивными оттенками, речь каждого героя индивидуализирована. Маленькие комедии и драмы Г. Юшкова построены в соответствии с законами драматургического искусства и поэтому несложны для восприятия читателем и зрителем, а также для постановки на театральной сцене. Все перечисленные признаки пьес драматурга также выявляют стремление этих произведений к целостной структуре, к передаче немозаичной смысловой целостности.

Как мы можем убедиться, драматургическому творчеству Г. Юшкова последних лет, как и многим художественным текстам конца XX в., присуща фрагментарность, которая позволяет автору раскрыть процесс утраты обществом переходного периода устойчивости и определенности. Но, в то же время, в маленьких пьесах Г. Юшкова 1990-х гг. обнаруживаются тематические и композиционные параллели, что выявляет противоположную фрагментарности характеристику творчества драматурга – стремление малых форм драматургического жанра к единству. Данная антиномия отражает активную позицию автора как художника: он не только фиксирует признаки своего времени, но и пытается придать «распадающемуся» миру переходного времени целостность. Преобразующая функция, ранее характерная героям драматургических произведений Г. Юшкова, в 1990-е гг. актуализируется самим автором – к такому шагу художника слова подталкивают относительная пассивность и инертность персонажей его маленьких драм и комедий, т. е. его современников.

2. ПЬЕСЫ АЛЕКСЕЯ ПОПОВА: ЭКСПЕРИМЕНТИРУЮЩЕЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ КОМИ

Драматургическое творчество Алексея Попова (род. в 1950 г.) представляет собой своеобразный феномен литературы и культуры коми-зырян: за короткий период времени – 1990–2000-е гг. – им написано свыше 30 пьес, многие из которых поставлены на сценах главных театров Республики Коми: Академического театра драмы им. В. Савина и Национального музыкально-драматического театра Республики Коми. Более того, созданные им драмы получают сценическое воплощение далеко за пределами РК: произведения А. Попова переведены на удмуртский, чувашский, хакасский, тувинский, болгарский, французский и другие языки, спектакли по его пьесам идут в театрах более 40 городов России и за рубежом. Отзывы на его пьесы написали зарубежные исследователи Арво Валтон [Valton, 2016], Себастьян Каньоли [Cangoli, 2018: 274, 275, 290, 291, 398, 399]. При этом драматургический опыт А. Попова более напоминает не зрелые театральные произведения, а лишь подступы к написанию текста, предназначенного для постановки на сцене: автор часто грешит отступлением от законов построения драмы, его пьесы часто эпичны, не имеют острых конфликтов и не отличаются единством действия, автор не заботится о психологической разработке характеров героев, не индивидуализирует речь персонажей. К удивлению критиков и театроведов, это не умаляет популярность пьес А. Попова среди широкого круга режиссеров и зрителей. Феноменальный успех А. Попова, скорей всего, обусловлен как продюсерскими данными драматурга – он активно занимается продвижением своих пьес среди российских и зарубежных театров, – так и его пониманием необходимости глубокого обновления коми театрального искусства, во многом традиционного и устоявшегося в предыдущие годы. Возможно, для современного зрителя, уставшего от заданности характеров и сюжетных коллизий предперестроечных пьес, работы А. Попова, еще не до конца драматургически оформившиеся, стали глотком свежего воздуха, первыми шагами в обрисовке не общественного и не активного человека, а также в неидеологическом раскрытии противоречий действительности. Пьесы драматурга обнаруживают массу новых идей и возможностей реализации художественного слова, чем буквально взрывают развивающуюся в рамках традиций коми драматургию и привлекают внимание многих режиссеров. Необходимо отметить новаторство А. Попова и в прозаических жанрах. Г. К. Лисовская связывает с его литературной деятельностью обновление жанра рассказа в конце XX в.: «“Новая проза” коми – проза А. Попова. В творчестве этого писателя “умирает” рассказ и “рождается” новелла как ее четко смоделированная, технологически выверенная разновидность... Именно его новеллистика, представленная в книгах “Олӧм олысьяс” (Жизнь проживающие, 1991) и “Мыйсьям йӧз” (Что за люди, 1994), в своих этико-психологических и эстетических характеристиках в полной мере является отражением времени 1990-х гг., времени отсутствия иллюзий и подведения неутешительных итогов, отсутствия идеалов и поисков новых “старых” ценностей. И это, наконец, проза с высоким коэффициентом жанрового поиска» [Лисовская, 2004: 26, 31]. Художественные искания – эстетическое кредо искусства рубежа веков, ставшее и одной из основных черт литературного наследия А. Попова.

Драматургия этого автора еще не получила широкого научного освещения. Прозаическим и драматургическим произведениям А. Попова посвящен один из разделов сборника

статей Т. Л. Кузнецовой «Литература сѡвман туйяс: гижысь да кад» (Пути развития литературы: писатель и время) [Кузнецова, 2003: 33–54], в котором исследователь критически осмысливает творчество художника, раскрывая его новаторство в области поэтики пьес. Г. К. Лисовская, анализируя рассказы А. Попова в статье «Коми рассказ 90-х гг. XX в.», выявляет роль писателя в развитии коми эпики [Лисовская, 2004]. Смысловые доминанты в драмах А. Попова раскрываются Р. И. Куклиной в статьях «Прогрессивные тенденции в развитии современной коми драматургии» [Куклина, 2005], «Языческая стихия в драматургии Алексея Попова» [Куклина, 2000]. Литературный портрет автора представлен в учебном пособии Е. В. Остаповой «Современная коми литература» [Остапова, 2020: 79–84], с обзором творчества А. Попова можно ознакомиться на страницах библиографического словаря «Писатели Коми» [Кузнецова, Горина, 2022]. Широкий спектр проблем, связанный с деятельностью этого писателя, еще не проанализирован. Изучение драматургического творчества отдельного автора – в нашем случае А. Попова – один из важнейших этапов системного исследования коми драматургии, оно позволит выявить некоторые аспекты развития литературного процесса на рубеже веков, раскрыть многообразие эстетических исканий литературы в указанный период.

Драматургия А. Попова развивается в трех художественных направлениях. Большая часть произведений написана автором в реалистическом ключе, в одной из первых его пьес преобладают натуралистические сцены, в конце 1990 – начале 2000-х гг. тексты автора тяготеют к метафорической насыщенности. Реалистические произведения А. Попова раскрывают духовное состояние современного общества, выявляя дисгармоничные отношения между людьми, падение нравов, изменение человека и мира вокруг него в порубежный постперестроечный период. Нагнетание негативных последствий реформ 1990-х гг. находит отражение в драме А. Попова «Мыйсяма йӧз» (Что за люди, 1994). Автор, прибегая к элементам натурализма, показывает постепенное угасание современной деревни – спившихся крестьян, попавших под манипуляции чиновников – энергичных, расчетливых и, вместе с тем, аморальных дельцов. Обращение драмы коми к эстетике натурализма – не частое явление. В начале XX в. драматурги Нёбдинса Виттор (В. Савин), Тима Вень (В. Чисталев), Жугьль (Н. Попов) часто обращались к натуралистическим сценам, отображая беспросветную крестьянскую жизнь в царской России начала XX в., сложившуюся в этот период историческую несправедливость, проявлявшуюся в жестоком притеснении бедных богатыми. Таким образом, драматурги художественно объясняли необходимость коренного изменения крестьянского уклада жизни, оправдывая и обосновывая революционные государственные преобразования 1917 г., способствовавшие улучшению жизни российской деревни. В дальнейшем – в советский период – «темные» стороны общественного быта в драматургии, не только коми, освещались редко, эпизодически, как утверждает исследователь русской драмы М. И. Громова, их «принято было не замечать, считая их нетипичными для социалистического общества» [Громова, 2009: 56]. В конце XX в. тема горьковского «дна» вновь актуализируется, врываясь на российскую сцену: «Проститутки и наркоманы, бомжи и “неформалы”, уголовники всех мастей – от взяточников до рэкетиров и киллеров – наводнили экран и сцену настолько, что в критике обоснованно зазвучало беспокойство по поводу “черного реализма”, “шоковой терапии”... Приметами изображаемого в современных пьесах мире стали жестокость, насилие, шантаж, вероломство, животный

секс, блатные нравы...» [Горомова, 2009: 56]. Тяготение к регистрации внешних, непосредственно видимых неприглядных и грубых подробностей реальности становится характерной чертой почувствовавших свободу от идеологических догм авторов. Доступность ранее запрещенного позволила им показать уродливость некоторых сфер бытовой жизни россиян, отобразить их без «социалистических» прикрас, раскрыть переживаемые страной в конце XX в. нравственные катаклизмы в мрачных, пессимистичных тонах. Что касается А. Попова, он, исследуя последствия перестроечных социально-политических изменений, а именно обрушившуюся на современную деревню духовную катастрофу, продолжает развивать традиции Нёбдинса Виттора, Тима Веня, Жугыля в изображении беспросветности крестьянской жизни. Однако пьеса современного автора отличается от драм его предшественников. Его персонажи, как и персонажи драматургов начала XX в., также являются жителями села и также страдают от манипуляций вышестоящих чинов, но они, в отличие героев драм после-революционного периода, не вызывают у зрителя жалости. Пребывающие в постоянном пьянстве и делающие бесплодные попытки изменить свою жизнь персонажи А. Попова зрителю глубоко не симпатичны, ему непросто принять происходящее на сцене буйство пороков. Натуралистическое подражание в пьесе А. Попова, вызывая негативные эмоции у зрителей, способствует жестокому разоблачению происходящих в постперестроечной деревне социальных процессов.

К третьей группе пьес относятся драмы А. Попова «Туналём ордым» (Заколдованная тропа, 1997), «Йиркап» (2001), «Мывкыд Парма» (Умная Парма, 2004). Это сложные многоплановые тексты, соединяющие воедино исторические реалии с мифологией, фольклорные предания коми народа с библейскими реминисценциями, драму с элементами эпики и лирики, реальность с ирреальностью, фантастикой. Размышляя об истории коми-зырян, обращаясь к представлениям древних коми, сопоставляя предания своего народа с сюжетами Священного Писания, автор стремится осмыслить состояние современного общества, выявить истоки духовных проблем современников в прошлом, раскрыть особенности национального характера, динамику его развития в историко-мифологическом срезе. Насыщение пьес аллегорическими формами позволяет А. Попову перейти на новый уровень художественного обобщения, исследовать историю и современное состояние коми народа с позиций вечного и бесконечного. В названных пьесах драматург, отталкиваясь от сюжетов фольклорных преданий и сгущая их библейскими реминисценциями, обнажает греховную природу зырянского характера, способность коми человека пойти на преступление ради собственного блага. А. Попов не возвеличивает, не возвышает народ коми, не идеализирует и не романтизирует прошлое зырян, как, например, коми писатели К. Жаков, В. Чисталев, О. Уляшев. Персонажи его драм, предки современных коми, не герои: приверженность страстям приводит их к трагическим последствиям – к краже и убийству, наказание за которые, по мысли автора, должны понести не только сами провинившиеся, но и их потомки. В этом А. Попов видит причину нравственного обнищания современников, нерешенность многих национальных вопросов, постепенную ассимиляцию народа. Истоки драматических ошибок коми народа в историческом прошлом А. Попов видит в потере им связи с духовным наследием своего рода, с утратой им культурного богатства – традиций, этических законов, философии древних зырян – в связи с укреплением отношений с Московским княжеством в процессе христианизации Коми края в XIV в. [Горинова, 2017: 157–162]. В драматур-

гическом творчестве А. Попова пьесы с насыщенной метафоризацией в большей степени «национальны», благодаря обращению к фольклорным текстам они в большей степени выявляют специфику национально-регионального концепта.

Усиление метафорического начала в драматургическом дискурсе свойственно не только пьесам данного автора. Коми драматурги 1990-х гг. – Н. Белых, А. Лужиков, О. Уляшев – активно используют условно-метафорический план в художественном освещении современности. Символический подтекст содействует не только раскрытию противоречий действительности, но и выявляет возможность философского осмысления, отражения проблем современности в бытийном плане. В контексте коми драматургии пьесы указанных авторов являют собой весьма оригинальный феномен. По утверждению В. А. Латышевой, исследовавшей коми театральное искусство от его зарождения до 1980-х гг., «в коми драматургии часто нет высоты взгляда на мир. Отбор показываемых авторами событий будничен, а оценка их порой многозначительна или, что еще хуже, узка, привязана к этому факту. В коми драматургии почти нет условных форм – символики, иносказания, сложных ассоциаций, алогизмов, гиперболических образов, бесспорно присущих искусству реализма, способных разнообразить драматургию» [Латышева, 1996: 67, 68]. Так, пьесы А. Попова, Н. Белых, А. Лужикова, О. Уляшева в контексте коми драматургии, по большей части предметно-аналитической, представляют собой новое направление в развитии национального театрального искусства, выявляя новые возможности драматического текста в осмыслении действительности. Если говорить об общероссийском контексте, то данный феномен вполне типичен, особенно на рубеже XX–XXI вв.: по словам исследователей, в драматургии конца XX в. «происходит усиление интуитивного лирического начала, которое воплощается в развитии условности, свободных сценических форм, конструирующих драматургическое событие через сложную систему метафор и личных ассоциаций автора» [Журчева, 2009: 10]. Исследователи национальных литератур, близких к коми художественной словесности, также отмечают усиление условного плана в драматургических жанрах своих литератур, например, в марийской драматургии [Беляева, 2011: 7, 8], в мордовской [Борейкина, 2011: 7], удмуртской [Зайцева, Кондратьева, Ившина, 2018: 93], чувашской [Кириллова, 2017: 134, 135].

Примечательно, что в пьесах А. Попова 2000-х гг. наблюдается ослабление метафоризации, хотя в некоторых реалистических пьесах метафора играет значительную роль, являясь оригинальным способом организации сюжетного действия. Например, в пьесах А. Попова «Вежа кытш» (Священный круг, 2004) и «Джаггөрöd» (Петля, 2007) – она выявляется уже в названиях, которые, по сути, сконцентрированы на символике круга. Сюжеты пьес «Вежа кытш» и «Джаггөрöd» состоят из ряда повторяющихся действий персонажа, часто ошибочных и несущих негативные последствия в жизнь его близких и родных. Данный сюжетный ход позволяет автору высветить значимые проблемы современности. В пьесе «Вежа кытш» раскрываются и разоблачаются социальные проблемы, связанные с коррупцией. «Священным кругом» драматург называет группу представителей власти, своего рода некий братский союз, связь между членами которого поддерживается благодаря круговой поручке в получении взяток. В драме «Джаггөрöd» образ круга усложняется, приобретая значение петли, раскрывающее психологическое состояние человека, не сумевшего наладить отношения с сыновьями. В драме остро высвечивается проблема безотцовщины в современном

обществе, выявляются последствия утраты связей между поколениями, отчуждения детей от отцов.

В жанровом отношении драматургия А. Попова также стремится к обновлению. Конечно, автор работает и в привычных для коми драматургии жанровых формах, например, им написаны социально-нравственные драмы, сюда относятся пьесы «Мыйсяма йӧз» (Что за люди, 1994), «Вежа кытш» (Священный круг, 2004), «Гусятор» (Тайна, 2005), «Джаггӧрӧд» (Петля, 2007) и т. д., в которых драматург изобличает нравы и устои современного общества, раскрывая характеры современников в их столкновении с несовершенством некоторых явлений действительности, с бытом. А. Попов работает также в жанре комедии – созданные им пьесы имеют большой успех у зрителя. Наиболее популярным и, наверное, более востребованным в коми театре был жанр лирической комедии. Одним из первых к нему обратился Н. Дьяконов, написав получившую впоследствии всесоюзную известность «Свадьбу с приданым» (1949), в дальнейшем этот жанр был поддержан В. Лекановым, А. Ларевым, Г. Юшковым и П. Шаховым [Микушев, 1986: 7]. Особенность этого вида комедии в коми театральном искусстве состояла в том, что основной конфликт пьесы – производственный – зависел от семейных дел героя [Латышева, 1996: 66]. Уже с 1980-х гг. производственная тематика в драматургии коми начинает ослабевать, к жанру лирической комедии авторы обращаются крайне редко, в конце XX – начале XXI в. в этом направлении работает лишь Г. Юшков. Написанные А. Поповым комедии далеки от производственных конфликтов и остросоциальных проблем, это бытовые комедии, комедии положений, высмеивающие какие-либо черты деревенских жителей, например, ревность супругов или склонность пожилых женщин к пересудам. В целом пьесы А. Попова, хотя и не следуют сложившимся традициям коми комедии, принижая ее статус иногда до балаганного действия, все же утверждают гуманистические ценности, связанные с сохранением и укреплением семейно-родовых отношений. Сложно определить жанр пьес А. Попова «Туналӧм ордым», «Йиркап», «Мывкыд Парма». По сути, это историко-мифологические драмы. Однако здесь ярко высвечивается эпическое начало. Этим пьесам свойственны затянутость действия в пьесах, схематичность характеров, отсутствие напряженного драматического конфликта, единства действия и единства времени и т.д. Все это снижает сценичность пьес, затрудняет их постановку на сцене, по этой причине их можно назвать пьесами для чтения. Драмы указанных выше Н. Белых, А. Лужикова, активно использующих условно-метафорический план в художественном освещении современности, также не обладают высокой степенью сценичности, являя собой пьесы для чтения. Этот жанр, как можно убедиться, востребован драматургией конца XX в., он требует не эмоционального переживания напряженных столкновений героев, а вдумчивого прочтения, осмысления авторского понимания истории коми народа, особенностей национального характера.

Творческое постижение противоречий современной действительности приводят А. Попова к жанру трагикомедии. Пьеса «Вой, кодӧ некор эз вӧв» (Ночь, которой никогда не было, 1994) – практически единственная трагикомедия в коми драматургии. Конечно, элементы трагического можно найти в пьесах многих драматургов коми, особенно в произведениях революционного периода. В современной литературе трагическое начало присуще пьесам Г. Юшкова «Ен ныв» (Дочь бога, 1990). Пьеса А. Попова отражает трагический излом эпохи – обветшание всех социальных и нравственных понятий, разрушение всего аб-

солютного и незыблемого, раскрываемое автором через поведение персонажей (пьянство, супружеские измены, предательство, праздность жизни) и через емкие символы. Местом действия пьесы, а вместе с этим и моделью мира, является морг, который с развитием сюжета обретает черты сумасшедшего дома, вытрезвителя, театра и т. д. Восстановление «вывиха века» (слова В. Шекспира) в пьесе не происходит – автор не находит в современном мире трагического героя, Гамлета. Вместо него в драме выступают комические персонажи, не обладающие достаточной силой духа, чтобы противостоять жизненным обстоятельствам, отстаивать свои принципы и идеалы, бороться, не страшась смерти. Несостоятельность персонажей пьесы – суть комического в трагикомедии: через их характеры автор высмеивает и разоблачает деградирующее общество во имя утверждения идеалов прекрасного [Горинова, 2017: 157–162].

Новым явлением в комедии драматургии становится абсурдистская пьеса А. Попова «Алло... Тайо Макар» (Алло... Это Макар, 2008). Происходящие в ней события буквально сбивают с толку: сюжет пьесы лишен житейской логики, поступки персонажей кажутся зрителю бессмысленными и непонятными. Героям пьесы – одной из семей современной комедии деревни, – вдруг удается повернуть время вспять, возвратить свою деревню в эпоху строительства социализма. Появляются явные приметы этого периода, при этом не самые выдающиеся, не те, чем гордился Советский Союз: корову главного героя Макара неожиданно уводят в колхоз, и его семья остается без основного источника пропитания; из магазинов пропадают почти все товары; овощи высаживаются не относительно подходящих погодных условий, а по указу вышестоящих чинов, явно не владеющих знаниями о сельскохозяйственных культурах... Эстетика абсурда нова для комедии драмы, но в целом она, как и в других литературах, также обусловлена «кризисом бытия», так как абсурд стал средой существования человека конца XX – начала XXI в. Пьеса «Алло... Тайо Макар», раскрывая неприятие персонажем существующих социальных условий, выявляет кризисное состояние общественного сознания, переживающее пороговое, переходное состояние на рубеже веков, связанное, прежде всего, с отказом от привычных, на первый взгляд, разумных основ бытия и страхом перед еще не осмысленным и, скорее всего, нерациональным будущим.

Одной из важнейших тенденций развития драмы на рубеже XX–XXI вв. становится возникновение произведений, вступающих в открытый или скрытый диалог с текстами великих предшественников, например, цитирование известных, классических тем, мотивов, форм, фрагмента композиции одного художественного произведения в другом. По словам О. В. Журчевой, «Есть целый ряд текстов и замкнутых авторских миров / систем в художественной культуре, открытых диалогу, провоцирующих реципиента на сотворчество и постоянную актуализацию смысла в создании нового произведения» [Журчева, 2009: 10]. Одной из форм презентации чужого произведения в другом становится форма ремейка – «приема художественной деконструкции известных классических сюжетов классических произведений, в которых авторы переосмысливают, развивают или обыгрывают его на уровне жанра, сюжета, идей, проблематики, героев» [Таразевич, 2005]. Как утверждает С. Я. Гончарова-Грабовская, «сегодня драматурги активно обращаются к классике, создают современные версии известных сюжетов. Возникают ремейки или пьесы, написанные “вокруг”, по мотивам известных произведений. К таковым следует отнести “Смерть Ильи Ильича” М. Угарова (по роману А. И. Гончарова “Обломов”), “Возвращение из Мертво-

го дома” Н. Громовой (по Достоевскому), “На доньшке” И. Шприца (по пьесе М. Горького “На дне”), “Вишневый садик” А. Слаповского (по пьесе А. П. Чехова “Вишневый сад”), “Без царя в голове” П. Грушко (по мотивам “Истории одного города” М. Салтыкова-Щедрина). К ним примыкает “Мистификация” (по Н. Гоголю), “Зовите Печориным” (по М. Лермонтову) Н. Садур” [Гончарова-Грабовская, 2005: 27]. Если говорить о коми драме, то здесь наблюдается «цитирование» в основном фольклорных сюжетов и поэтических форм; в 1990-е гг. она активнее, чем прежде, обращается к библейскому сюжету. Прямые отсылки к чужому тексту наблюдаются в комедии Г. Юшкова «Коми бал» (1993), написанной по мотивам стихотворения И. Куратова «Коми бал» (1865). Произведение драматурга трудно назвать полноценным ремейком, так как стихотворение не обладает драматургическими характеристиками, конфликтами, развивающимися сюжетными коллизиями. Драматург заимствует у своего великого предшественника мотив всеобъединяющего духа бала, психологизируя образы стихотворения И. Куратова, драматически сгущая раскрытую поэтом ситуацию. В 2014 г. А. Поповым опубликована пьеса «Пётлытём вабергач» (Ненасытный водоворот), основу которой составляет драма В. Савина «Вабергач» (Водоворот, 1928). Произведение современного автора являет собой попытку актуализации и наполнения новыми смыслами драматургического текста первой трети XX в., его адаптации к новым историческим условиям. Свои целевые устремления в переработке художественного материала драматург видит в популяризации творчества автора этой драмы – Нёбдинса Виттора (Виктора Савина), о чем А. Попов сообщает в предисловии к пьесе. Имя В. Савина (1988–1943) прочно укрепилось в истории и культуре коми народа: видный политический деятель, один из основоположников литературы коми, внесший значительный вклад в развитие коми словесности и проявивший свой талант и в поэзии, и в прозе, и в драматургии, создатель Коми национального театра, композитор, режиссер, актер. В предисловии к пьесе «Пётлытём вабергач» А. Попов справедливо отмечает, что на протяжении многих лет драматургические произведения В. Савина не получают сценического воплощения. По мнению автора рубежа XX–XXI вв., драматургия Нёбдинса Виттора, возможно, и отвечает лишь остросоциальным проблемам революционной действительности начала XX столетия, однако его произведения не должны подвергаться забвению. Современникам следует популяризировать творческое наследие В. Савина; пьеса А. Попова – одна из немногих попыток актуализировать художественные достижения великого драматурга.

Пьеса «Пётлытём вабергач» не цитирует и не пародирует источник, она повторяет большую часть сюжетных ходов оригинала, сохраняет типажи характеров, адаптируя их под современную действительность. Автор также частично видоизменяет некоторые сюжетные перипетии и добавляет несколько персонажей. Среди них – автор драмы «Вабергач» Нёбдинса Виттор, в произведении А. Попова спасающий от суицида героиню своей пьесы Катерину. В прошлом это гулящая, а ныне имеющая незаконнорожденного сына женщина. Она терпит постоянные оскорбления со стороны односельчан относительно ее безнравственности (данные характеристики героини совпадают и в оригинале, и в ремейке), при этом пьеса начала XX в. заканчивается самоубийством Катерины, не пожелавшей более терпеть оскорбления. В произведении нашего современника Нёбдинса Виттор спасает героиню, войдя в водоворот реки вместо нее. Герой А. Попова словно хотел исправить ошибку – суицид персонажа, совершенную им при написании драмы «Вабергач». Как известно, Нёбдинса Виттор

относится к той плеяде советских писателей, которые часто обращались к описанию жизни в дореволюционной России, раскрывая многие изъяны общества того времени, в том числе и абсолютное бесправие женщин. О горькой участи обделенной женщины-крестьянки писали также коми драматурги Тима Вень, Н. Жугыль, М. Лебедев. Часто их героини претерпевали тяжелые муки, а переживаемые персонажами потрясения приводили их к трагическим последствиям. По пьесе А. Попова, драматизация писателями начала XX в. судьбы женщины была продиктована государством с целью высвечивания необходимости революционного преобразования существовавших в тот период условий. Современный автор полагает, что сами писатели не хотели оскорблять и тем более «убивать» своих героев / героинь, поэтому он и «воскрешает» Нёбдинса Виттора, тем самым давая ему шанс не «убивать» отчаявшуюся Катерину.

Нетипичные для коми драмы жанры – трагикомедия, пьеса для чтения, абсурдистская пьеса, пьеса-ремейк, несомненно, обогащают национальную драматургию, высвобождая новый потенциал для развития коми театрального искусства в освещении реалий действительности. Вместе с тем обращение к этим жанрам выявляет модификацию драматургического мышления на рубеже XX–XXI вв., являясь ярким свидетельством динамичного движения литературного процесса на пороге нового тысячелетия.

В пьесах А. Попова, как и в других произведениях современной литературы, видны глубокие изменения в характере героя. Как уже было отмечено В. А. Латышевой, «настоящие» герои уходят из современной пьесы: «Драматургия коми еще в своих первых произведениях бралась показать жизненные перемены. Герои, подобные Грише, Клавдии, Домне, сыну Ламбея, Дарье Кочановой, Афанасию Шомесову, исчезают из нее; остается лишь внутрисемейное, «внутриродственное», самое большое – внутридеревенское житье-бытье. “Герой” не покушается на что-то большее, а ищет или любви, или признания, или своего жизненного пути» [Латышева, 2005: 217]. Система персонажей А. Попова вполне соотносима с героями, о которых говорит исследователь: это утратившие цельность люди, им свойственны привязанность к деньгам, неопределенность жизненных установок, утрата семейно-родовых отношений, стремление к праздному образу жизни, отсутствие силы духа в противостоянии различным обстоятельствам, неумение налаживать отношения с людьми. «Дегероизированные» персонажи А. Попова стоят в одном ряду с персонажами других авторов этого периода – Г. Юшкова, А. Лужикова, Н. Белых. Они «далеки от прежних героев литературы коми – цельных натур, гармоничных личностей, в которых сочетаются открытость, добродушие, мужественная стойкость, преданность, трудолюбие, стремление жить по законам высокой нравственности» [Горинова, 2015: 80]. Уже в начале 1980-х гг. коми драматургия претерпевает процесс деидеологизации, авторы уделяют внимание не способности / неспособности человека решать производственные проблемы, не его духовной силе противостоять жизненным неурядицам. Эти герои уже не призывают бороться за счастливое будущее страны... В 1990-е гг. наблюдается обмельчание действующего лица коми пьесы, его духовное обнищание, которое является следствием социально-политических изменений рубежа веков, ставших причиной нравственного оскудевания современного человека. Персонажи А. Попова – герои нового времени, точнее сказать, негерои. Они порой комичные, порой мятущиеся и страдающие, им свойственно совершать ошибки, смешить и огорчать, больно ранить других, не находить выхода из сложившейся ситуации. Возможно, именно

негероизм персонажей драматурга, их простота в отношениях с миром привлекают внимание современного зрителя в пьесах А. Попова.

С изменением характера героя современных пьес меняются и способы их построения. В пьесах А. Попова персонажи раскрывают себя не столько в напряженных столкновениях, сколько в лихо закрученных интригах. Прежде всего данная художественная категория развивается автором в комедиях. Основу сюжетных коллизий комедий «Кисьмём тусь» (Спелая ягода, 2003) и «Гётрась, пиё, гётрась» (Женись, сынок, женись, 2011) составляет интрига, здесь использован прием «неузнавание» – герои / героини пьес не узнают своих родственников или односельчан, что и движет сюжеты комедий и приводит к возникновению различных комических ситуаций. В комедии «Радейта да вежётта» (Люблю и ревную, 2014), которая была поставлена Национальным музыкально-драматическим театром Республики Коми под названием «Лэбалысь гёсьт» (Летающий гость), автор создает интригу неожиданным появлением в доме персонажей Тони и Миши лосиных рогов, что, конечно же, вызывает ряд коварных подозрений относительно неверности супругов. Совсем иная художественная задача интриги прослеживается в драме А. Попова «Гусятор» (Тайна, 2005). Здесь автор обескураживает главного героя, а вместе с ним и зрителей неожиданной информацией о прошлом отца героя: оказывается, его отец – немец, служивший в рядах фашистской армии и попавший при первых же боях в плен советским войскам; будучи сосланным на север страны, он женится на коми девушке и берет ее фамилию... Интрига в пьесе позволяет раскрыть сложное психологическое состояние героя, а также содействует выявлению актуальных социально-нравственных проблем, привнесенных уже давно окончившейся Великой Отечественной войной в мирную жизнь современников. Предметом осмысления в драме А. Попова становятся также неутраченные межнациональные розни, сосуществование людей, воевавших в неприятельских армиях, в небольшой сельской общине, в семье, фашизм взглядов в современном мире, вопросы национальной самоидентификации и пр. Возможно, автор прибегает к интриге, так как его герои часто не способны идти на конфликт (либо они духовно слабы, либо не имеют особого желания раскрывать свои позиции), необходимый для их самораскрытия в драматургическом произведении. Если говорить о коми драматургии рубежа XX–XXI вв. в целом, то во многих пьесах этого периода конфликт также ослаблен, не напряжен из-за инфантильности персонажей. В этом отношении выделяются драматургические тексты Г. Юшкова – ему удается создавать острые конфликтные ситуации, в которых раскрываются характеры героев. К интриге как способу построения характера чаще всего обращается Н. Обрезкова. Нередко ее герои обладают эксцентричными характерами, что приводит их к весьма оригинальным и авантюрным поступкам.

Драматургия А. Попова – особая страница в истории театрального искусства коми, она удивляет новизной художественных средств отображения и осмысления противоречий современной действительности. В поисках своей эстетической концепции автор обращается к необычным для коми драмы приемам, например, к изображению неприглядных сторон жизни (исследователи часто называют эти сцены «чернухой»), насыщению драматургического текста метафорическим подтекстом, усилению интриги, осваивая новые для коми драмы жанры – трагикомедию, ремейк, пьесу для чтения и абсурдистскую пьесу. Перечисленные приемы не новы, они также отмечены С. Я. Гончаровой-Грабовской [Гончарова-Грабовская, 2003], И. М. Болотян [Болотян, 2008], М. И. Громовой [Громова, 2009], О. В. Журчевой [Жур-

чева, 2009], М. Н. Липовецким, Б. Боймерсом [Липовецкий, Боймерс, 2012] в русской драматургии рубежа веков. Более того, в некоторых коми драматических произведениях рубежа XX–XXI вв. также можно выявить метафоризацию драматургического текста (драма Н. Белых «Ов, дитяй, ов!» (Живи, дитя мое, живи! 1991), драма А. Лужикова «Ыджыд висьём» (Большая болезнь, 1997), в этой же драме можно обнаружить элементы «театра абсурда»), усиление интриги в пьесе (драма Н. Обрезковой «Духовна» (2010)). Однако драмы А. Попова в данном контексте доминируют в количественном плане. При этом его пьесы звучат как вызов современному классическому театру, часто не только удивляя, но и настораживая своими экспериментами. В погоне за новизной драматург часто грешит несоблюдением законов построения драмы, диалоги в его пьесах слишком растянуты, характеры героев схематичны, конфликты не напряжены. Несмотря на погрешности пьес А. Попова, современные режиссеры работают с его произведениями, помогая ему в усилении драматургического начала в текстах, в укрупнении характеров и конфликтов, что и становится залогом успеха у широкого зрителя.

В следующем разделе мы рассмотрим сценическое пространство в его драмах 1990-х гг. Пьесы этого периода тяготеют к эпичности: здесь конфликт не достаточно напряжен, речи характеров героев не индивидуализированы, сюжет чаще всего разветвлен. Идею произведений автора помогают раскрыть не столько классические законы драматургии, сколько условный, ассоциативный план пьес. Каждый образ, мотив, сюжетный ход, особенно художественное пространство обретают определенную долю условности. Благодаря условным компонентам пьес, символике художественных образов автор может дать более полную характеристику происходящим в современном мире явлениям.

2.1. Художественное пространство в пьесах А. Попова

На рубеже XX–XXI столетий сценическое пространство в драме региона претерпевает значительные изменения. Неоднозначность социальных процессов данного периода обуславливает обращение авторов к новым художественным пространствам или «обновление» ими уже традиционных для коми пьес мест действия. По большей части перемены, касающиеся художественного пространства в национальном театральном искусстве, приводят к усилению условно-символического плана пьес, что можно проследить на примере творчества А. Попова.

Художественное пространство – одна из основных категорий литературоведения, в нем аккумулированы детали, подробности окружающей героя среды, этот вещный мир дает определенную характеристику персонажам, также привнося некоторую символическую нагрузку в текст произведения. Моделирование авторами художественных пространств позволяет выявить важную для них систему универсальных духовных ценностей, их видение развития общества, раскрыть оценку реального объективно существующего мира. Здесь нужно оговориться, что мы не рассматриваем пьесы А. Попова в хронотопическом – пространственно-временном – ключе (термин введен в научный оборот М. М. Бахтиным, им же рассмотрены различные виды хронотопа, например, идиллический, биографический, раблезианский и т. д. [Бахтин, 1975]), нами проанализировано символическое наполнение сценического пространства некоторых пьес писателя.

В трагикомедии А. Попова «Вой, кодї некор эз вöв» (Ночь, которой никогда не было, 1997) значительной степенью условности обладает сценическое пространство. Место действия в пьесе – морг. Это не только и не столько место действия трагикомедии, сколько метафора, характеризующая кризисное общество постперестроечного времени. В центре внимания автора современная молодежь. Драматург подвергает художественному осмыслению нравственные ценности, жизненные позиции, нормы поведения поколения 1990-х гг. Изображенные А. Поповым в трагикомедии сцены удручают: герои Павел и Олег устраиваются работать ночными сторожами в морг, от страха перед мертвыми они начинают выпивать. После осмелев, они обманным путем приводят в морг девушек Валентину и Ольгу. Начинается вечеринка с громкой и веселой музыкой, танцами. Несколько раз за ночь «на вечеринку» приезжает заведующий моргом Максим Васильевич – ему сообщают по телефону о звучащей в морге музыке, но он никак не может остановить творящееся в покойницкой бесчинство, пока не увольняет нерадивых сторожей. Пренебрежение нравственными законами, несоблюдение социальных норм поведения, отсутствие разумности, полезности, порядка, стремление к бездумному существованию – именно такие характеристики дает автор персонажам трагикомедии, что выявляет крайне негативное отношение драматурга к современной молодежи. Выбор места действия пьесы «Вой, кодї некор эз вöв», таким образом, определен стремлением автора обозначить свое понимание действительности, раскрыть негативные стороны современной жизни. Образ морга проецируется на современное общество, многие представители которого пренебрегают элементарными моральными законами – их можно идентифицировать с духовными мертвецами.

Наиболее полно художественное своеобразие места действия в трагикомедии «Вой, кодї некор эз вöв» выявляется в рассмотрении данного произведения в контексте всей коми драматургии. В коми литературе сложилась определенная традиция в изображении сценического пространства: в драмах избирались топоры вполне устоявшиеся – традиционно ими выступали деревенская околица или сельская изба. Казалось бы, основная функция категории «художественное пространство» в пьесах коми драматургов – служить изображению фона событий, характеризовать место происшествия, которым выступал деревенский дом, так как в пьесах чаще всего решались производственные проблемы села. Однако эти пространственные ориентиры запечатлевают в себе глубокие экзистенциальные смыслы. Дом в культурологическом аспекте выступает в роли уменьшенной модели Вселенной, символизируя освоенное, покоренное, одомашненное пространство, где человек находится в безопасности. В пьесах коми авторов образ дома, вбирая в себя перечисленные значения, становится также символом устоявшегося и крепкого уклада общественной жизни. Таким образом, дом как емкий образ цельного гармоничного миропорядка, в пьесах соединяет в себе традиционные ценности патриархальной крестьянской жизни, служит защитой и оплотом крестьянского бытия. По сути своей, деревенская изба в драмах коми, несмотря на свою невзрачность и неказистость, является обобщающей моделью Родины, России.

В первой пьесе А. Попова «Мыйла и волісны» (Зачем и приезжали, 1993) изображение такого дома еще традиционно: несмотря на то, что действие пьесы происходит в городской квартире, наличие добротного деревенского дома все же предполагается – именно оттуда в гости к дочери приезжают деревенские родственники, главные герои. Конфликт в названной драме основан на оппозиции «город–деревня», и предпочтения автора явно на

стороне представителей деревни – в них воплощены нравственная красота, внутреннее достоинство, сила духа, желание и умение трудиться. Пьеса А. Попова «Мыйла и волісны», таким образом, в обрисовке характера коми крестьянина, чистоты его души, его умения трудиться, продолжает развивать традиции коми драматургии и литературы, заложенные еще в XIX в. И. Куратовым. Предполагаемый деревенский дом в пьесе становится метафорой крестьянского миропорядка того времени, нравственно здорового и нерушимого. Первая пьеса А. Попова проникнута пафосом сохранения этого крестьянского мира, его моральных и этических ценностей. Но уже во второй драме А. Попова – «Мыйсяма йӧз» (Что за люди, 1994) – деревенский мир становится средоточием порока: персонажи пьесы беспрестанно пьянствуют, сквернословят, не выполняют своих обязанностей по работе, неуважительно относятся друг к другу. Драматург, отображая удручающие картины деревенской жизни, выявляет отрицательные последствия реформ перестройки, разрушения коллективных хозяйств, а также раскрывает необратимые изменения, произошедшие в самой крестьянской душе – деревенский житель превратился в поденщика, пьяницу, труд ему опостылел. А причина всего этого кроется в падении ценности рабочего труда, его недостойная оплата.

Сценическое пространство названной драмы сконцентрировано вокруг постройки нового детского сада на месте старого разобранного дома. Выстроенное здание в конце пьесы отдано под административное учреждение. Так, дом в пьесе претерпевает трансформацию: на месте разрушенной избы должен быть построен детский сад, но в конце драмы он ревоплощается в контору. Разрушение старой крестьянской избы становится аллегорией разрушения прежнего традиционного крестьянского уклада, вековых устоев, идеальных нравственных норм. Строительство нового детского сада на месте старой полуразрушенной избы вселяет надежду на возрождение деревни, духовного восстановления сельской общины. Детский сад в силу своей «детскости» выступает как первоначальный этап, как новый, еще неиспорченный лист биографии деревни. Однако эта надежда угасает с перепланировкой построенного здания. Жилой дом в пьесе заменяется конторой. По своему символическому наполнению контора противостоит жилому дому как освоенному, обжитому, «одомашненному» пространству, где человек находится в безопасности. В пьесе А. Попова контора становится знаком современной деревни, так как прежние живые семейные отношения, основанные на доверии, доброте, дружеской поддержке, соучастии, глубокой нравственности (включающимися в семантику жилого дома), заменяются деловыми и бездушными, современная деревня теряет свою «семейность», родственные связи разрываются, статус дома как средоточия Семьи, Рода, Деревни ослабевает. Поэтому образ избы уходит из коми пьесы. В драме «Мыйсяма йӧз», таким образом, художественно осмысливается глобальная по своему характеру проблема деревни, ее постепенного угасания, переосмысления ею духовных основ, нравственных связей с прошлым.

В следующем произведении А. Попова – трагикомедии «Вой, кодї некор эз вӧв» – место действия подвержено трансформации еще больше. Автор пьесы, отображая современную социальную действительность, останавливает свой выбор на морге как месте действия, которое выступает емкой метафорой современного состояния мира. Морг, по терминологии Ю. Лотмана, – одна из разновидностей так называемых «лжедомов» или «антидомов». В пьесе А. Попова он представляет собой «чужое, дьявольское пространство, место временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир» [Лотман,

2001: 313]. Возможно, отождествление современного морга с «загробным миром», например, Данте или Гомера, не лишено патетики, однако художественная концепция трагикомедии вполне оправдывает такие аналогии. Так, тема загробного мира получила широкое распространение в эпосе и волшебной сказке. Последняя генетически связана с обрядами инициации – ритуалами временного пребывания в ином мире, предшествующего повышению социального статуса и женитьбе героя. Очевидно, с той же символикой связаны и сюжеты эпосов – Одиссею необходимо посетить загробный мир, чтобы вернуться на родину, Энею – прежде, чем обосноваться в Италии. Данте в аду и чистилище «Божественной комедии» испытывает ужас и сострадание, которые постепенно приводят его к очищению-катарсису. Персонажи А. Попова, помещенные в «мир мертвых», также проходят своеобразный обряд инициации. Подобно героям сказок и эпосов, герои трагикомедии в морге преисполнены страха, который должен привести их к «взрослению» (по сказке) или нравственному «очищению» (по эпосу). Еще одну аналогию можно провести между драматическим произведением А. Попова и романом Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Как известно, основу романа составляет евангельский сюжет о Лазаре, который после своей смерти три дня пребывал в гробу, и на четвертый день был воскрешен Христом. Проецируя метания Раскольникова на болезнь и временную смерть Лазаря, Ф. Достоевский дает новое прочтение Евангелия: Раскольников – «житель подполья, комнаты-гроба, которые сами по себе – пространства смерти, – должен, “смертью смерть поправ”, пройти через мертвый дом, чтобы воскреснуть и возродиться» [Лотман, 2001: 314]. Персонажи трагикомедии А. Попова, подобно герою классика, побывав в мертвом доме, имели возможность нравственно воскреснуть, стать духовно богаче, пересмотреть свои жизненные позиции. Зритель видит некоторые изменения, произошедшие в сознании персонажей. Павел, узнав о том, что Валентина замужем и готова изменить мужу, выгоняет ее и Ольгу с вечеринки. Павел и Олег, сжалившись над Клавди пѳч, чей внук умер и находится тут же в морге, обещают помочь ей в организации его похорон. Валентина, не любящая своего мужа и изменяющая ему, узнав, что и ее муж умер и в данный момент находится в морге, сразу возвращается туда. Смерть мужа отрезвила ее, дала возможность осознать происходящее. Проведя ночь в морге, каждый из персонажей имеет шанс, столкнувшись со смертью, преобразиться, т. е., метафорически, должен умереть и выйти из морга другим, духовно обновленным и понимающим чувства других людей. Морг, по замыслу автора, мог стать, но не стал своего рода «чистилищем», местом изменения персонажей драмы. Однако этого не происходит. Валентина в конце пьесы вновь забывает о своем муже, Олег и Павел отказывают в помощи Клавди пѳч. Очевидно, они пережили временное просветление. Образ морга становится не только своеобразной моделью мира, но и границей, на которой герои, столкнувшись со смертью, должны были задуматься о правильности своих поступков, сделать выбор.

Жанр трагикомедии пьесы «Вой, кодї некор эз вѳв» определяет пассивность персонажей. Тема смерти и последующего воскрешения изначально заложена в жанре трагедии: ее возникновение связано с древними ритуальными жертвоприношениями в честь Диониса, бога полей и виноградников, который в процессе кровавого обряда погибал и переживал благоговейное чудо второго рождения – воскресал, что ассоциировалось у греков со смертью и воскрешением всего мира. Нарастающие общественные противоречия усложняли и социализировали природную основу этих ритуалов: сферой осмысления трагедии

становятся «всемирно-исторические противоречия, фундаментальное несовершенство бытия, сказывающееся на судьбе личности» [Борев, 2003: 478]. Не случайно местом действия пьесы становится морг. А. Попов в своей пьесе, прибегая к обрисовке частного случая в морге, отражает обесценивание социальных и нравственных понятий, разрушение вечных ценностей, словом, драматург предлагает читателям (зрителям) свой взгляд на трагический излом эпохи. Восстановить его способен лишь трагический герой, современный Гамлет, который обладает достаточной силой духа противостоять жизненным обстоятельствам, отстаивать свои принципы и идеалы, бороться, не страшась смерти. Как утверждает Т. В. Журчева, «Трагический герой, осознавая безысходность ситуации, продолжает по собственной воле действовать, чтобы ее изменить. Он знает, что результатом станет его собственная гибель, но идет до конца. Благодаря этому и возникает великое потрясение, именуемое катарсисом, которое должно способствовать тому, чтобы мир стремился к идеалу, открытому для художника и для его героя, но еще не достигнутому остальными людьми...» [Журчева, 1997: 79]. Персонажи трагикомедии А. Попова лишены перечисленных черт. Сталкиваясь с реальностью, они не желают бороться, не желают ничего менять ни в себе, ни в действительности, поэтому терпят поражение, тем самым разоблачая себя, свою никчемность и моральную пустоту. Они вполне соотносимы с героями трагикомедий, в которых «прямое воздействие человека с ситуацией нарушено, само наличие идеала (...) подвергается сомнению. Тем более, недостижимым представляется достижение идеала. Человек пассивен по отношению к ситуации, в которую он попадает...» [Журчева, 1997: 79]. В этом угадывается вторая составляющая жанра трагикомедии в пьесе «Вой, кодї некор эз вöв» – комедии. Несостоятельность персонажей пьесы – суть комического в трагикомедии: через их характеры автор высмеивает и разоблачает современное общество во имя утверждения идеалов прекрасного.

Комическое в пьесе А. Попова развивается в иных пространственных плоскостях. Если трагическое в произведении автора связано с символическим посещением персонажами «загробного мира», то возникновение комического в трагикомедии обусловлено созданием персонажами мира театрального. Персонажи пьесы «Вой, кодї некор эз вöв» довольно часто прибегают к разыгрыванию различных представлений. Так, наивный Гудырев оказывается в морге совершенно случайно: он приезжает в город из деревни по делам, но опаздывает на обратный автобус. Поэтому, нуждаясь в бесплатном ночлеге, Гудырев отправляется на поиски вытрезвителя (хотя является абсолютно трезвым) и встречает Павла, который решает посмеяться над ним и приводит незадачливого приезжего якобы в вытрезвитель, а на самом деле – в морг. С приходом Гудырева в морг начинается театральная игра, участниками которой становятся не только подвыпившие студенты, отрекомендовавшиеся представителями власти, но и окружающая обстановка. Часть морга, отведенная для сторожей, получает название приемной вытрезвителя, другая комната морга – местом для выпивших. Лежащие на нарах трупы становятся живыми, но изрядно выпившими людьми. Гудырев начинает играть роль беспробудного пьяницы, когда мнимые милиционеры грозят ему побоями. Испугавшись наказания, Гудырев соглашается с ними – ведь он не сам пришел в вытрезвитель, а его привели, прежде вытащив из ямы, куда он, напившись, упал. Далее Павел и Олег разыгрывают спектакль перед Ольгой и Валентиной, будто бы их пригласили не в морг, а в снятую студентами квартиру. Затем Олег и Павел играют перед заведующим моргом

роль трезвых людей. Театральная игра персонажей не лишена комического эффекта: сценические «перевоплощения» морга и его служащих, плохая игра персонажей рождают массу нелепых случайностей, вызывающих смех у зрителя. Разыгрываемые персонажами трагикомедии «представления» являются составной частью не только данной пьесы, они – суть жизни современных молодых людей. Как отмечает заведующий моргом, молодежь везде устраивает увеселительное мероприятие, стремление к непрерывному времяпровождению за выпивкой зачастую заставляет их импровизировать, лгать, надевать соответствующие для ситуации маски. Автор, развивая комические составляющие действия пьесы в «театральном пространстве», типизирует склонность персонажей к обману, к сценическим перевоплощениям, выявляя эти черты не только в раскрываемых им характерах, но и во всем современном обществе. Неискренность, фальшь, лицемерие, по мнению драматурга, пронизывают современную действительность, заставляя почти каждого носить маску порядочного благочестивого человека, скрывающую духовную пустоту своего «хозяина». «Маскарадное действие», происходящее в социальной реальности, по мысли А. Попова, чревато трагическими последствиями: человеку, который не желает быть таким, как все, отказываться от традиционных моральных ценностей, от порядочности, нет места в современном обществе. Ложь, неискренность чувств становятся причиной гибели Николая, мужа Валентины – он не выдерживает постоянных измен жены и кончает жизнь самоубийством. Измены Валентины в пьесе «Вой, кодї некор эз вїв» – это больше чем банальная неверность супруги, для Николая они означали разрушение всего мира, крах веры в людей, в добро и любовь. Причина гибели Николая – его чуждость лживому обществу с его искусственными, условными, античеловеческими законами, обществу, в котором нет места цельным глубоким личностям. Отобразив драму Николая, А. Попов выявляет трагическое состояние современного общества, отталкивающего духовно чистых людей, обрекающего их на одиночество, отчуждение и гибель.

Соединяя трагическое и комическое в пьесе «Вой, кодї некор эз вїв», драматург передает ощущение кризисного времени, периода оскудевания, истощения нравственного начала в обществе. Персонажи А. Попова комедийны, они становятся жертвами своих заблуждений. Ими сделан сознательный выбор и избран тот образ жизни и мыслей, который их устраивал. В конце концов, эти ошибки неумолимо ведут персонажей к неосознаваемой нравственной гибели и в итоге начинают восприниматься как трагическая ситуация. Автор, стремясь найти выход из сложившихся трагических обстоятельств, подвергает персонажей «смертельным» испытаниям, проведя их через испытания «моргом», желая тем самым «воскресить» их дух. Однако ожидаемые изменения не происходят, сюжет пьесы возвращается к своему началу. Драматург находится в поисках путей духовного обновления общественного сознания, но ему приходится констатировать лишь нежелание общества поворачиваться в сторону добра и его трагическую неготовность к формированию новой системы ценностей или к возрождению традиционных норм морали. Так, пьеса А. Попова подтверждает свое жанровое своеобразие: комические герои попадают в трагическую ситуацию и не выдерживают ее.

Соединяя в своем произведении трагическое и комическое, автор развивает действие в двух пространственных плоскостях: в морге / потустороннем мире и на импровизированной театральной сцене. Возникшее в пьесе двоемирие, а также скитания персонажей между двумя мирами, создают впечатление размытости границ между жизнью и смертью (живыми людьми и покойниками), реальной жизнью и театральной игрой, истиной и ложью,

здравомыслием и сумасшествием, комедией и трагедией. Двуплановость пьесы А. Попова усиливает идею омертвления душ, идею пограничного состояния современного общества, порождает ощущение зыбкости и относительности всех критериев жизни, еще больше подчеркивая «рубежность», «пороговость» состояния мира в конце XX в.

Еще больший интерес в исследовании сценического пространства вызывает следующая пьеса А. Попова «Туналõм ордым» (Заколдованная тропа), которая, по мнению Т. Л. Кузнецовой, «стала знаменательным событием не только в коми драматургии, но и в коми литературе в целом... Автору удалось создать обобщенные художественные образы, которые позволяют осмыслить историю коми народа, вековые законы жизни» [Кузнецова, 2003: 44, 45]. Исследователь обращает внимание на убранство сцены в пьесе, на усложнение художественного пространства, что, по ее мысли, уже настраивает не на бытовые, а на бытийные вопросы. Обратимся к описанию художественного пространства драмы А. Попова: «Сценасõ юкõма кык вылõ жõ. Воддза юкõнас Тималõн керкаыс. Сцена бергõдчõм бõрын мыччысьõ Наде-Матилõн оланіныс. Бергалан сценаыс быттõ миян муным, кõні ставыс юксьõма кык пельõ. Олõмын век ыджыдалõны сьõд да еджыд вынъяс, кыдзи Тима да Наде-Мати» (Сцена также разделена на две части. В первой части дом Тимы. После того, как сцена поворачивается, появляется жилище Наде-Мати. Вращающаяся сцена как будто наша земля, где все поделено на две части. В жизни всегда властвуют темные и светлые силы, как Тима и Наде-Мати) [Попов, 1997: 39]. Как мы видим, в пьесе А. Попова нет привычной для коми драматургии крестьянской избы как средоточия всего крестьянского мира: представленные в драме дома являются жилищами колдунов, т. е. своеобразными сакральными центрами, излучающими либо положительную энергетику – дом Тимы (Тима – шурыд тун, досл. «добродушный», «добросердечный» колдун), либо отрицательную – дом Наде-Мати (Наде-Мати – «чорыд тун» «жесткий», «суровый», «черствый» колдун, в данном случае колдунья). Автор во вступительной ремарке к пьесе не столько описывает декорации сцены, сколько объясняет причину разделения сценического пространства: она predeterminedена стремлением драматурга художественно осмыслить извечное противоборство добра и зла, которые в пьесе персонифицируются в образах тунов-колдунов Тимы и Наде-Мати. Это не обычный конфликт, не противостояние мужского и женского начал, а именно противостояние света и тьмы. Усложнение устройства сцены в пьесе, таким образом, свидетельствует об усложнении характера изложения автором своего миропонимания, его перехода от предметно-аналитического метода изображения к условно-метафорическому, что, несомненно, выявляет стремление драматурга раскрыть иные темы и проблемы. Однако это не значит, что А. Попов отстраняется от темы народа коми, наоборот, автор пытается осмыслить ее с позиций вечного и бесконечного; он, применяя философско-этические категории и аллегории, художественно исследует характер коми человека, его историю, его настоящее сквозь призму прошлого.

Несмотря на то, что сцена в пьесе разделена на две части – по количеству представленных в драме домов, – пространство в драме можно также рассматривать как нечто цельное, неразделенное, так как указанные в ремарке дома колдунов находятся в одном локусе – в лесу. Издревле лес считается кормильцем коми народа: охота, рыболовство, собирательство обеспечивали безбедное существование зырянина, однако в фольклорных произведениях, особенно в волшебных сказках, лес полон неведомых опасностей, а нахождение в лесу

ассоциируется с прохождением испытаний, с инициацией. Последнее является существенным при исследовании драмы «Туналём ордым». Так, персонаж пьесы Пиля со своей женой Парась приходит в лес на охоту. Охота не удаётся, к вечеру персонажи чувствуют усталость и голод. Они находят силки с попавшими туда рябчиками; по законам коми охотников, Пиля и Парась не имеют права брать эту дичь. Персонажи стоят перед выбором: лечь спать голодными, достойно выдержав испытания, или приготовить чужую дичь, не выдержав испытания. Напомним, испытания в сказках ведут к взрослению персонажа, приобретению им мудрости, опыта, к его переходу на следующий этап развития. Пиля и Парась в драме А. Попова должны совершить достойный сказочным персонажам поступок – не красть чужого. Однако появившаяся колдунья Наде-Мати убеждает их взять чужую добычу. Так, семейная пара совершает проступок. Как следствие, Пиля и Парась наказаны: тун Тима отправляет их скитаться за осиновою пулей, пущенной им в глубь леса, и персонажи послушно идут за ней. В дальнейшем пуля не раз приводит непутевых охотников к дому шурыд туна, каждый раз они просят у него прощение за украденную дичь, но Тима остается глух к их мольбам. Поэтому движение за осиновою пулей продолжается, как и сами испытания. Примечательно, что в дальнейшем по этому же направлению будут идти потомки Пили и Парась, также прося прощение у Тимы, а затем его преемника Клегона, т. е. весь род Пили, который можно рассматривать как целый народ, продолжит блуждать вслед за осиновою пулей. А. Попов, отображая судьбу своих персонажей, а также их потомков, аллегорически воспроизводит свое понимание прошлого и настоящего народа коми: истоки проблем современных зырян происходят из их прошлого, сегодня они «движутся за осиновою пулей», терпят трудности из-за непрощенного греха своих предков.

Осиновая пуля периодически приводит семейную пару то к дому Тимы, то к дому Наде-Мати, из чего следует, что Пиля и Парась ходят по кругу. Так, художественное пространство в драме А. Попова уменьшается: лес сужается до тропы, которая по сути своей является периметром круга. Символика круга чаще всего сконцентрирована на значениях вечности и бесконечности, так как линия круга – единственная линия, которая не имеет ни начала, ни конца. Таким образом, пространственные характеристики в пьесе начинают также отображать время: движение героев по кругу означает постоянство этого действия, неизменность существования Пили и Парась, а в дальнейшем и их потомков в общем потоке бытия.

Существенным является тот факт, что проанализированные топосы пьесы – лес, тропа, круг, – как и сам сюжет драмы, позаимствованы А. Поповым из коми народного предания о вишерском колдуне Тювё. Согласно преданию, Тювё умел «красть дорогу». Однажды по дороге на промысел артель Тювё обгоняет другая артель, что, по неписаному охотничьему закону, нельзя было делать. Тювё со своими артельщиками останавливается в ближайшей охотничьей избушке, и все время промысла они проводят, играя в шахматы. Вторая артель, возвращаясь домой с богатой добычей, ночует в избушке Тювё и дважды трогается в путь, но возвращается обратно. На третий раз вожак этой артели просит Тювё отпустить их. Тот отпускает артель, но без добычи и вожака. Затем он заряжает ружье осиновою пулей, стреляет в лес и приказывает провинившемуся артельщику найти ее. Тот уходит вслед за пулей и не возвращается [Конаков, 1999: 365]. Сюжет драмы А. Попова не повторяет в точности все событийные перипетии предания. Для драматурга самым важным оказывается мотив наказания провинившихся перед колдуном людей, мотив хождения провинившихся за осин-

новой пулей. Общим моментом для предания и драмы становится то, что Пиля и Парась, как и артель охотников, несколько раз выходят к дому туна, просят у него прощения, но так же, как и предводитель артели из коми предания, не получают его.

В связи с Тювö необходимо вспомнить и его вражду с другим вишерским колдуном Наста Мати, по преданию, их вражда была неугасимой и продолжалась даже после их смерти [Конаков, 1999: 365]. Драматурга привлекают сильные характеры героев предания, их нежелание сдаваться друг другу. Автор берет за основу сюжета пьесы вражду персонажей коми мифов, но наделяет их различными энергетическими потенциалами: Наста Мати получает, как злая колдунья, отрицательную энергию (в драме наводит на людей порчу), Тювö – положительную (очищает людей от порчи). Более того, А. Попов «изменяет» пол Мати, в предании Наста Мати – мужчина, т. е. Матвей, сын Насты. В драме же противником Тимы является женщина Наде. Далее драматург видоизменяет имена колдунов коми преданий: Тювö на Тиму, Наста Мати на Наде-Мати. Привлекает внимание созвучность имен Тима и Мати, они состоят из одних и тех же слогов, но в разном порядке. Трансформируя персонажей коми предания, А. Попов подчеркивает полярность их колдовских качеств, вместе с тем усиливает конфликтность описываемой в драме ситуации.

Коми народное предание в пьесе тесно переплетается с библейским сюжетом, повествующем о грехопадении Адама и Евы, которым в драме уподоблены персонажи Пиля и Парась. На Пилю и Парась наложен запрет – не брать чужого, так же как на Адама и Еву – не есть плодов с древа познания добра и зла. Для последних так устанавливает Бог, для Пили и Парась – Тима, который наделен чертами, свойственными Богу. Но появляется дьявол, только не в виде змея, а в образе Наде-Мати, который и «соблазняет» Парась украсть рябчиков из чужих силков. Как и в Писании, «запретный плод» срывает женщина: Парась не желает ложиться спать голодной, поэтому поддается уговорам Наде-Мати и берет чужое. Грех влечет за собой наказание. Адама и Еву Бог изгоняет из рая, и они становятся смертными. Тима приказал Парась и Пиле идти вслед за осиновою пулей до тех пор, пока грех не будет искуплен. Они также являются своего рода изгнанниками, потому что не могут вернуться к себе домой. Соединяя библейский сюжет с сюжетом коми предания, драматург создает «священную историю» своего народа, представляет момент грехопадения в истории зырян, иллюстрирует период изгнания коми людей из «рая».

Сплетение преданий коми мифологии и Священного Писания придает новые смысловые оттенки решению пространственного устройства пьесы «Туналöм ордым». Так, село, в котором ранее проживали Пиля и Парась, можно интерпретировать как рай, соответственно, оно начинает символизировать изначальное – совершенство и Золотой Век коми народа, космический центр, его исходную невинность, блаженство, его совершенную гармонию в отношениях с остальными живыми существами. Блуждание персонажей пьесы А. Попова в лесу становится следствием «утраты рая», которое символизирует отдаление коми от совершенства, его падение и рассеяние в мире. Движение Пили и Парась в лесу по заколдованной тропе вслед за осиновою пулей обусловлено стремлением вернуться в родное село, т. е. в рай, что означает символическое возвращение зырян к духовному центру, восстановление изначальной невинности.

Вместе с тем, что сценическое пространство в драме А. Попова вполне соотносимо с библейскими пространствами, оно, по сути, должно отражать миропонимание коми чело-

века. Примечательно, что для персонажей пьесы А. Попова местом изгнания служит лес, который в фольклоре никогда не был враждебным местом. По мнению исследователей, «у коми отношение к лесу было скорее положительным, чем негативным. Считалось, что еще в мифологическое время Ен разделил богатства лесов между людьми и лесными животными. В коми пословицах и поговорках подчеркивалось: “Вӧрыд миян – вердан-вердысьыс” (Лес – наш кормилец), “Вӧр-ваад быд бурьыс эм” (В лесу, в воде всякого богатства много). Если у славян лес, безусловно, противопоставлен и антагонистичен пространству живому и хозяйственно освоенному (луга, пашни, подсеки и т.д.), то у коми он как бы находится вне данной оппозиции или же занимает промежуточное, рубежное положение» [Конаков, 1997: 117]. Щедрость леса воспринималась зырянским народом как некое проявление божественного начала, поэтому он стремился к гармоничным отношениям с природным миром, что выражалось в особом его почитании и преклонении перед ним, в соблюдении особых правил и традиционных обрядов в лесу. Эти отношения повлияли на миропонимание коми человека, на его культурный мир, национальные традиции, уклад жизни, религиозные воззрения. Возвращаясь к драме «Туналӧм ордым», необходимо отметить, что автор, изображая различные сюжетные ситуации, происходящие в пространстве леса, стремится раскрыть, какое место в жизни коми человека в прошлом занимал лес. Драматургом показаны обряд поклонения туна Тимы перед природой, принесение им жертв природе, процесс охоты Пили и Парась... Почему же в пьесе А. Попова лес становится местом наказания коми народа? Интерес в драме вызывает и символика круга, тропы, по которой движутся персонажи пьесы в наказание за украденную дичь. Круг, как было уже сказано выше, связан с категорией времени и имеет значение вечности, т. е. неизменности «непрощенного» существования Пили и Парась, народа коми. Однако следует учитывать, что отсчет зырянским народом времени был подчинен природному времени: повседневная жизнь народа коми, его сельскохозяйственная деятельность, промысловая охота зависели от циклов природы. Ритм природы же характеризуется повторяемостью, чередованием одних и тех же событий – прилет птиц из жарких стран весной, увядание листвы осенью, созревание плодов летом... Повторяемость сменяющих друг друга явлений в природе позволяет говорить о цикличности переживаемого ею времени, о совершаемых ею маленьких (суточных) и больших (годовых) кругах времени. Жизнедеятельность коми народа, подчиненная ритму природы (например, посевы, содержание скота, ловля рыбы, постройка жилищ, охота и т. д.), также развивалась по циклическому времени. Найденный археологами древний промысловый календарь коми, имеющий форму круга («бронзовое плоское кольцо с девятью фигурками различных животных, расположенных по кругу» [Конаков, 1999: 97]), также может послужить доказательством понимания древними коми кругового вращения времени. Почему же в драме А. Попова нахождение в лесу и подчинение природному ритму стало наказанием для народа коми? Почему то, что издревле для него было вполне приемлемым и закономерным, стало враждебным и подавляющим?

Ответы на эти вопросы сосредоточены уже во вступительной ремарке к пьесе А. Попова: «Петкӧдчӧмыс вӧчсьӧ кольӧм нэм заводитчигӧн кымын, кор Коми муӧ паськыдакодъ нин вӧлі пырӧма Крестос вера...» (Действие разворачивается где-то в начале прошлого века, когда по всему Коми краю уже широко была распространена христианская вера) [Попов, 1997: 39]. Постепенный переход народа коми от язычества к христианству обуславливает изменения миропонимания зырянского народа, также касающиеся отношения коми человека к при-

роде и осознания им времени. Так, иудейская традиция, во многом послужившая основой христианской религии, предполагает временное отстранение верующего человека от общества. В Израиле в силу географических особенностей страны местом отстранения чаще всего служила пустыня, где библейские герои, например, Моисей, Иоанн-креститель, Иисус, апостол Павел, проводили время в посте и молитве в целях духовного самосовершенствования и поисках истины. В России, не располагающей пространствами пустыни, местом уединения для аскетического сосредоточения, своеобразной «пустыней» для верующих людей становится лес. Именно лес является благодатной средой для процесса самосовершенствования. Для персонажей драмы А. Попова «Туналём ордым» лес перестает быть просто местом обитания или поклонения языческим божествам, но приобретает значение места духовного очищения: предполагается, что прохождение определенного пути в тайге, своеобразная аскеза, воздержание от нормального образа жизни сделают Пилю, Парась и их потомков духовно богаче, тем самым приблизит их к Господу. В связи с этим иное символическое наполнение приобретает и мотив движения по кругу, по которому движутся персонажи драмы; круг становится не столько знаком времени, вечности, сколько пространством очищения, освобождения от грехов.

Библия также содержит сюжет, повествующий о многолетнем хождении иудейского племени по пустыне: после выхода из Египта израильский народ во главе с Моисеем был вынужден ходить по пустыне сорок лет. По истечении этого времени погибло целое поколение евреев, причиной тому стало их неверие, недоверие Богу, в силу Его Слова. Родившиеся в пустыне за этот период потомки бывших египетских рабов отличались от своих отцов не только стойкостью духа, но и своим глубоким упованием на Господа, что и помогло им в войне за землю Ханаан. Движение персонажей А. Попова по кругу, таким образом, становится тождественным раскаянию, очищению от греха, освобождению от неверия Богу христиан.

Усиление звучания библейских мотивов в драме «Туналём ордым», однако, не становится свидетельством полного отказа Пили и Парась от их языческого прошлого. Вера в Христа в сознании персонажей драмы также имеет неоднозначный характер: они используют Его имя как магическую формулу, как заклинание против нечистой силы (в этом даже отличился тун Тима). Как справедливо утверждает Р. И. Куклина, в пьесе «Туналём ордым» Христос для коми – тот же языческий бог: «Язычество и христианство живут своеобразной жизнью в мирах героев А. Попова. Тима в языческих обрядах использует нательный крест. Он осеняет себя крестным знаменем и обращается к Христу, призывая его в помощники, тем самым низводя его до уровня языческих богов» [Куклина, 2000: 399]. Существенным становится тот факт, что Пили и Парась, а также их потомки, проникнуты ожиданием того, кто бы мог простить их грех, что остановило бы их блуждание по заколдованному кругу: «Прөститны эськө колö йöзсö кодлыкö тайö грексьыс да...» (Простить бы надо людей кому-то за этот грех...) [Попов, 1997: 63]. Но согласно Священному писанию, прощение грехов уже произошло: для этого Бог послал на землю Сына Своего, Который страданиями и смертью на кресте искупил грехи всего человечества. Однако персонажи А. Попова, вроде бы ставшие христианами, просят прощения за свой грех не у Него, а у колдуна Тимы. Персонажи А. Попова занимают пограничное положение между двумя верованиями: они еще не оставили языческих богов, но и в Христа полностью не уверовали. Причастность языческим верованиям вернула бы персонажам восприятие леса, природы как родной стихии,

родного дома. Настоящая вера в Христа позволила бы им ощутить прощение и выйти из заколдованного круга и вернуться в свой родной дом. Но «приверженность» двум религиям делает персонажей драмы, отождествляемых автором с коми народом, бездомными, обездоленными скитальцами в этом мире.

Соединение в пьесе «Туналём ордым» сюжета коми предания с сюжетом Священного Писания придает сценическому пространству драмы различные смысловые коннотации. Такой способ организации места действия позволяет автору передать противоречивость, двойственность характера коми человека, который находится в пограничном состоянии не только между добром и злом («блуждает» между домами тунов Тимы и Наде-Мати), но и между язычеством и христианством, между прошлым и настоящим, между менталитетами русского народа и коми народа. Противоречивость, свойственная характеру коми человека, по пьесе А. Попова, становится причиной нравственного оскудевания зырян. Так, прежний миропорядок коми человека, система ценностей его предков, их уклад жизни, традиции, идущие из глубины веков, народом коми под влиянием соседнего народа постепенно забываются, а освоение новой культуры, новых духовных ценностей идет крайне медленными темпами. Поэтому основные ориентиры коми человека, художественно показанные автором в виде осиновой пули, имеют неоднозначный характер: зыряне вынуждены следовать им в силу своих опрометчивых поступков, в наказание за совершенное ими преступление, за то, что они забыли наставления предков.

Исследование сценического пространства в драме «Туналём ордым» выявляет осмысление автором места и роли художника в жизни своего народа. Творческими способностями в пьесе А. Попова наделены тун Тима и его преемник Клегон. В отличие от колдуньи Наде-Мати и ее преемницы Кионь эти герои ощущают потребность в пении. Пространство Тимы и Клегона – лес, что символически отображает отдаленность творческой личности от мирской суеты, а также от обычных людей», их забот, трудностей. Автор приходит к мысли, что одаренные люди все же не в силах изменить судьбу всего своего народа, оставаясь лишь сторонними наблюдателями и певцами, рассказывающими о своих печальных наблюдениях.

Анализ пространственных характеристик в пьесе «Туналём ордым» выявляет возрастание роли художественной условности в драматургии А. Попова, что обусловлено стремлением драматурга к историческому и философскому охвату действительности, к метафорическому видению судьбы коми народа. Место действия в драме «Туналём ордым», концентрируя в себе различные символические значения, раскрывает современное духовное состояние зырян: «бездомность» персонажей А. Попова становится выражением современного состояния народа, его трагической оторванности от корней и «блуждания» в дисгармоничном и противоречивом мире.

Таким образом, в пьесах А. Попова 1990-х гг. тема народа коми раскрывается в пространственных плоскостях: дом – антидом – дорога. Эти локусы выявляют понимание автором истории духовного развития зырян: в период государственных преобразований конца XX в. они вышли из одомашненного пространства и попали в антидом или вообще остались без дома. В рассматриваемых пьесах будущее коми народа не одухотворено надеждой. В отличие от Г. Юшкова, А. Попов не предлагает современникам решение вставших перед обществом духовных проблем: как и его герои, Тима и Клегон, он лишь наблюдает, осмысливает жизнь своего народа.

3. ТЕАТРАЛЬНОЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ОЛЕГА УЛЯШЕВА

Олег Уляшев (род. в 1964) – известный коми поэт, драматург и прозаик. Свою литературную деятельность он начал еще в 1970-е гг. с публикации басни в сатирическом журнале «Чушканзі» (Оса). Однако более динамично его творчество начинает развиваться лишь с 1988 г.: именно с этого года его рассказы и стихи регулярно печатаются на страницах журналов «Войвыв кодзув» (Северная звезда), «Арт» (Лад) и в различных коллективных сборниках. К написанию пьес О. Уляшев приступает в 1990-е гг. Его литературный талант, а вместе с тем и научные изыскания, глубокие познания в области устного народного творчества (О. Уляшев – ученый-фольклорист) привлекают внимание режиссера в то время зарождающегося Государственного театра фольклора Республики Коми (ныне Национальный музыкально-драматический театр Республики Коми) С. Горчаковой, которая и предлагает написать сценарий для спектакля по одному из рассказов писателя. Немаловажно, что спектакль, с которым Государственный театр фольклора РК впервые заявляет о себе, поставлен по первой драме О. Уляшева «Енколаяс йылысь поэма» (Поэма о Храмах, 1989). В дальнейшем в тесном сотрудничестве с театром, одной из важнейших задач которого была популяризация коми фольклора, писатель создает ряд драматургических текстов, основу которых большей частью составляют произведения устного народного творчества. В 1993 г. он работает над переводом и «драматизацией» отрывка карело-финского эпоса «Калевала», который послужил основой его пьесы «Куллерво» (1993). В 1994 г. им написана драма «Гытсан» (Качели), в 1996 г. – спектакли абонементного цикла «Коми сиктса важнога свадьба» (Как встарь свадьбы играли) в соавторстве с С. Мезенцевым и «Рöштваса ворсöмъяс» (Рождественские игрища) в соавторстве с Л. Оплесниной. Совместно с С. Горчаковой О. Уляшевым была написана лирическая комедия «Эзысь шабді» (Серебряный лен, 1998), за которую впоследствии авторы получили звания лауреатов Госпремии в области искусства. Одна из последних драматургических работ автора – пьеса «Йöлöга гор» (Звуки эха, 1999). Не все перечисленные произведения драматурга были опубликованы, но все были поставлены на сцене фольклорного театра РК.

Творческое наследие О. Уляшева было и остается объектом пристального внимания литературоведов. Его прозаические миниатюры исследованы Т. Л. Кузнецовой [Кузнецова, 2007], поэтические миниатюры – В. Н. Деминим [Демин, 1997], Е. В. Ельцовой [Ельцова, 2007]. Литературный портрет О. Уляшева представлен Е. В. Остаповой в учебном пособии «Литература Республики Коми» [Остапова, 2020: 153–164]. Обзор литературного творчества О. Уляшева дан в библиографическом словаре «Писатели Коми» [Горинова, 2022]. Исследователи большое внимание уделяют изучению ритмической прозы писателя [Вагнер, 2019; Остапова, 2020: 161–163]. На наш взгляд, многие аспекты творчества О. Уляшева, в том числе и его драматургии, еще не выявлены. Между тем, его работы обнаруживают неординарность в художественном моделировании мира, склонность писателя к экспериментированию. Перед учеными стоит задача анализа еще неизученных произведений автора, раскрытия его мироощущения. Наш раздел – попытка обозначить тенденции развития его драматургии.

Пьесы О. Уляшева занимают особое место в коми театральном искусстве. Рожденные в период социально-политических перемен 1990-х гг., в период демократизации искусства,

они, как и большая часть коми драм этого периода, выявляют новый взгляд на сценическое действие, конфликт, характеры героев, проблемно-тематический план. Уже с начала 1980-х гг. коми драматургия отходит от производственно-колхозной тематики, от изображения героев социалистического труда, уделяя больше внимания не событийному ряду, а внутреннему миру героя, терзающим его сомнениям и рефлексиям. В 1990-е гг. писатели еще более углубляются в происходящие в персонажах внутренние конфликты. Вместе с этим в их пьесах отражаются трагические противоречия меняющейся на рубеже веков действительности, нравственное опустошение современника в период ломки традиционной шкалы ценностей. Идеиные замыслы авторов порубежья влекут за собой изменения в области форм драматургического воплощения социальных реалий. Коми пьеса усложняется композиционно и стилистически, насыщается метафорами и аллюзиями, библейскими реминисценциями... [Горинова, 2015: 77]. Пьесы О. Уляшева также отражают стремление современной коми драматургии к обновлению, к отходу от производственной тематики, к расширению возможностей коми слова в раскрытии жизни коми человека, к развитию новых сценических форм. В своих эстетических, этических и философских исканиях он обращается к устному народному творчеству, используя элементы народной культуры, народно-поэтические сюжеты, мотивы и образы, жанрово-стилистические формы. Конечно, фольклор для многих писателей был и остается одним из основных источников художественной выразительности, однако пьесы О. Уляшева отличаются от драм других авторов именно «рельефностью», «выпуклостью» присутствующего в них фольклорно-этнографического материала.

Основу большинства пьес О. Уляшева составляют семейные и календарные обряды коми народа. Уже по названиям некоторых его произведений можно догадаться, какое из них служит основой для пьесы, например, «Коми сиктса важнога свадьба» (Как встарь свадьбы играли) или «Рöштвоста ворсöмъяс» (Рождественские игрища). В пьесе «Эзысь шабді» показан весь годовой цикл праздников коми народа в прошлом – от Троицы до Рождества и Святков. В драме «Гытсан» автором использованы элементы как семейной, так и календарной обрядности. Составными частями спектаклей по этим текстам становятся песни, игры, пляски, театрализованные постановки – элементы народных празднеств. При этом артисты и режиссер Государственного театра фольклора РК, обращаясь к пьесам О. Уляшева, стремятся воссоздать и показать на сцене элементы быта и материальной культуры коми народа, например, традиционную одежду коми-зырян, старинные национальные музыкальные инструменты и др. Все перечисленное, а также музыкальное сопровождение спектаклей, придает пьесам драматурга красочность и колоритность, делая их живописными и завораживающими. В целом насыщенные реалиями национального колорита произведения О. Уляшева дают некоторые представления о жизни народа коми в прошлом, знакомя зрителя с традициями, культурными и нравственными ценностями народа, деревенским укладом жизни зырянина, буднями и праздниками крестьянина.

Деревня, крестьянская жизнь были и остаются важнейшими темами театрального искусства коми. Однако различные исторические периоды приносили свои коррективы в представления драматургов о коми деревне. Во времена революционных преобразований начала XX в., которые во многом способствовали зарождению коми театра и формированию традиций национальной драматургии, авторы пьес, среди них В. Савин, Н. Попов, В. Чисталев, М. Лебедев, показывали дореволюционную деревню в черных тонах, созда-

вая образы эксплуатируемых, обнищавших и безграмотных крестьян, тем самым выявляя необходимость коренных перемен как в деревне, так и в стране в целом. После Второй мировой войны в драме доминировала производственная тематика. Актуальность данного направления спровоцирована историческими обстоятельствами: страна, пережившая тяготы и разруху войны, нуждалась в духовном и физическом восстановлении, к чему и призывали коми пьесы послевоенного периода вплоть до 1960–1980-х гг. (Н. Дьяконов, А. Ларев, В. Леканов, Г. Юшков, Н. Белых). В этих пьесах по понятным причинам главенствует тема труда и раскрывается характер человека труда, воспеваются его жизнь и трудовые подвиги, вместе с этим здесь присутствует призыв к зрителям прилежно и добросовестно трудиться. В 1990-е гг., в период социально-политических изменений, деревня и деревенский житель в коми пьесе находят совершенно иное воплощение; зачастую авторы рисуют картины вымирания деревни и деградацию крестьянина (Г. Юшков, А. Попов). Если говорить об О. Уляшеве, то его пьесы оригинальны как в контексте коми драматургии 1990-х гг., так и в свете драмы в целом. На первый взгляд, созданные автором произведения направлены лишь на ознакомление зрителя с фольклором народа коми, они представляют собой картины обрядовой жизни зырян. Здесь нет накала страстей, ярко выраженных характеров, необходимых драматургическому произведению, за исключением драмы «Енколаяс йылысь поэма». Их можно назвать сценками из народных празднеств, из повседневного быта. Будучи писателем 1990-х гг., автор не концентрирует внимание зрителя на падении нравов в современном деревенском сообществе, как его собратья по перу. Драматург не изображает современное состояние деревни: разрушенные совхозы, заброшенные поля и спившихся трактористов. О. Уляшев в своих произведениях обращается к патриархальному строю, к коми деревне дореволюционного периода, отображая быт крестьян той эпохи. Но, в отличие от художников слова 1920–1930-х гг., для которых дореволюционный период был реальной действительностью и которые отображали в своих пьесах тяжелое состояние крестьянского сословия в царской России, современным драматургом жизнь крестьян в коми деревне до революционных событий раскрывается в радужных и светлых тонах. Здесь нет угнетения бедных крестьян богатыми, нет людей, чьи мысли и свободу подавляют царские власти, нет героев, сомневающих в существующем социальном устройстве и стремящихся организовать справедливое государство, нет ярко выраженного обличения ущемления прав человека, нет изображения трагического положения простого человека, нет описания бесчеловечности, жестокости и самодурства представителей высших сословий – все то, чем изобилует коми драма начала XX в. Гармония, мир, согласие, естественность, простота, справедливость, дружеское участие царят в описываемом автором крестьянском сообществе, в коми поселениях прошлого, о которых идет речь в пьесах О. Уляшева, люди живут в ладу между собой, в ладу с самими собой, в ладу с природой. Происходящие социальные катаклизмы, например, войны (они не показываются на сцене, о них говорят персонажи), лишь на время дестабилизируют размеренный порядок жизни крестьянина. Пережив их, он вновь обретает внутреннюю гармонию и веками налаженный ритм жизни.

Сцены большинства пьес драматурга исполнены лиризма, показанная в них патриархальная жизнь явно идеализирована, наблюдается преобладание романтического мироощущения. Как известно, для писателей-романтиков действительность является «сферой социальных разочарований», она «противостоит разуму и личной свободе человека», что

приводит их к «созданию идеально-совершенного социума»: «художник свободно, без нормативных регламентаций творит художественную реальность, которая для романтика выше действительности...» [Борев, 2003: 377]. Не являются ли созданные О. Уляшевым картины деревенской жизни в прошлом некой идиллией? Не обнаруживает ли отсутствие напряженного конфликта в пьесах автора глубокий драматический конфликт в его душе, не удовлетворенной существующим миропорядком, реалиями современного общества? В 1990-е гг., в период развития драматургического творчества О. Уляшева, мир пережил не лучшие времена, сопряженные с экономическими и нравственными катаклизмами, всеобщей неустроенностью и социальным кризисом. В период психологической напряженности, отчужденности и расшатанности системы ценностей О. Уляшев создает красивый миф прекрасном прошлом, о простых, непредвзятых и непринужденных отношениях в обществе, о гармоничном развитии человека, о его тесной связи с природой. Глубоко личное и страстное стремление к возвышенному идеалу способствует созданию автором некоей идеальной действительности, некоего идеального общества, члены которого духовно богаты и следуют нравственным устоям, олицетворяя собой народную ментальность и стремление жить по духовным законам, определяющимися особенностями национального характера. Его драмы пронизаны любовью к патриархальной жизни родного народа, чувством тоски по той эпохе.

Романтические умонастроения в творчестве О. Уляшева наиболее явственно ощущаются в драме «Енколаяс йылысь поэма», которая занимает особое место среди пьес автора. Она, как и остальные его драматургические тексты, обращена в прошлое народа коми, но, вместе с этим, ее отличают ярко выраженные характеры героев и напряженный конфликт, более того, здесь показана не только обрядовая жизнь коми, но и исторические события, связанные с крещением коми, в осмыслении которых автор опирается на народные предания. «Поэма о Храмах» воссоздает начальный этап христианизации Коми края. Тематическая обращенность к истории крещения зырян – частое и устойчивое явление в коми литературе. Писателей привлекают остроконфликтность и драматизм событий XIV в., которые стали предзнаменованием наступления новой эпохи, новых государственных отношений, определив дальнейшую судьбу народа уже в составе Московского княжества. Сам О. Уляшев не раз обращается к этой теме. Кроме «Поэмы о Храмах» тема христианизации коми народа находит отражение им в историко-эпическом произведении «Излань зыран, зарни зыран» (К камню теснимые золотые зыряне, 2014).

О. Уляшев, обращаясь к событиям, связанным с христианизацией коми-зырян, дает свою интерпретацию данного исторического события, выражая свою оценку, во многом критическую, как колониальной политике Москвы, так и миссионерской деятельности Стефана Пермского в Коми крае. Художественному осмыслению данных аспектов исторической действительности служат фольклорные предания о Стефане Пермском (по-коми Перымса Степан), которые составляют суть сюжета драмы «Енколаяс йылысь поэма». Произведения устного народного творчества отражают не столько реальное прошлое, сколько восприятие связанных с христианизацией Коми края событий народным сознанием. В народных преданиях деятельность Стефана Пермского воспринимается не как богоугодное дело, а скорее как колдовство, шаманство. Как утверждают исследователи, «Образ Стефана Пермского в народных представлениях, с одной стороны, сохранил важные для христиан чер-

ты, а с другой – приобрел черты, позволяющие включить его в контекст традиционных воззрений и рассказов о тóдысь (колдунах)» [Уляшев, 1999: 346]. Ученые подчеркивают, что «наиболее обширный круг сюжетов» о святителе связан именно с колдовским эпосом: «В текстах данного типа образ Степана Пермского является зеркальным отражением образов тунов “колдунов”, в особенности печорского Кыски и Тунныръяка... Фольклорный Степан Пермский побеждает тунов не божьим словом, а сугубо колдовскими приемами... Образ реальной исторической личности трансформируется в представлениях коми-зырян в образ сильного колдуна, побеждающего локальных тунов и тóдысь с помощью магии и хитрости» [Уляшев, 1999: 348]. О. Уляшев, работая над образом фольклорного Степана, лишь «психологизирует» его характер, наполняя действия и поступки героя энергией, эмоциями. Драма «Енколаяс йылысь поэма» позволяет увидеть деятельность святителя глазами людей коми, которых он приводил ко Христу. По пьесе О. Уляшева, приход Степана в Коми край оценивается зырянами как начало национальной трагедии, как религиозное порабощение, как разрушение веками создававшегося народного сообщества.

Р. И. Куклина, анализируя современную коми литературу, приходит к следующим выводам: «К сожалению, насильственная христианизация оставила в памяти народа неизгладимого горький след, который является довольно стойким психологическим барьером для осмысления христианского учения в свете духовности. Вероятно, поэтому в коми литературе живет мотив грусти по коми богам, по язычеству, воспринимаемому, как идеальный бытовой и духовный уклад» [Куклина, 2000: 399]. Выявленная исследователем тенденция развития коми художественной словесности в полной мере высвечивается в драме «Поэма о Храмах»: здесь автор, отображая патриархальную дохристианскую эпоху коми, идеализирует и романтизирует ее. По мысли драматурга, общественное устройство коми-зырян во времена язычества являло собой идеал цельного бытия, пример гармоничного развития общества, которое впоследствии было нарушено русскими колонизаторами. В связи с этим вызывает интерес характер главного героя драмы – колдуна Кыски, который в пьесе, в противоположность Перымса Степану, получает исключительно положительную оценку. В драме он показан не только как колдун, обладающий особыми познаниями и властью над природными явлениями, но и как человек, наделенный интеллектом, уважительно относящийся к односельчанам. Он вступает в борьбу с притеснителями своего народа – с миссионером Степаном и его войском, стремясь защитить свободу людей коми, их самобытную культуру и нравственные основы жизни. Драматург по-своему осмыслил образ колдуна, сделал его внутренне обаятельным, глубоко благородным, широко мыслящим и способным страстно, самозабвенно сражаться за свои идеалы. «Кыска погибает, но его имя и идеалы становятся бессмертными. Трагический пафос, пронизывающий драму “Енколаяс йылысь поэма”, выявляет актуальность поставленной в драме проблемы о будущем народа коми, о возможной потере им уникальности и самобытности» [Горинова, 2015: 78]. Тун Кыска разительно отличается от героев коми драмы порубежного периода. В современной драме, как и в современной литературе в целом, наблюдается обмельчание героя [Латышева, 2005: 217]. В 1990-е гг. герои коми драмы переживают духовный кризис, в их характерах выявляются надломленность, равнодушие, склонность к предательству, праздному образу жизни, трусость. Обратное мы видим в драме О. Уляшева: именно в период дегероизации коми драма-

тургии он создает характер героя-борца. На фоне обмельчавших героев коми драмы рубежа веков тун Кыска воспринимается как цельный, сильный духом герой.

Драматургия О. Уляшева – важная веха в истории развития коми театра. Его пьесам, как и многим драмам рубежа XX–XXI вв., присуще стремление к обновлению. Художественную специфику его пьес определяет обращение к устному народному творчеству. Мироощущению и миропониманию писателя особенно близок высокий художественно-эстетический и нравственно-философский потенциал устного народного творчества, именно фольклорные истоки содействуют его творческим исканиям, развитию его художественных устремлений. В период демократизации искусства и всеобщей глобализации О. Уляшев, воссоздавая патриархальный быт народа коми, уводит читателя и зрителя к национальным истокам, ему импонирует архаика, уходящая в глубь веков и содержащая тайны миропонимания коми человека. При этом представленные им картины сельской жизни зачастую исполнены лирической тональности, насыщены светлыми красками, рождая в пьесах романтические настроения. Произведения О. Уляшева, как и многие другие произведения коми литературы конца XX в. об историческом прошлом коми-зырян, служат повышению и укреплению национального самосознания.

В следующем разделе представлен анализ пьесы О. Уляшева «Гытсан», позволяющий пронаблюдать художественную силу фольклорной поэтики в отражении миропонимания автора, его мыслей о судьбе народа, о гармоничной связи зырянина с природой. Богатство и разнообразие фольклорного материала становятся отправной точкой в раскрытии мировоззренческих позиций писателя, в выстраивании поэтических ассоциаций.

3.1. Фольклорные образы и мотивы в драме О. Уляшева «Гытсан» (Качели)

Драма О. Уляшева «Гытсан» (Качели) не отмечена особым динамизмом и острой конфликтностью. По сути, пьеса представляет собой картины из жизни одной семьи, они довольно типичны и не насыщены яркими социальными катаклизмами (хотя, например, текст содержит упоминания о войне, но здесь нет отображения ее кровавых событий, а тяжелые последствия войны лишь подразумеваются). Персонажи пьесы также не являются страстными натурами: они никак не раскрывают себя через ссоры, столкновения, выяснения отношений. Пьеса содержит ряд эпизодов, где персонажи вообще не говорят: таковы сцены проводов мужчин на войну, прощания матери со своими односельчанками. Эти сцены картинны, эффектны (в музыкальном сопровождении), кинематографичны, данные эпизоды приближают пьесу к эпическим жанрам. Отсутствие острого напряженного конфликта, а также ярких драматических характеров, необходимых для театральных произведений, в пьесе О. Уляшева компенсируются лирической тональностью и символическим подтекстом. Сюжетной доминантой в драме «Гытсан» становятся чувства обманутой любимым человеком девушки, отображенные автором сквозь призму фольклорной образности, позволяющей драматургическому действию через жизнь одного персонажа открыть основы бытийной жизни.

Сюжет пьесы прост: молодой человек встречается с младшей сестрой, но, видимо, по наказу своих родителей, женится на старшей. Страдания брошенной девушки усугубляются

оскорблениями отца, узнавшего о ее беременности. Пьеса завершается рождением ребенка. Сюжет произведения О. Уляшева метафорически усложняется присутствием в сценическом пространстве драмы такого предмета интерьера, как «гытсан» – качелей. Выведение автором гытсан в название драмы подчеркивает важность этого предмета в художественном решении пьесы. Так, все перипетии действия разворачиваются на фоне качелей, персонажи драмы часто разговаривают, сидя на качелях. В некоторых частях пьесы гытсан обуславливает возникновение определенных ассоциаций, например, в первой части качели отождествляются с колыбелью, в третьей – со стогом сена, в четвертой качели служат столом для переговоров о сватовстве, в пятой – становятся верхней полкой в бане, затем свадебными санями, в шестой – качели превращаются в свадебный стол, в седьмой – в черную калитку, в последней части гытсан снова обретает черты колыбели. С одной стороны, качели в драме О. Уляшева, способствуя быстрой смене декораций, решают чисто техническую задачу. С другой, они, отображая необходимые предметы сценического интерьера, символически воспроизводят самые важные моменты человеческой жизни – рождение, свадьбу, смерть. Гытсан в пьесе становится не только емким символическим образом, но и своего рода центром мироздания: подобно мировому дереву или мировой горе, качели являются метафорическим воплощением космического порядка, отражая формы жизни в органических взаимосвязях и представляя Вселенную, законы жизни и человека как неразрывное целое.

Представленная О. Уляшевым модель мира исходит, а вместе с тем и базируется на традиционных воззрениях народа коми. Качели, качание на качелях, сооружение качелей – неперенный атрибут весенних ритуалов многих народов, соотносящийся не только с детством, детскими игровыми забавами, но, прежде всего, с увеличением плодородия. Как утверждает В. Э. Шарапов: «Устраивать качание на качелях с наступлением весеннего тепла – древняя традиция многих народов, в том числе финно-угорских. В этнографической литературе неоднократно высказывалось предположение о том, что в традиционных представлениях земледельческих народов качели были магическим средством увеличения плодородия. Не случайно в связи с этим представляется эротический характер качельных игрищ и песен. Ритмическое движение качелей является достаточно прозрачной метафорой соития» [Шарапов, 1997: 57]. Исследователи выявляют ряд правил, соблюдаемых при сооружении качелей, а также при качании на качелях в силу своеобразной ритуальности этих процессов. Так, установке качелей отводили особое время – канун Пасхи, при этом качели сооружались тайно, чтобы никто не видел. Качанию на качелях также было отведено особое время – пасхальная неделя, по истечении которой качели разбирались. Участниками этого действия могли быть молодые люди – парни и девушки, достигшие брачного возраста. Большею частью на пасхальных качелях качались по двое: пары составляли юноши и девушки, питавшие друг к другу взаимную симпатию. Ученые-этнографы, исследуя народные традиции, связанные с возведением качелей, с качанием на качелях, выявляют соотношение этих ритуальных действий не только с идеей повышения урожайности, но и с идеей воскрешения мира. Д. А. Несанелис в работе «Раскачаем мы ходкую качель», исследуя данную проблематику, приходит к следующему выводу: «Круг связанных с Пасхой представлений о воскресении (обновлении) проявляется не только в стенах храма, но и в некоторых народных развлечениях. К ним относятся, прежде всего, качания на пасхальных качелях» [Несанелис, 1994: 86]. По мысли В. Э. Шарапова, «В тайном ритуале сооружения, в самих качельных

играх, вероятно, символически воспроизводится акт творения мира, заключительный момент которого можно соотнести с последним днем пасхальной недели. В этот день каждый из участников качельных игрищ приносил в дар парням, которые сооружали качели, крашенные пасхальные яйца – символ воскрешения. После этого качели полностью разбирались, либо с них снимались люльки и доски-сиденья. В последнем случае качельные опоры, в символике которых угадывается идея статической целостности мироздания, стояли в течение всего года до следующей Пасхи» [Шарапов, 1997: 61]. В драме О. Уляшева не соблюдается предусмотренная народными традициями технология возведения качелей – их никто не возводит и не убирает, их присутствие на сцене не связано с праздником Пасхи, на них редко кто качается. Вместе с тем сакральность качелей в драме исходит именно из традиционного восприятия коми народом данного предмета: качели необходимы в народном обиходе, чтобы по весне вывести природный и социальный миры из зимнего оцепенения, возродить их для новой жизни, новых начинаний, нового круга бытия. В драме гытсан позволяет отобразить не только один период жизни человека – весенний. Автор использует образ качелей в воспроизведении всех стадий его развития от рождения до смерти, однако идея воскрешения, соотносимая в народном сознании с качелями, в пьесе О. Уляшева становится доминантной. Так, в крестьянскую жизнь приходит война, а вместе с ней смерть: погибает зять центрального персонажа, погибают многие его односельчане. Смерть этих людей в пьесе воспринимается как событие масштабное, эпохальное и эсхатологическое (в драме нет имен, главные действующие лица безымянны – мать, отец, сын, младшая дочь, старшая дочь, молодой человек (жених), – что наводит на мысль о том, что это типические персонажи; в судьбах которых обобщены характеры и судьбы если не всех людей, то всего крестьянского сообщества). Война, убивая людей, нарушает гармоничное развитие бытия, разрушает слаженный ритм жизни: герой драмы погибает, оставив свою жену без детей, его жизнь и жизнь его нерожденных детей обрывается. Конец его рода в драме мыслится как трагический конец рода человеческого. Однако драма не позволяет угаснуть роду молодого человека, она «воскрешает» его в лице его незаконнорожденного сына. Так, рожденный в грехе ребенок возрождает не только род своего отца, но и восстанавливает миропорядок, возвращая былую стройность и гармонию дисбалансированному войной бытию. Идея воскрешения, а вместе с тем и идея плодородия, которые заключены в народной символике качелей, в драме О. Уляшева сохраняются и углубляются, раскрывая мудрость и согласованность жизненного устройства, предугадывающего возможную гибель человеческого рода и спасающего его, казалось бы, не совсем честными методами – подведением молодых людей к отступлению от нравственных норм.

Примечательно, что в коми драматургических произведениях, предшествующих пьесе О. Уляшева, функцию центра мироздания выполняет деревенский дом – в пьесах он не только служит фоном или местом действия, но в силу своей устойчивости являет собой незыблемость и прочность основ крестьянской жизни, самого крестьянского сообщества. Необходимо отметить, что О. Уляшев в преображении сценического пространства не является единственным. В 1990-е гг. место действия в коми драмах модифицируется: деревенский дом сменяется городской квартирой. Конечно, не все авторы резко меняют свое отношение к традиции возведения крестьянской избы на сцене, например, драматургические произведения Г. Юшкова 1990-х гг. большей частью проходят либо в деревенском доме, либо около

него. Но в основе своей коми драматургия меняет направление в обустройстве сценического пространства, иногда крайне радикально. Так, местом действия пьесы А. Попова «Вой, кодӧ некор эз вӧв» (Ночь, которой никогда не было) является морг. В пьесе Н. Белых «Ов, дитяӧй, ов!» (Живи, дитя мое, живи!) место действия постоянно трансформируется, в буквальном смысле перенося персонажей из одной исторической эпохи в другую, хотя сюжет драмы начинается в городской квартире. Герой драмы А. Лужикова «Ыджыд висьӧм» (Большая болезнь), страдающий раздвоением личности, превращает свою квартиру, а, значит, и пространство сцены, в тюремную камеру... Перемены, произошедшие в драме коми в постперестроечные годы, свидетельствуют о существенных изменениях, происходящих в художественном сознании в период социально-политического реформирования государства. Драма конца XX в. наглядно демонстрирует ломку традиций выражения внутренних переживаний, стремление художественного сознания к обновлению [Горинова, 2015]. Пьеса О. Уляшева «Гытсан» также служит тому примером: смена драматургического «центра мироздания», переход от крестьянской избы к качелям позволяют говорить о расшатанности прежних художественных способов отражения действительности, прежней системы образов. В отличие от мирового дерева и мировой горы, образ гытсан не обладает статичной сущностью, он более динамичен, в разное время имеет разную амплитуду колебаний. Примечательно, что этот образ возникает в коми художественной мысли именно в конце XX в., в период общественных перемен и обновлений – возникает ощущение покачивающегося или раскачивающегося (колеблющегося) мира, развитие которого не планомерно, а скачкообразно и непредсказуемо. Качели, таким образом, вполне характеризуют тот период развития мира, в который была написана пьеса «Гытсан». Более того, через образ качелей и заложенную в него народным сознанием идею воскрешения автор явно выявляет необходимость воскрешения современного мира, духовного возрождения человечества для новой жизни и новых начинаний.

Значительную роль в драме О. Уляшева также играет образ Горань. Это достаточно сложный и неоднозначный образ: хотя автор вводит его в список действующих лиц, ее / его трудно назвать героиней / героем или персонажем. В списке действующих лиц он получает следующие характеристики: «олӧм кутысь, юӧр вайысь» (досл. опора жизни, вестник). Эти характеристики не обнаруживают какой-либо узко конкретной информации – здесь нет указания на возраст и социальное положение, нет описания каких-либо внешних признаков Горань, то, что обычно обговаривается в данной части драмы с целью более точного воплощения идеи автора на сцене режиссерами и артистами. Также затруднительно говорить о характере Горань: с развитием действия он не развивается, не раскрывает себя в напряженном и остром конфликте, как того требуют законы драматургии. Какую-то информацию об этом «персонаже» мы узнаем из его диалога с «мортом» (человеком) в первой части пьесы, но данные им сведения о себе очень расплывчаты и абстрактны: «Ме быдлаын и некӧн. Ме юрга-горала, и сайлася-гораняся. Ме орчӧн и ылын. Ме быд морт пытшкын: ыджыдын и ичӧтын, бур мортын и шогмытӧмын, пӧрысьын и томын, нывбабаын и мужичӧйын. Ме сьыланкыв и юрбитӧм...» (Я везде и нигде. Я звучу-кричу, и прячусь-хоронюсь. Я далеко и близко. Я внутри каждого человека: в большом и малом, в хорошем человеке и в плохом, в старом и в молодом, в женщине и в мужчине. Я песня и молитва...) [Уляшев, 2006: 100]. Загадочно имя «героя» – Горань, в коми-русском словаре это слово переводится на русский

язык как «жмурки», однако в исследованиях, в том числе и по фольклористике, это слово получает различные толкования и опять же выявляет неоднозначность употребляемого драматургом термина для наименования персонажа. Также, слово «горань» встречается в коми аналоге игры «в колечко», по-коми она звучит «гизь-гизь, гораньой»... В кратком этимологическом словаре коми языка к слову «горань» вместе со значением «игры в жмурки» дается следующая интерпретация: «... “горань” первоначально обозначало “стряпуху” (гор “печка”, ань “женщина”): когда играющий с завязанными глазами ищет, остальные хлопают ладонями по столу, производя звук раскатывания теста» [Лыткин, Гуляев, 1999: 78]. По словам А. В. Панюкова, «слово горань имеет два самостоятельных значения, связанных с игровой культурой: горань как почти повсеместно распространенное название игры в жмурки и горань как узколокальное обозначение рождественских молодежных игрищ, зафиксированное в с. Керчомья Усть-Куломского р-на РК (в. Вычегда) и с. Грива Койгородского р-на (в. Сысола)» [Панюков, 2009: 48]. По утверждению А. Н. Рассыхаева, в некоторых микролокальных традициях слово горань означает игру жмурки и самого водящего персонажа [Рассыхаев, 2013: 141]. Мнения ученых сходятся в одной из трактовок слова «горань» – это коми аналог игры в жмурки. Однако и дальнейшие расхождения исследователей в интерпретации данного слова все-таки обнаруживают некое объединяющее начало – это игровой компонент, о котором известно большей части читателей и зрителей коми, имеющих какое-либо представление о горань, и который настраивает аудиторию на определенное восприятие драмы О. Уляшева, на ожидание игры, возможно, игры в жмурки.

В литературе коми к образу горань одним из первых обратился И. Куратов (1839–1875). В творчестве поэта слово «горань» обладает глубоким символическим значением. Автор использует это слово в значении игры в жмурки, что позволяет ему выразить трагическое мироощущение своего времени, раскрыть свое отношение к миру, который воспринимался им как некое средоточие зла и порока. Большую символическую насыщенность образ горань получает в поэме И. Куратова «Пасъяс синтöмлön» (Записки слепого, 1875), здесь слово «горань» позволяет отразить осмысление И. Куратовым сложности своего жизненного пути как игры в жмурки с самой жизнью, на протяжении которой он был вынужден непрестанно трудиться, переносить физические лишения, терпеть несправедливость по отношению к себе и своему народу, оставлять нереализованными свои мечты и желания.

В совершенно иной ипостаси горань выступает в драме О. Уляшева «Гытсан». Здесь этот образ претерпевает глубокие изменения, приобретая черты человека, вернее, человекоподобного существа. Напомним, что А. Н. Рассыхаевым было указано на то, что слово горань в некоторых традициях может выступать в значении «ведущий», т. е. горань в принципе может соотноситься с человеком. Однако в драме Горань не является «ведущим» в том значении, которое употребляется при игре в жмурки, у этого персонажа нет повязки на глазах, как у ведущего в данной игре. Скорее, Горань «надевает» невидимую повязку на глаза остальных персонажей и заставляет их действовать по своему усмотрению. Так, Горань накрывает гытсан белой скатертью – сваты приходят в дом отца и матери, Горань покрывает качели черным сукном – мужчины уходят на войну, Горань подходит к матери в черной одежде и черной шалью на плечах – вскоре мать умирает... К некоторым персонажам Горань прикасается, так, Горань приводит за руку жениха в дом отца и матери, с некоторыми – разговаривает, например, с матерью перед ее смертью... Перечисленное позволяет говорить о Горань

как о некоей высшей трансцендентальной силе, которая предопределяет все, что происходит в жизни персонажей. Она находится за пределами конечного эмпирического мира, и непостижима человеческим разумом, но это не дает основания не принимать во внимание ее существования. Хотя автор в ремарках к пьесе характеризует этого персонажа как «олём кутысь» (основа жизни), его можно назвать роком, судьбой, фатумом. В русско-коми словаре слово «судьба» переводится как «рök», т. е. является по сути фонетически адаптированным вариантом русского слова «рок». О. Уляшев в драме «Гытсан» предлагает свой вариант слова «судьба» – Горань, более того, драматург создает образ судьбы, «олицетворяет» предопределенность в контексте быта, жизнедеятельности и миропонимания народа коми, Горань – своеобразный образ коми Фортуны, преддрешающей жизнь человека, жизнь народа. В этом смысле О. Уляшев продолжает развивать традиции И. Куратова, использовавшего в своих произведениях мотив игры в горань в выражении идеи неспособности лирического героя изменить свою жизнь, противостоять предначертанной ему судьбе.

Как уже было отмечено, игра в горань предполагает наличие повязки на глазах ведущего, и, как мы уже упомянули, такой повязки в пьесе О. Уляшева вообще нет. Однако автор наделяет этот образ другими художественными деталями. Так, Горань почти каждый раз выходит на сцену с каким-либо предметом в руках и производит с помощью них определенные действия. Например, Горань бросает красный платок между сидящими на качелях парнем и девушкой, в следующем действии забирает этот платок у девушки. В седьмой картине, когда на сцене собираются женщины, Горань продвигается за ними и кладет каждой из них на плечи белую нательную рубашку мужа. В восьмой картине Горань подходит к матери с черным платком на плечах. При этом, цвет одежды Горань постоянно меняется: в начале этот персонаж в одежде голубого цвета, затем синего, желтого, красного. Понятно, что все перечисленное не является частью декора сценического действия. Все это несет в себе многообразие культурных кодов, прочтение которых требует определенных знаний, прежде всего, связанных с традиционным мировоззрением народа коми, жизнь и быт которого представлены драматургом в пьесе. Обращает на себя внимание использование автором богатой цветовой палитры, которая также отсылает к совокупности смыслов, задаваемых народным сознанием. При «прочтении» цветовой гаммы в пьесе необходимо учитывать тот факт, что автор драмы – О. Уляшев – в течение долгого времени занимается изысканиями в области архетипики цвета, итогом трудом ученого является монографическое исследование «Хроматизм в фольклоре и мифологических представлениях пермских и обско-угорских народов». Так, в связи с красным платком в руках Горань примечательны замечания О. Уляшева об этом цвете: «Красный – символ мощи эмоций, прорывающих границы быта и бессознания... этот цвет семантически связан с любовью, активностью, агрессией» [Уляшев, 2011: 306]. Брошенный Горанем красный платок между парнем и девушкой, если выражаться словами исследователя, способствует «возникновению внутреннего движения в героях», «их стремления к чувственной доминанте», красный цвет «возбуждает» в них сексуальную активность. Когда же Горань отбирает красный платок у девушки, любовь, страсть молодого человека к ней охлаждаются. Белый цвет в драме «Гытсан» использован автором, прежде всего при отображении ритуалов свадебной обрядности: при сватовстве стол накрыт белой скатертью, при самой свадьбе стол накрыт белой скатертью с золотой вышивкой. По мнению О. Уляшева как исследователя, белый, золотой, «как цвета, макси-

мально связанные с высотой и чистотой неба, у многих народов являются наиболее репрезентированными в свадебной обрядности» [Уляшев, 2011: 307]. Предметы белого цвета, по словам ученого, – частые атрибуты свадьбы пермских народов: белое полотенце, белый платок, белая скатерть, белый холст, цвет которых ассоциировался в основном с чистотой, девственностью, с чистотой белого (незасеянного) поля. В последнем акте пьесы «Гытсан» Горань накрывает качели белой пеленкой и ставит на нее заполненный зерном куд (короб). Затем отец, переодевшись в белую рубашку, берет куд с зерном и начинает засеивать поле-сцену. Белый цвет пеленки и рубахи отца соответствует производственной обрядности народа коми, элементы которой также описаны в исследовании О. Уляшева по колористике: «В контексте коми культуры белый противопоставляется черному, как паж 'скверне', что проявляется в предпочтительности белой одежды для детей и для совершения ритуалов. В первый день сенокоса, пахоты, сева рубаха была белой, но жали хлеб, молотили и убирали лен в цветной одежде: в производственно-обрядовом цикле белый=изначальная чистота, девственность, цветной=плодородие» [Уляшев, 2011: 297]. Так, белый цвет в драме «Гытсан» становится знаком новой жизни – новой семьи (молодого человека и старшей дочери), начала нового этапа циклической жизни крестьянина. Черный цвет у пермско-угорских народов, как и у многих других народов, ассоциируется со смертью [Уляшев, 2011: 303]. В драме выход Горань на сцену с черным сукном предвещает гибель мужчин на войне, этот персонаж приходит с черным платком к матери, что также предвещает ей скорую смерть. Цветовая и предметная символика позволяет читателю и зрителю окунуться в мир обрядового мира народа коми, с другой стороны, символизм в пьесе раскрывает одну из ипостасей персонажа Горань, которая указана во вступительной ремарке к пьесе: Горань – «юёр вайысь» (вестник). Своим выходом на сцену в облачениях разных цветов и с различными предметами в руках этот персонаж извещает о дальнейших событиях.

Драма О. Уляшева лишь приближена к историческому времени: по сути, она концентрирует внимание на жизни и быте коми крестьян предвоенного времени, однако в какой именно войне участвуют персонажи драмы, автором не указывается. Возможно, это Великая Отечественная война, но переживаемые в этот период российским крестьянством социально-политические катаклизмы пьесы «Гытсан» не раскрывает. Необходимо отметить, что 1930–1940-е гг. – предположительное время действия драмы – стали переломными для российского крестьянства: политические методы строящегося советского государства – коллективизация, образование колхозов, репрессии, раскулачивание, введение трудодней, формирование бригадно-звеньевой системы – способствовали глубокому изменению сельского социума, крестьянского сознания и миропонимания. Но это никак не касается живущих, казалось бы, в эпоху политического перелома персонажей О. Уляшева – они даже никогда не упоминают имя Сталина. Возможно, события пьесы «Гытсан» пересекаются с событиями гражданской войны, но здесь также не упоминаются те социально-политические процессы, которые обусловили нарастание недовольства крестьян, а затем и саму гражданскую войну в Коми крае, здесь нет упоминаний, например, о ликвидации частной собственности, об уравнительном перераспределении крестьянских наделных земель, о продразверстке... Драматург намеренно опускает детали войны и детали крестьянской жизни до и во время какой бы то ни было войны, так как в пьесе речь идет о войне вообще, о войне в широком смысле слова. Отсутствие в драме исторической конкретики концентрирует внимание на тех аспектах

войны, которые содействуют вымиранию крестьянства: любая война уносит жизни мужчин, без которых воспроизводство будущих поколений крестьян становится «затруднительным». В связи с этим не случайно красной нитью в пьесе «Гытсан» проходит тема «сева», оплодотворения, она раскрывается через процесс засева поля отцом и его односельчанами, через образы качелей, горань. Ранее нами было приведена в пример цитата из работы В. Шарапова, раскрывающая эротический характер качельных игрищ [Шарапов, 1997: 57]. В упомянутой нами игре в жмурки (в горань), послужившей именем персонажа драмы, исследователи также усматривают эротический момент, который выявляется в «ситуации выбора-узнавания» и «ролевой взаимообратимости» этой игры [Панюков, 2009: 49]. Если говорить об игре в колечко, где также встречается слово «горань» – гизь-гизь, гораньёй, – то, по словам А. Н. Рассыхаева, в качестве предмета, который необходимо было спрятать, часто использовали горошинки, они в различных магических ситуациях были связаны с идеей плодovitости, урожайности и богатства. Также «семантика плодovitости подкрепляется формой наказания проигравшего участника, которого подбрасывают вверх. В этих действиях видится продуцирующая магия, характерная для календарно-земледельческого цикла и свадебной обрядности» [Рассыхаев, 2013: 144]. С распаханной и нераспаханной землей в драме ассоциируются женщины: замужние – с вспаханной, незамужние – с не вспаханной:

«БАТЬ. Тэ, старука, коркё тайё жё виддзыс кодь вёлін.

МАМ. Ме ёні гёрём мулань ёнджыка муна...»

(ОТЕЦ. Ты, старуха, когда как этот луг была.

МАТЬ. Я теперь на вспаханную землю больше похожа...) [Уляшев, 2006: 102].

Молодой человек также сравнивает свою возлюбленную, пока еще не жену, с лугом, т. е. не вспаханной землей: «Тэ ёні дзык тайё асья виддзыс кодь» (Ты теперь совсем как этот утренний луг) [Уляшев, 2006: 102]. Как уже было сказано выше, символика белого цвета на свадьбе в пьесе также связана с нераспаханной землей; понятно, что после свадьбы состояние этой «земли» будет иным – распаханной и оплодотворенной. Тема сеяния, оплодотворения, являясь ключевой в драме О. Уляшева «Гытсан» и не пересекаясь с историческими коллизиями, раскрывает суть крестьянского бытия, которая не меняется со сменой исторических эпох и не зависит от социально-политических событий: крестьянин – часть природы, его миропонимание и жизнедеятельность напрямую связаны с законами природы, его каждодневный труд соотносится с ее сезонными изменениями. Поэтому каждую весну крестьянин должен пахать землю и засеивать (оплодотворять) ее и тем самым не столько обеспечить свое пропитание на целый год, сколько исполнить законы космического порядка, обеспечить гармоничное развитие природы. Беспечное отношение человека к земле не только лишает его достатка и, возможно, богатства, успеха, процветания, но и становится причиной нарастания хаоса, нарушения законов бытийного характера: посеяв зерно, крестьянин словно помогает природе, земле возродиться после зимнего оцепенения. В мире могут происходить войны, уносящие жизни многих людей, в том числе и крестьян, могут совершаться великие открытия, облегчающие жизнь человека и обуславливающие его прочный достаток и, возможно, его уже не абсолютную зависимость от сельскохозяйственных продуктов, но крестьянин всегда должен быть верен своему делу – пахать землю, сеять и выращивать хлеб, собирать урожай. В этом заключается закон течения жизни природного мира, предполагающий неизменную включенность человека в бытийный ритм природы.

Самобытный мир коми крестьянства является предметом художественного исследования, конечно же, многих писателей. Жизнь коми крестьянина, его быт и нравы, его характер и переживаемые им социальные катаклизмы преимущественно составляют проблемное поле национальной драматургии. Обращаясь к крестьянской тематике, О. Уляшев продолжает развивать уже сложившиеся в коми литературе традиции в изображении представителей деревенского сообщества. Он, как и его предшественники, раскрывает крестьянина-зырянина как добросовестного труженика, крепко стоящего на земле и ощущающего крепкую же связь с ней и способного преодолеть многие социально-нравственные трудности. Однако коми драматургия большей частью отображает жизнь и проблемы села в историческом срезе, тогда как О. Уляшев стремится раскрыть крестьянский мир во вневременном и мифическом ракурсе. В этом его художественные устремления близки к творчеству коми прозаиков начала XX в. Так, идея включенности жизни крестьянина в ритм природного бытия ярко и самобытно воплощается также в рассказе «Трипан Вась» (1929), автором которого является коми писатель Тима Вень (В. Т. Чисталев, 1890–1939). Примечательно, что моделирование художественного мира в рассказе Тима Вени имеет много общего с эстетикой воплощения реалий действительности в драме О. Уляшева «Гытсан». В рассказе воссоздан колоритный образ коми крестьянина Трипан Вася, сеятеля, рачительного, трудолюбивого и любящего землю. В его посевных работах прослеживается метафорическое восприятие земли как женщины. По замечанию О. С. Зиявадиновой, В. Чисталев «изображает созидательное, миролюбивое отношение героя к земле, такое чувство к земле героев-крестьян связывается с архаическими представлениями о природе как о “браке” – единении мужского и женского начал» [Зиявадинова, 2013: 63]. События, освещаемые автором начала XX в., относятся к периоду гражданской войны, но конкретика военного времени, казалось бы, ужасающей и всепоглощающей, автором опущена: «Герой живет в военное время, но не войной» [Лимерова, 2011: 21] (то же самое наблюдается в драме «Гытсан»). Причина отдаленности Трипан Вася от коллизий исторической действительности, как и в случае с персонажами О. Уляшева, заключается в неразрывной связи героя с природой. По мысли В. А. Лимеровой, «его жизнь, подобно существованию всех природных объектов, подчинена сезонному календарю. Эта не выделенность из живого, вечно обновляющегося мира природы сопровождается особым поведением героя...» [Лимерова, 2011: 21]. Как утверждает Г. К. Лисовская, Трипан Вась – это «фигура почти мифическая, глубоко слитая с извечным миропорядком, природной гармонией бытия. Его окружают лес, луга и поля... Он живет среди звуков, голосов первозданной природы... Он сам, как лес и поле, весь из естества... Трипан Вась составляет одно единое с природой... Трипан Вась выполняет свое природное предназначение. То, что он делает – сеет рожь, косит траву, рубит деревья, – исполнено сокровенного смысла... Главное в рассказе – другая, параллельная действительность, – она вне конкретного времени, в нее уходит Трипан Вась, когда покидает свою деревню и включается в ритм природного бытия» [Лисовская, 2013: 116]. Последние дни своей жизни, даже последние часы Трипан Вась отдает исполнению своего «природного предназначения»: он сеет рожь, которую сумел сберечь в опустошенной гражданской войной деревне, отдавая все свои силы земле=природе, осознавая необходимость этого посева: возможно, никто и никогда не найдет новое ржаное поле Василия, но это не так важно, важно то, что его труд способствует возрождению и гармоничному развитию очередного природного цикла.

Восприятие Тима Венем и О. Уляшевым крестьянина как демиурга и усиление в нем созидательного начала, скорее всего, обусловлены теми социально-политическими условиями, в которых жили и творили писатели. Время написания рассказа «Трипан Вась» – 1929 год. Этот год, как, впрочем, и весь период конца 1920-х гг., – время крупномасштабного эксперимента над крестьянским сообществом в виде сплошной коллективизации и усиления мер по ограничению и вытеснению кулацких элементов из коми деревни. Результат политической реформы государственной власти – коренная ломка традиционного уклада жизни коми крестьянства, которая способствовала трансформации самой природы ее психологии. Тима Вень, став очевидцем переломных и ужасающих событий в постреволюционной деревне, приступает к написанию рассказа о крестьянине. Время действия рассказа – 1919 год, этот год запечатлен в истории коми крестьянства как период страшного голода: Первая мировая и Гражданская войны опустошили деревенские хозяйства. Несмотря на свирепствующий голод, герой рассказа – Трипан Вась – смог сохранить полпуда зерна и втайне от всех посеять это зерно на новой расчищенной им подсеке. Герой умирает по дороге домой, но его цель достигнута – он посеял зерно. В любые времена крестьянин, несмотря на войны, революции или другие социально-политические катаклизмы, даже собственное физическое бессилие, остается верен своему делу: он каждую весну занимается посевными работами, тем самым не дает земле быть бесплодной, не дает закончиться хлебным запасам. Рассказ «Трипан Вась» – это песнь восхваления крестьянина, его труда, его отношения к земле. Описанный Тима Венем поступок героя – олицетворение торжества веками заведенного порядка, которое не смогли нарушить ни войны, ни революции, поэтому автор прославляет Вася, воздает ему песнь хвалы. Неслучайно в связи с этим рассказ изобилует ритмизованными отрывками, повторами, восклицаниями, создающими особый эмоциональный настрой, особую патетичность [Ельцова, 3013: 12–14]. В 1920-е гг. – в период реализации реформ по сплошной коллективизации, унижающих достоинство крестьян, ломающих веками сложившийся патриархальный уклад жизни, разбивающих самосознание, – хвалебная песнь крестьянину звучала особенно остро: она раскрывала полноценность его мироустройства, цельность его характера, что подчеркивало отсутствие необходимости реформирования постреволюционной деревни.

Драма О. Уляшева написана в период перестроечных преобразований, которые также негативно повлияли на устоявшиеся теперь уже государственные коллективные хозяйства. Колхозы и совхозы теряют свою актуальность, они постепенно приходят в упадок; поля, пашни, луга, фермы раздаются частным собственникам – крестьянин вновь должен отказываться от привычного образа ведения хозяйства, вновь его самосознание претерпевает глубокие изменения. Последствия этих реформ известны: деревня угасает, сельчане, ощутив свою ненужность, начинают вести праздный образ жизни или попросту пьянствовать. Переживая за будущее коми деревни, О. Уляшев создает драму «Гытсан», воссоздающую цельный характер прежнего крестьянина – крестьянина-демиурга, ощущающего свою необходимость в природном и общественном устройстве. Создавая этот образ, драматург стремится возродить и утвердить традиционные ценности ушедшего патриархального крестьянского мира. Автор в осмыслении современного состояния коми деревни актуализирует художественные достижения своего великого предшественника Тима Веня.

Пьеса «Гытсан» является свидетельством уважительного, бережного отношения автора к фольклорным традициям своего народа. Обрядовые действия, пусть и не воспроизведенные драматургом в полном объеме, фольклорная образность и символика, насыщая и питая произведение О. Уляшева, служат ключом к интерпретации пьесы, раскрывая стремление автора осмыслить и художественно передать мифологические представления коми-зырян, их мировоззренческие установки, традиционные моральные ценности. С другой стороны, драма «Гытсан» обнаруживает глубокие интертекстуальные связи с художественными достижениями предыдущих лет, выявляя развитие и обогащение уже сложившихся литературных традиций. Необходимо отметить, что центральным героем почти всех коми драматургических произведений является крестьянин: авторы исследуют его психологию, характер, восхищаясь его трудолюбием, любовью к земле, природе, его уважением к окружающим людям, его способностью поддерживать бытийные основы. В конце XX в. драматурги, например, Г. Юшков, А. Попов, все чаще изображают духовную опустошенность сельского жителя, его оторванность от земли, от своих корней, семьи. Трансформация героя коми драмы обусловлена социально-экономическим кризисом перестроечного периода, расшатанными устоями деревенского сообщества и пагубно повлиявшими на характер крестьянина. О. Уляшев в раскрытии темы села, напротив, опирается на традиции своих предшественников: в его пьесах крестьянский мир являет собой средоточие социально-бытийной жизни.

4. ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА ЛУЖИКОВА: ТЕМА ДВОЙНИЧЕСТВА В ПЬЕСЕ «ЫДЖЫД ВИСЬОМ» (БОЛЬШАЯ БОЛЕЗНЬ)

Александр Лужиков (1964–2006/2007) входит в литературное пространство коми, прежде всего, как поэт, незаурядный талант которого сразу привлек внимание исследователей: его лирика высоко оценена В. А. Латышевой [Латышева, 1995], В. Н. Деминым [Деминов, 1997], А. М. Семяшкиным [Семяшкин, 2003]. А. Лужиков – автор одной пьесы, но она играет значительную роль в развитии условного плана драматургического искусства коми, являясь заметным художественным феноменом в современной литературе. Оригинальность драмы «Ыджыд висьом» (Большая болезнь, 1997) заключается в разработке новой для коми художественной словесности темы двойничества, которая ранее развивалась писателем в стихотворных произведениях. В сборниках А. Лужикова «Ме тэно радейта» (Я тебя люблю, 1989) и «Енэжшорса ордым» (Небесный путь, 1994) тема двойника – итог размышлений поэта о своем характере, о дисгармоничности, о постоянных метаниях между добром и злом [Горинова, 2015; Баженова, 2020]. В драме «Ыджыд висьом» эта тема усложняется: в пьесе изображается встреча героя сразу с несколькими его двойниками, которые становятся в пьесе одним из художественных способов отображения разорванности, противоречивости сознания творческой личности, живущей в стесненных и непреодолимых жизненных обстоятельствах.

Двойник (человек, имеющий полное внешнее сходство с другим) – широко разрабатываемая тема в художественной литературе. К ней обращались Н. Готорн, Дж. Джеймс, Ф. Достоевский, У. Йитс, А. де Мюссе, Э. По, Э. Гофман, Р. Стивенсон, О. Уайлд, Г. Честертон. Конечно, разработка этой темы имеет более давнюю историю. Она встречается в мифах, сагах, сказках многих народов мира. У египтян двойник связывался с учением о «ка». Это часть души, имеющая сходные формы с человеком. Немцы именуют двойника «двойным идущим». Согласно шотландским преданиям, двойник является для того, чтобы схватить человека и толкнуть его к гибели. У евреев его появление служило знаменем обретения пророческого дара. Из фольклора этот образ перекочевал в художественную литературу. Еще во времена античности писатели обращались к нему, пример тому – «Метаморфозы» Овидия. Но свою художественную полноту тема двойника получает в период романтизма (XVIII–XIX вв.). Писатели-романтики проявляли настойчивый интерес к иррациональным глубинам психики человека. Душа человека представлялась ими как сгусток противоречивых мыслей, страстей и желаний, как соединение «ангела и зверя». Поэтому в романтическом герое совмещены прямо противоположные качества. С одной стороны, это «одинокый бунтарь», для которого характерны «непрятие мира, мирового порядка, пессимистическая переоценка этических и религиозных норм». С другой – «романтический бунтарь сохраняет в себе жажду гармонии, воссоединения с миром, тоску по утраченной простоте и целостности...» [Нечаева, 2002: 8]. Разлад личности, ее сознания, распад ее целостности в произведениях романтиков, в свою очередь, приводит к раздвоению личности, провоцируя появление двойников романтических героев.

В дальнейшем двойник приобретает различные модификации: «1) идентичное “я” (тень, отражение), которое обеспечивает постоянство бытия и будущее; 2) предшествующее “я” (молодость личности); 3) “я” противостоящее или дьявольское, смертельная ипостась или

часть “я”, оторванная от бытия, которое ее утверждает. Отсюда мотив безумия, раздвоение персонажа; 4) реальное или притворное рабство персонажа (Мефистофель, Санчо Панса, Лепорелло, Сганарель); 5) параноическое удвоение; 6) амплуа: “любовник”, “конфидент”, “лицемер”, “предатель”, “слуга”...» [Борев, 2003: 108]. Разрабатывая различные модификации двойника, писатели стремятся художественно раскрыть признаки своего времени, которое чаще всего оказывается кризисным. Как утверждают исследователи, феномен двойничества более всего актуализируется в переломные моменты культурно-исторического развития, что обусловлено общей неустойчивостью, неустойчивостью мира, его неравновесием, что не может не отразиться на мироощущении писателей, их мировидении. В их творчестве настойчиво звучат настроения потерянности, одиночества, ощущения утраты внутренней целостности [Об этом: Ставровская, 2002: 128].

Конец XX в. также является переломным моментом в культурно-историческом развитии. Отношения между личностью и средой вновь усложняются, конфликтная ситуация между обществом и человеком обретает более напряженный характер. Феномен двойничества как один из аспектов кризисного состояния эпохи, как показатель ощущения утраты внутренней целостности вновь актуализируется, подтверждением чему служит драма коми писателя А. Лужикова «Ыджыд висьом». Драматург, обращаясь к теме двойничества, выявляет устойчивость этого художественного явления, его глубину в раскрытии кризиса времени и личности.

В литературе романтизма происходит своеобразное «раздвоение мира» – разделение его «на мир реальный и идеальный» [Нечаева, 2002: 8]. Для представителей этого направления характерно восприятие действительности низкой, неприемлемой для жизни, поэтому они стремятся любыми способами бежать от нее. Чаще всего они спасаются от нее уходом в мир, который они сами создают в воображении. Для драмы А. Лужикова эта тенденция также присуща. Здесь есть мир реальный, в котором главный герой драмы Шондібанов (досл. Солнцеликий) Мөсей Иванович – писатель, лауреат премий, секретарь партийной организации, орденосец. В реальной действительности он уважает и ценит свою работу, свое положение в обществе, свою страну и тех, кто им руководит. Но есть другой мир – нереальный, существующий в сознании героя. Здесь Шондібанов ненавидит все, чему он следует в действительности. Он понимает бесчеловечность некоторых законов советского государства, чувствует некоторую несправедливость существующего социального устройства по отношению к личности. Но страх быть арестованным не позволяет Шондібанову открыто высказать свои мысли. Герой, таким образом, живет двойной жизнью. В реальном мире он следует установкам государства, а в душе ненавидит их. Выход своим эмоциям герой находит в поэзии: в стихах он может быть самим собой и может свободно раскрывать свои мысли и чувства. Вот одно из созданных им стихотворений:

Көть и ачым муна пемыд вөрті
лолөй лэбө югыд энэж шөрті.
Му выв олөм абу мортлөн ловлы,
тані ловлы сэтшөм гажтөм овлө! –
сійөн лолөй энэж шөрө качис.
Но өд, но өд татчө кольччи ачым...
Өтнам муна пемыд шуштөм вөрті:
Лолөй лэбө югыд энэж шөрті.

(Хоть иду по темному лесу,
моя душа летит по светлому небу.
Земная жизнь не для души человека,
здесь душе так тоскливо бывает! –
поэтому моя душа взмыла в небеса.
Но ведь, но ведь сам я остался здесь...
Один я иду по темному мрачному лесу:
Душа моя летит по светлому небу)¹
[Лужиков, 1997: 192].

Жизнь в современном мире воспринимается Мёсеем не иначе, как блуждание по темному лесу. Душа героя оторвана от него и в то же время от того социального устройства, в котором он живет. Эта оторванность души – подтверждение чистоты ее хозяина, его непричастности к тому злу, которое творится на земле. Его нравственная чистота мешает ему смириться с происходящими негативными явлениями, поэтому он «блуждает» среди них в поисках света. Мир «идеальный» в жизни героя, таким образом, реализуется в его творчестве: именно в поэзии он может быть самим собой – свободно раскрывать свои мысли и чувства.

«Принадлежность» двум мирам не может не сказаться на физическом состоянии личности. По мнению некоторых литературоведов, сознание таких персонажей также начинает раздваиваться, они близки к умопомешательству. Например, герои Достоевского, измученные и задавленные средой, начинают страстно мечтать: до самозабвения, до того, что их фантазия начинает им казаться действительностью. Исследователи называют это состояние персонажей Достоевского «предшествующим этапом шизофрении», «промежуточной зоной между здоровьем и психической болезнью» [Михалева, 2006: 7]. Следствием душевной дисгармонии героев Достоевского становится появление их двойников. Центрального персонажа драмы А. Лужикова Шондїбанова «блуждания» между двумя мирами, постоянно скрываемые им мысли и чувства приводят к сильному эмоциональному напряжению. Герой сам понимает свое болезненное состояние, даже ставит себе диагноз. Он обозначен автором в названии драмы – «Большая болезнь». На первый взгляд, оно кажется не совсем правильным: и на коми, и на русском языках обычно говорят о тяжелой болезни («сьёкыд висьём»). Но здесь речь идет не столько о физическом недуге, сколько о нездоровье духа – о постоянном страхе потерять свое положение в обществе, как было в Советской России со многими открыто выражавшими свою позицию писателями. Герой называет свой страх эпилепсией: как и во время вызванного этой болезнью припадка, человек испытывает конвульсивное состояние. Как раз «большой» называется один из видов эпилепсии, отличающейся от обычной более тяжелой симптоматикой (потерей сознания и контроля над собой). К такому состоянию приходит в конце драмы центральный персонаж пьесы, именно таким делает его социальная действительность. И, как в случае с персонажами Достоевского, следствием нервного расстройства Шондїбанова становится появление во сне героя некоего Гражданина Икс – двойника Мёсея.

Чаще всего двойники являются олицетворением злого начала в человеке. По мысли Е. А. Нечаевой, «проблема двойничества напрямую связана с проблемой демонизма, ког-

¹ Здесь перевод наш. – Н.Г.

да внутри человека выявляется существующий некий зависимый от него демон... Тема двойника имеет истоком и христианское определение дьявола, который есть то зло, что не имеет собственно генетического начала, но является только падением того, что первоначально было добрым» [Нечаева, 2002: 16]. В драме А. Лужикова двойник Шондібанова также является воплощением не самых лучших черт своего «хозяина». Однако, в отличие от героев-двойников, например, Гофмана или Достоевского, Гражданин Икс не так подл и низок. Проблема двойника героя в том, что его интересуют только деньги: «Шыбит гижан уджтö, Мөсей. Шыбит. Гижан удж помсыыд гачтöгыд колян. Шыбит гижнытö, Мөсей. Аслам фирмаö босьта тэнö. Морт моз кутан овны!» (Бросай ты свое писательство, Мөсей. Бросай. Из-за этой писанины без штанов останешься. Бросай писать, Мөсей. Возьму тебя в свою фирму. Будешь жить, как человек!) [Лужиков, 1997: 192], «Ок, аддзывлін кö тэ, кыдзи сэнi, бугор саяс, олöны!» (Ох, видел бы ты, как там, за бугром, живут!) [Лужиков, 1997: 192]. Гражданин Икс как двойник Шондібанова олицетворяет собой приверженность своего хозяина материальным ценностям, хотя сам Мөсей утверждает обратное, – что его волнуют вопросы правильного устройства общества, справедливого суда, братолюбия.

Иногда писатели изображают встречу героя сразу с несколькими двойниками. Вспомним о том, что в романе Достоевского «Преступление и наказание» двойников Раскольникова несколько: Свидригайлов, Лужин, Лебезятников. Для пьесы А. Лужикова «Ыджыд висьöм» также характерны столкновения героя сразу с несколькими персонажами-двойниками. Так, большинство персонажей в драме – прокурор, судья, милиционер – не имеют имен. Гражданин Икс – тоже не имя. Так его называют автор (в ремарках) и судья, потому что, по словам последнего, «фамилия, имя и отчество пострадавшего не установлены». Отсутствие имен объединяет в какой-то мере прокурора, судью и милиционера с Гражданином Икс. Не иначе как «гражданин» обращаются в пьесе еще несколько раз и к судье, что снова позволяет провести аналогию между Гражданином Икс и судьей. Если учесть, что действие драмы совершается во сне главного героя, и противоборство полярных сил происходит внутри него, то безымянных персонажей можно рассматривать в более условном плане: прокурор, судья, милиционер, как и Гражданин Икс, – это тоже двойники Шондібанова. Но если двойники Раскольникова – Свидригайлов, Лужин, Лебезятников – отличаются друг от друга лишь разной степенью воплощения идеи героя о вседозволенности, маргинальная суть их характеров – одна, то в произведении А. Лужикова не так, так как здесь предлагается иная трактовка. Его персонажи-двойники различны: по крайней мере, Гражданин Икс отличается от других двойников Шондібанова. Все они – результат ущемления личности героя, персонифицируют собой некий суд, осуществляемый центральным персонажем над самим собой, некий самоконтроль, позволяющий Мөсею не проявлять особой свободы в своих стихах. А Гражданин Икс олицетворяет собой его желания, мечты.

Первым в пьесе появляется милиционер. Он постоянно выискивает в поведении Шондібанова то, что противоречит законам государства, ожидая удобного случая, чтобы в чем-либо уличить главного героя и арестовать его. На психологическом уровне в милиционере воплощается своеобразный комплекс самоконтроля Шондібанова, который позволяет не выходить за рамки закона. Прокурор в драме способен внушить герою страх, и это – его главное оружие. Именно его реплики напугали героя, заставили его изменить отношение к Гражданину Икс. Речь прокурора отличаются краткость, непоколебимость, убежденность.

Схема его вопросов к подсудимому и свидетелям проста: под страхом ареста найти преступление там, где его не было. Прокурор в душе Шондібанова становится своего рода антисовестью Мёсея, все время напоминая ему о последствиях его творчества. Роль судьи как двойника Шондібанова в пьесе невелика. Он не произносит длинных речей, не запугивает подсудимых. Из всех его функций в сцене суда наиболее существенно вынесение приговора. Это судья приговаривает Шондібанова и Гражданина Икс к десяти годам тюремного заключения. Двойники героя – прокурор, судья, милиционер – производят обратные его совести действия: заставляют молчать о неправильности общественного устройства. Появление этих двойников выявляет отношение героя к самому себе: не кто иной, как сам Шондібанов следит за своей речью и поступками подобно милиционеру; не кто иной, как сам Мёсей, осуждает себя за вольные мысли, пугает себя десятью годами тюремного заключения, подобно прокурору; не кто иной, как сам главный герой, читает себе приговор, уподобившись судье.

Судебная система, воплощенная в драме А. Лужилова в образах двойников героя, превращает самого Шондібанова в своего подчиненного и, более того, он приобретает черты своих двойников. Так, в пьесе судья выносит Шондібанову и Гражданину Икс приговор, однако исполнения этого приговора не происходит. Шондібанова никто не арестовывает, Гражданин Икс на некоторое время исчезает, его поисками никто не занимается. Ожидание ареста главным героем приводит его к абсурдной ситуации: Мёсей сам превращает свою квартиру в тюрьму. Обратимся к тексту: «Шондібановлөн патера. Жырйыс тюрма камера кодь – өшиньяссө решеткаалёма. Диван пыдди пу нар. Уль пөвйысь вөчөм, краситтөм пызан сулалө. Краситтөм лабич да джекьяс» (Квартира Шондібанова. Комната похожа на тюремную камеру – на окнах решетки. Вместо дивана нары. Стоит некрашенный стол из досок, некрашенные скамья и стулья) [Лужилов, 1997: 190]. Кроме того, Шондібанов одевается как заключенный: на нем фуфайка, валенки, тельняшка. Все это указывает на признаки сумасшествия героя. Однако если учитывать, что все это происходит во сне Мёсея, и что прокурор, судья, милиционер – двойники Шондібанова, т. е. он сам себе вынес приговор, то, по логике, он сам должен его и исполнить. Таким образом, как бы ни были абсурдны поступки героя А. Лужилова, они объясняются его раздвоенностью: он – приговоренный, он же – исполнитель судебного вердикта.

Далее в пьесе следует неожиданное появление Гражданина Икс. Оказывается, все это время он был в эмиграции в Америке, где стал преуспевающим бизнесменом. Шондібанов не радуется успехам своего друга, наоборот, они его раздражают. Это раздражение доходит до крайней степени, и герой убивает своего двойника. Поступок Мёсея, на первый взгляд, кажется нелогичным. Финансовое благополучие Гражданина Икс – еще не повод лишать его жизни. Однако действия Шондібанова необходимо рассматривать в контексте происшедших прежде событий: ранее двойники судили его, затем он сам «заключил» себя в тюрьму, приводя в исполнение приговор, вынесенный судом. Далее, совершая убийство, он продолжает роль исполняющего приговор только уже в качестве палача, осуществляющего смертную казнь. С самого начала пьесы механизм суда запущен, и он должен быть реализован.

Таким образом, следующие за предательством поступки Шондібанова говорят о том, что он сам является составной частью ненавистного ему суда – тюремным надзирателем и заключенным одновременно, а затем палачом. Он становится в один ряд со своими

двойниками, теряя свои личностные качества. Казалось бы, судебный процесс по делу его драки с Гражданином Икс должен был бы еще больше усугубить неприязнь Шондібанова к суду: встреча со своими двойниками – милиционером, судьей и прокурором, – их манеры, приказной тон, уличение в придуманном преступлении, – должны были содействовать еще большему возмущению героя. Но в итоге он уподобляется им, становится одним из них. Видение своего двойника превращает его в палача.

Некоторые писатели, подвергая своих героев к столкновению с двойниками, приводят их к духовному возрождению. Например, двойничество в романах Достоевского «воспринимается как неотъемлемая часть опыта героя, как способ найти самого себя и глубже понять мир», что позволяет герою преодолеть двойничество и обрести целостность [Михалева, 2006: 18]. Герой А. Лужикова выбирает иной путь, он выбирает позицию своих двойников, продолжая страдать от внутреннего раздвоения. Драма «Ыджыд висьом» не ставит точку в испытаниях Шондібанова. Дело в том, что герои Достоевского после встречи с двойниками поняли антигуманность своих замыслов и отказались от них. Герой А. Лужикова так и не преодолевает то, что вызывает появление двойников – свой страх. Его переживания, обусловленные ожиданиями судебных разбирательств в реальной действительности, перемещаются в сферу его снов. Вылечиться герою от «большой болезни» и в то же время обрести цельность поможет только одно – избавление от страхов. Шондібанов не обладает в достаточной степени духовными силами, чтобы преодолеть их. Поэтому его жизнь, как и его сны, по окончании драмы останутся неизменными.

Различия героев Достоевского и А. Лужикова связаны с общим несовпадением тех направлений, в рамках которых творили эти авторы. «Писатели-реалисты, (к числу которых относится Достоевский), трезво и прямо глядя на действительность, не отворачиваясь от ее дурных и темных сторон, как известно, всегда стремятся сохранить у читателя ощущение неистребимости добра» [Корман, 2006: 383]. Литература реализма предполагала самосовершенствование героя, постижение им гуманного смысла бытия, его обращение к духовным ценностям, жизнь героя обретает смысл в других людях, средство преодоления абсурдности его бытия – любовь к человеку, гуманное отношение к ближнему своему. Другие художественные направления конца XX в. (часто объединенные исследователями в одно художественное явление культуры «постмодернизм») раскрывают совершенно иные идеи. В целом эти направления варьируют в своих концепциях идею: «человек не выдерживает давления мира и становится постчеловеком» [Борев, 2003: 311]. Таким образом, духовная инертность героя А. Лужикова – закономерное явление литературы рубежа веков. Характер Шондібанова, не справляющегося со своим духовным недугом, носит признаки современника. Герой понимает, что действительность не способствует нормальному развитию личности, его поэтическая натура протестует против неправомерности общественного порядка. Но Мөсей не в силах активно содействовать изменению социальных законов. Противоборство героя А. Лужикова со средой, не выражаемое открыто, переходит в область его душевных переживаний, но и там он все время переполнен чувством страха, но и там он боится своих мыслей. Ему вполне соответствует наименование «постчеловек».

Тема двойничества в пьесе А. Лужикова также выявляет некоторые мысли автора о развитии характера коми человека. Полное имя героя пьесы – Шондібанов Мөсей Иванович, что удивляет Гражданина Икс: «Овыд – коми. Шондібанов. Вичыд – роч. Иванович. А вот

нимыд еврейслӧн ног – Моисей. Коді тэ? Коми? Али роч?.. А колӧкӧ тэ еврей?» (Фамилия твоя – коми. Шондібанов. Очество – русское. Иванович. А вот имя как у евреев – Моисей. Кто ты? Коми? Или русский?.. А может быть, ты еврей?) [Лужиков, 1997: 176]. А. Лужиков, наделяя Шондібанова необычным именем, отчеством и фамилией, привлекает к нему внимание зрителя. Тем самым автор раскрывает мысль о сближении современных наций. Сегодня редкий человек является представителем строго определенной национальной культуры; чаще в характере современника «совмещено» сразу несколько культур. По мнению исследователя финно-угорской литературы И. М. Куликовой, «межкультурье» также выявляет двойственность природы героя современной художественной словесности: «такой индивид чаще рассматривается как маргинал, существующий внутри “другой” культуры, но не приемлющий ее ценностей в целом, как человек, не овладевающий в должной мере нормами и ценностями ни одной из культур. Для такого персонажа характерны двойственность сознания, внутриличностные конфликты, балансирование между двумя образами жизни, состояние постоянного выбора – принять мир цивилизации или возвратиться в мир родной культуры. В целом подобный герой предстает как “человек границы”, личность, существующая между культур, времен, языков» [Куликова, 2008: 54, 55]. Шондібанов – герой своей эпохи, воплощающий противоречия времени, символизирующий взаимоотношения народов, их культур, характеров. Это, в свою очередь, тоже раскрывает двойственность его природы. Драматург обосновывает эту мысль поведением главного героя во сне. Мысли, поступки, действия Шондібанова во сне подчинены некоторым шаблонам, сюжетным ситуациям, как широко известным, так и узко локальным.

Наиболее явственны в пьесе библейские реминисценции, отправляющие зрителя к евангельскому сюжету о последних днях Христа на земле. Предательское начало Иуды наблюдается и в характере Шондібанова: он предает ни в чем не повинного Гражданина Икс суду. Непричастность последнего к преступлению, его жертвенность (он берет на себя вину Шондібанова) позволяют сопоставить его со Спасителем.

Евангельский сюжет в сновидении Мӧсея тесно переплетается с элементами коми народной мифологии. Согласно представлениям зырян, каждый человек имеет двойника, так называемого «орта» (можно перевести как «душа человека»), который появляется в момент его рождения и сопутствует ему до самой смерти. «Орт» находится вне тела и предстает перед своим хозяином перед его смертью [Лимеров, 1999: 268]. Гражданин Икс соотносится с «ортом». Его появление как во сне, так и в жизни Мӧсея становится предзнаменованием смерти Шондібанова. В пьесе не говорится о его смерти. В финале Шондібанов рад, что он критиковал правительство только во сне, и ему ничего не угрожает. Но до этого во сне он, будучи нетрезвым, начинает читать свои стихи совершенно незнакомому человеку. Возможно, накануне случилось то же самое наяву. И теперь его ждет арест. Поэтому «орт» появляется уже не во сне, а наяву.

Считается, что «орт» иногда предсказывает, какой смертью умрет его хозяин [Лимеров, 1999: 268]. В драме «орт» появляется перед Шондібановым три раза, и каждый раз как-то меняет внешний вид, оставляя неизменными в своей одежде некоторые элементы. В первый раз он был «чукрасьӧм шляпаа, киссьӧм кӧма, кузь плащ пасьталӧма, но дӧрӧмтӧм» (в помятой шляпе, в прохудившейся обуви, одет в длинный плащ, но без рубашки) [Лужиков, 1997: 173]. Несмотря на не совсем опрятный внешний вид Гражданина Икс, в этой

одежде он, в первую очередь, напоминает шпиона из детективного сериала. Возможно, он следит за людьми, вызывающими подозрение у властей. Прежде всего, на это указывают шляпа и длинный плащ. Несколько лет спустя Гражданин Икс явится к Шондібанову, имея более приличный вид, но сохранив атрибуты шпиона: «Пырö шляпаа, бур паськõм-кõлуя мужичõй. Öчкаи. Киас дипломат» (Входит мужчина в шляпе, в хорошей одежде. В очках. В руке дипломат) [Лужиков, 1997: 191]. И в третий раз он снова оказывается в шляпе, в длинном плаще, но без рубашки. Отсутствие имени у двойника героя тоже подталкивает к этой мысли. Секретность службы сыщиков не позволяет им открываться окружающим, обычно им дают кодовые имена, вроде: «Гражданин Икс». Его поведение напоминает поведение шпиона. Войдя в квартиру Шондібанова незамеченным, он «кыйкъялõ – видзõдõ гõгõрыс да сэсса бõр кõсйõ петны...» (озирается – смотрит вокруг и хочет обратно уйти...) [Лужиков, 1997: 173]. После того, как Мõсей обнаруживает его, он почти сразу (после первой рюмки) начинает задавать собеседнику компрометирующие вопросы. Гражданин Икс осведомлен о «запрещенных» мыслях и стихах героя, поэтому пытается вызвать Шондібанова на откровенность. На то, что Гражданин Икс все-таки не сыщик, а «орт», указывает отсутствие на нем рубашки. Анормальность внешнего вида – один из признаков «того» мира. Одежда «орта» (шляпа, плащ) в данном случае указывает, какой смертью умрет Шондібанов – за ним придут сыщики, и он бесследно исчезнет.

Таким образом, в драме «Ыджыд висьõм» тема двойничества реализуется не только в героях-двойниках. Она развивается и в сюжетно-композиционном плане: в ней явно различимы сюжеты двух мифологических преданий – библейского и коми народного об орте. Можно сказать, сюжет драмы «Ыджыд висьõм» так же раздваивается, как и ее герой.

Перу А. Лужикова также принадлежит повесть «Измõм синва» (Окаменевшая слеза, 1998), в которой обнаруживаются многие типологические связи с драмой «Ыджыд висьõм» [Кузнецова, 2019: 137]. Данный текст представляет собой очередной этап художественного осмысления характера современника, «его страхов и сомнений, неуверенности в себе» [Ельцова, Горинова, 2020: 8]. Как и многие произведения автора, «Измõм синва» воссоздает дух порубежного времени, его воздействие на духовный облик человека: единственный повествовательный нарратив А. Лужикова «становится реализацией основной темы поэта, начатой еще в стихотворных сборниках и драме, а именно темы двойственности мироздания, имеющего два начала – реальное и ирреальное. Здесь писатель продолжает говорить о зыбкости, неустойчивости реального мира, погружая читателя в таинственные, неизведанные глубины бессознательного в человеке, скрытые стихии в душе героя» [Горинова, 2020: 102].

Таким образом, двойничество как художественное явление пронизывает все творчество А. Лужикова. Обращение автора к этой теме обусловлено его стремлением раскрыть внутренний мир человека, исследовать влияние среды на человеческое сознание. В драме тема двойника позволяет автору показать сложные взаимодействия человека и окружающего мира, отношение советского человека к власти, к другому человеку, к самому себе. Тема двойничества в пьесе, воссоздавая протест творческой души против быта, против угнетающей действительности, отражает сознание самого А. Лужикова: в какой-то мере его герои являются его же собственными двойниками.

5. ТВОРЧЕСТВО НИКОЛАЯ БЕЛЫХ 1990-х ГОДОВ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ «ТЕКСТ В ТЕКСТЕ» В ДРАМЕ «ОВ, ДИТЯЙ, ОВ!» (ЖИВИ, ДИТЯ МОЁ, ЖИВИ!)

Николай Белых (1941–1992) приступает к написанию пьес в 1960-е гг., однако наиболее плодотворными для него становятся 1970–1980-е гг. Именно в этот период им написана большая часть драматургических произведений, самые известные из которых – «Кодлõн кутшõм шуд» (У кого какое счастье, 1967), «Таысь судитны колõ» (За это судить надо, 1974), «Еретнича» (Колдунья, 1972), «Анисья» (1973), «Колана воськов» (Необходимый шаг, 1977), «Кузь да кõдзыд тõлын» (Длинной и холодной зимой, 1979). Его пьесы в целом не выделяются из общего контекста коми драматургии, продолжая развивать уже сложившиеся традиции национального театрального искусства. Как отмечает В. А. Латышева, «Н. Белых пишет о современной сельской жизни крестьян, лесников, лесорубов. Его волнует настоящее и будущее коми деревни. Возвращение ее “блудного” сына, нежелание старой крестьянки покинуть родной дом, стремление будущего специалиста поднять колхоз, борьба лесника за спасение от порубки красивого бора...» [Латышева, 1994: 12]. Указанная тематика развивается автором в рамках традиционных для коми литературы жанров: в основном это социально-нравственная драма, реже – комедия. В пьесах Н. Белых раскрываются характеры людей с активной жизненной позицией, что также является одной из важнейших черт коми драматургии 1970–1980-х гг. Последняя работа автора – «Ов, дитяй, ов!» (Живи, дитя мое, живи!), написанная в 1991 г., – кардинально отличается от предыдущих его текстов. По словам Р. И. Куклиной, «она явилась новым не только в творческом опыте Н. Белых, но и ознаменовала новый этап в коми драматургии начала 90-х гг. – возникновение исследовательского отношения к жизни. Драматург предлагал поиск нетрадиционных форм отражения действительности и способов выражения к ней авторского отношения... Н. Белых искал необычные формы отражения действительности. В его писательском опыте произошел отход от традиционных реалистических форм, а выразилось желание ярче, оригинальнее проявить свою творческую индивидуальность» [Куклина, 2004: 92]. В пьесе тема труда более не актуализируется, композиция драмы разрушается, каждый персонаж с развитием действия перевоплощается в различные образы, жанровые границы размываются, герои теряют свою активность и стремление решать социальные проблемы.

Оригинальность пьесы «Ов, дитяй, ов!» во многом заключается в композиционной усложненности: она состоит из нескольких отдельных драм, «произведений» главного героя писателя Томова. Они, в свою очередь, «обрамлены» драмой Н. Белых и представляют собой «тексты в тексте». «Текст в тексте» – частое явление в мировой литературе, раскрывающее один из способов взаимодействия различных частей композиции художественного произведения, нескольких произведений или разных видов искусства по принципу «часть внутри целого». Исследователи называют это явление интермедиаальностью, интертекстуальностью. По их мнению, «интермедиаальность – разновидность ансамблевого, неравностороннего взаимодействия, аккордного восприятия форм. Для интермедиаальных композиций характерны приемы цитирования известных, классических тем, мотивов, форм, элементов декора, фрагмента композиции одного художественного произведения в другом. При этом возникает игра смыслов, аллюзий, ассоциаций, намеков и подтекстов...» [Власов, Лукина,

2005: 103]. Использование Н. Белых приема «текст в тексте» расширяет художественные возможности произведения театрального искусства, позволяя автору художественно исследовать несколько временных пластов, отразить взаимоотношения человека и общества в различных исторических контекстах.

Драмы Томова, на первый взгляд, представляют собой отдельные художественные произведения. Как утверждает Р. И. Куклина, «Каждая часть (пьеса), несомненно, могла быть самостоятельной одноактной пьесой... В каждой пьесе отчетливо вырисовываются идейно-эмоциональные установки автора, скрытые перспективы развития образов, потенциальные возможности дальнейшего усложнения и развития интриги, <...> каждой пьесе присущ закрытый финал» [Куклина, 2004: 93]. Тексты Томова не скреплены ни единством времени, ни единством места, ни единством действия. Кажется, что и с произведением Н. Белых они никак не связаны. Драма «Ов, дитяй, ов!» становится цепью сцен, расщепляющих ее основное действие, разрушающих, как кажется на первый взгляд, единство художественной идеи. Самодостаточность пьес Томова, отсутствие явно ощутимой скрепляющей эти произведения концепции рассредоточивает мысль читателя, разрушает ее цельность. Однако фрагментарность, отрывочность «Ов, дитяй, ов!» – не столько изъян произведения, сколько показатель мироощущения как самого автора, так и народного сознания в целом. Как отмечают исследователи, в 1990-е гг. в обществе происходят культурно-исторические катаклизмы, выразившиеся в утрате идеалов предшествующего времени, в стране назревает «кризис господствующей идеологии», ощущается «фиктивность веры в коммунизм как высшую форму социального прогресса, как в наиболее разумную и управляемую фазу истории человечества» [Липовецкий, 2005: 394]. Перечисленные факты содействуют изменению видения и понимания человеком мира: он, исполненный драматизма, нестабильности, неустойчивости, воспринимается как хаос, «лишенный причинно-следственных связей и ценностных ориентиров», как «децентрированный мир, предстающий сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» [Ильин, 1996: 205]. Разрушение Н. Белых традиционной структуры драматургического текста на рубеже веков становится показателем анархичного состояния современной действительности.

Эти аспекты отчетливо просматриваются не только в композиционном построении пьесы, но и в жанровом обозначении драматургом своего произведения: он не дает обычного определения своей пьесе – драма или комедия, но называет ее «збыль нисьö вёт» (не то явь, не то сон). Н. Белых оставляет вопрос о жанровом своеобразии своего произведения открытым. По сути, тексты Томова близки к социально-нравственной драме. Однако происходящее непосредственно с героем в произведении Н. Белых представляет собой смешение или переплетение элементов различных художественных направлений: в целом пьеса написана в рамках реалистического направления, но общение персонажа со своими гостями описано натуралистически, также в характере центрального персонажа наблюдаются черты романтического героя (стремление к свободе, противостояние сложившимся обстоятельствам, мечты об иных мирах). Драма содержит элементы фантастического, сказочного: так, по требованию Томова остальные персонажи, сами того не желая, становятся актерами, занятыми в постановке его текстов, т. е. попадают в его произведения в соответствующих костюмах и выполняют отведенные им роли. Частью фантастического становится неожиданные смены декораций в квартире Томова в связи с окончанием одной пьесы и началом

другой. Мистичность происходящего в работе Н. Белых придает драматургическим текстам его героя свойства фантазмагии, бредового видения, сумбура, чертовщины, именно поэтому возникает проблема жанрового определения анализируемого текста. Наверное, поэтому сам автор дает такое причудливое жанровое обозначение своему произведению: «не то сон, не то явь» раскрывает некое пограничное состояние героя и его гостей, находящихся между реальностью и театральным действием. Смещение в «Ов, дитяй, ов!» элементов различных стилевых направлений, присутствие фантастического в реалистических ситуациях придают произведению некоторую хаотичность, которая также становится одной из характеристик современного мира.

Самобытное жанровое обозначение автором пьесы «Ов, дитяй, ов!» в контексте российской литературы становится типичным явлением. По словам С. Я. Гончаровой-Грабовской, «в последнее время наблюдается тенденция вольного обращения в определении жанра пьесы как со стороны драматургов, так и критиков. Мы встречаем не только «размышления в двух действиях» («По дороге к себе» М. Арбатовой), «психологический боевик» («Клинч» А. Слаповского), но и «балет в темноте» («Жизель» О. Михайловой), «оперу первого дня» («Зеленые щеки апреля» М. Угарова), «мелодраму с падением люстры чувств» у Ф. Булякова, «комедию в четырех положениях» («Времени вагон» С. Носова), «маниакально-депрессивную комедию» («Наваждения» С. Шуляка). В театре появились жанровые конструкции с элементами перформанса. Все это свидетельствует о стремлении драматургии к «открытости», эстетическим метаморфозам, обусловившим ее переход в новое качество, новую фазу развития» [Гончарова-Грабовская, 2003: 26, 27]. В литературах финно-угорских народов данная тенденция также наблюдается. Оригинальные жанровые обозначения мы обнаруживаем в удмуртской художественной словесности. По словам исследователей, «пьесы “девяностых” сильно отличаются от жанровых форм, характерных для удмуртской драматургии прошлых лет. Отражая процесс модификации национальной драмы, они несут в себе, с одной стороны, исторический факт, с другой – фантазию, вымысел. Нетрадиционность произведений указывается в жанровых определениях пьес. Так, Е. Загребин называет свою пьесу романтической трагедией; В. Агбаев – драмой-воспоминанием; К. Куликов – драматической исповедью» [Зайцева, Кондратьева, Ившина, 2018: 93]. Интерес вызывает тот факт, что перечисленные удмуртские пьесы, как и произведение Н. Белых, раскрывают жизненные перипетии писателей, правда именитых, основоположников национальной литературы – Кузубая Герда (1898–1937) и Ашальчи Оки (1898–1973). В них так же, как и в пьесе «Ов, дитяй, ов!», раскрываются отношения власти и творческой личности. Однако удмуртские герои-писатели предстают в текстах цельными натурами, в отличие от героя-писателя коми автора, подчеркивающего в характере своего персонажа дискретность, отсутствие цельности.

Необходимо отметить, что Томов в начале своего творчества – еще при Советском Союзе – был полон сил и энергии, в этот период им много сделано на писательском поприще. Его книги, хотя и учили следовать идеалам компартии, имели немалый успех среди читателей: одна из героинь драмы вспоминает, как зачитывалась произведениями Томова и стремилась быть похожей на описанных им героев – «подлинных хозяев жизни», «строителей царства разума и добра», «борцов за всеобщее счастье». Персонаж пьесы переживает духовный и творческий кризис в связи с переосмыслением ценностных идеалов коммунистического прошлого. Драматург, воссоздавая творческие метания своего героя, раскрывая дискретность его мировосприятия, стремится выявить «перерождение» советского писателя, его попытки отстраниться от принципов советской литературы и создать новые

произведения, свободные от клише «служанки идеологии». Прежде всего, это касается выбранной Томовым для своих произведений тематики: герой Н. Белых обращается к темам, художественное исследование которых ранее, при советской власти, было запрещено. Так, третья пьеса Томова раскрывает жестокость и бесчеловечность методов борьбы компартии с инакомыслящими. Конфликт пьесы выявляет незаконность действий следователя, который вел судебное расследование по делу «несознательного элемента» Евдокии, не пожелавшей вступать в колхоз. Конечно, героине было определено соответствующее наказание. Как известно, тема репрессий и связанных с ними судебных разбирательств в предперестроечной литературе по существу была закрыта. Однако эта тема, скорее всего, всегда волновала Томова: прообразом его героини Евдокии, пострадавшей от судебных разбирательств в 1930-е гг., является его мать. О претерпеваемых ею страданиях Томову хотелось кричать, что, конечно, делать было запрещено. В 1990-е гг. российская литература получает свободу в выборе тем, поэтому тема репрессий почти «вырывается» в художественное пространство, и многие писатели обращаются к ней.

Попытка героя Н. Белых раскрыть социально-политические проблемы начала XX в., однако, сопряжена с немалыми трудностями. В стремлении отобразить неправомочные действия административно-командной системы Советского Союза герой пьесы использует внедренные ею же художественные методы и приемы. Так, он, создавая характеры своих персонажей, все также выделяет среди них положительных и отрицательных, что было частым явлением в произведениях советской литературы, только в его пьесах коммунисты становятся отрицательными, а противостоящие им – положительными. Томов так и не смог отойти от тенденциозности и дидактичности литературы прошлого: он, как и прежде, стремится воспитать в читателе нравственное чувство путем установления в литературе положительного героя, действия которого оцениваются на фоне отрицательных персонажей. Эта раздвоенность (стремление к новаторству и невозможность отказаться от традиций) порождает ощущение «пограничного» состояния писателя Томова: он не до конца освоил новые средства выразительности и не смог преодолеть инерцию прошлых стереотипов.

Творческая неудача Томова – не только и не столько его личная драма. Герой Н. Белых отражает устремления многих художников слова конца XX в., начавших писательскую деятельность в период расцвета советской идеологии. Драматург, отображая стремления Томова к новизне, творческой свободе, разрушению классических норм (в данном случае законов официальной литературы), воссоздает психологическое состояние писателя поколения, оказавшегося на грани двух культурных парадигм: хотя он и получает в 1990-е гг. творческую независимость, внутренне он остается подвластным утвердившимся законам искусства.

Основной пафос произведений Томова (часто ускользающий и теряющийся в обилии тем, сюжетов, персонажей) связан с темой человека и власти. По мысли героя, власть и неравенство – не обусловленные природой явления, а созданные человеком в момент его противопоставления себя другим живым существам, восприятие человека самого себя «царем природы» и выделение им самого себя из мира животных (об этом первая пьеса Томова). Его вторая и третья пьесы рассказывают об исторических периодах, когда власть превышает свои полномочия с целью большего подчинения и манипулирования людьми: действие второй драмы героя Н. Белых происходит в эпоху Средневековья, третья описывает период коллективизации в Советском Союзе. В четвертой пьесе, посвященной пред-

перестроечному периоду истории России, Томов иллюстрирует некоторые итоги ослабления административно-командной системы. Персонаж, опираясь на исторические факты, моделирует свою историю человечества, важнейшими этапами которой становятся периоды наибольшего деспотизма власти, когда на первый план в политике выходит террор. Первоначально человек применял насилие, чтобы утвердить свою власть лишь над животным миром (идея первой пьесы Томова). С развитием общественных отношений насилие становится одной из форм управления государством, примером чего могут послужить времена Средневековья, когда власть поддерживала гражданский порядок, прибегая к религиозным гонениям (такова тема второй пьесы героя). История человечества показывает, как в дальнейшем власть изобретает новые формы принуждения (включающие в себя и лишение человека жизни) с целью осуществления своей воли. При этом, по убеждению драматурга, применение власти имущими насилия ведет не только к уничтожению некоторой части населения, но и к деформации сознания современников: жесткая регламентация всех сторон жизни человека негативно воздействует на их самосознание. Страх перед смертью, арестом и ссылкой вырабатывают в человеке покорность, рабское смирение. Нежелание умирать заставляет человека изворачиваться, пресмыкаться, доносить. Эти качества, насаждаемые властью в течение многих веков, не уходят вместе с кончиной деспотичного правителя, но остаются в человеке, в его генах и развиваются в его потомках. Достоинства и недостатки предков не исчезают во времени, они живут в современном обществе. Именно этим Томов объясняет все негативное в современниках, в самом себе. Согласно пьесам героя Н. Белых, нравственное опустошение современного общества – явление, обусловленное историей: многовековое подавление личности, невозможность ее свободного развития, постоянное ощущение страха – вот причины ломки духовных опор личности, что уже невозможно исправить в условиях демократизации общественных отношений.

Представленная Томовым модель развития общества, конечно, остается лишь его собственной интерпретацией истории и, скорее, становится свидетельством его личного восприятия. Она сложна для понимания и требует вдумчивого прочтения. Творчеству героя Н. Белых, как писателю конца XX в., свойственна «не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир» [Ильин, 1996: 205]. Томову необходимо время, чтобы обдумать, осмыслить собранный им материал, создать цельное, логически выстроенное произведение, основанное не только на ощущениях, но и глубоком осмыслении.

Пьеса Н. Белых «Ов, дитяй, ов!» – знаковое событие в драматургии коми, ее поэтическое своеобразие определено стремлением автора передать мироощущение современника, переживающего переходную эпоху, сопряженную с кризисом идеалов, кризисом веры, с демократизацией общественных отношений, с экономической и политической нестабильностью. Созданная Н. Белых пьеса выходит за рамки контекста драматургии региона предшествующих периодов: она обращена к другим темам, героям, в ней использованы иные художественные методы и приемы, что, конечно же, усложняет восприятие текста. Но вместе с коми драматургическими произведениями других авторов этого периода – А. Лужикова, А. Попова, – ведущими активное обновление коми драматургии, пьеса Н. Белых открывает новую страницу развития сценического искусства зырян, выявляя новые возможности художественной словесности в раскрытии современной действительности.

6. ТВОРЧЕСТВО КОМИ АВТОРОВ-ЖЕНЩИН: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖЕНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ РЕГИОНА

В начале XXI в. сразу несколько коми авторов-женщин обратились к драматургическому жанру. История театрального искусства еще не знала такого прецедента: с момента своего формирования и вплоть до конца XX в. национальная драма в основном была представлена авторами-мужчинами. Конечно, некоторыми писательницами предпринимались попытки создать художественные тексты для постановки на сцене, но эти произведения не только не вызвали интерес у режиссеров, но и не стали предметом научной рецепции. 2000-е гг. стали периодом расцвета коми «женской» драматургии – самобытного явления национальной литературы, выявившего художественные искания и находки Н. Куратовой, Н. Обрезковой, Е. Козловой, В. Лекановой. Их творческие достижения отмечены режиссерами главных театров Республики Коми – Академического театра драмы им. В. Савина и Национального музыкально-драматического театра Республики Коми, – активно работающими с произведениями писательниц и успешно воплощающими созданные ими пьесы на сцене. Необходимо отметить: в других финно-угорских регионах такого масштабного обращения авторов-женщин к драматургическому дискурсу не наблюдается. Мы можем назвать лишь яркого представителя мордовской драматургии – В. Мишанину, а также удмуртскую писательницу Г. Романову. Республика Коми лидирует в контексте женской драмы среди финно-угорских народов России.

В начале XXI в. наблюдается также и активное развитие зырянской «женской» прозы: в эпических жанрах работают Н. Куратова, Н. Обрезкова, Е. Козлова, В. Иванова, Г. Бутырева, Е. Афанасьева. Однако в большей степени представительницы слабого пола проявляют себя в лирике. Так, в начале века наблюдается поистине расцвет женской поэзии коми: в данный период вместе с широко известными авторами А. Мишариной, Г. Бутыревой, Н. Обрезковой, А. Ельцовой заявляют о себе А. Елфимова, Н. Павлова, О. Баженова, Е. Афанасьева, Л. Ануфриева, А. Шомысова и др. В контексте российской литературы в целом и финно-угорской литературы в частности наблюдаемая тенденция развития творчества женщин вполне закономерна. Как отмечает Л. П. Федорова, «в формировании современной литературной ситуации в России существенная роль принадлежит женскому творчеству. Возникновение феномена женской литературы – одна из ключевых особенностей русской словесности рубежа XX–XXI вв. Эта тенденция в равной степени характерна и для региональных литератур, в том числе, и финно-угорских литератур России. В литературной традиции финно-угорских народов женское письмо имеет лишь вековую историю, и говорить о непрерывной традиции в развитии женской литературы XX столетия не приходится. Периоды, когда женская «нота» была слышна, сменялись периодами «тишины», развитие шло волнообразно. Начало нового тысячелетия ознаменовано активностью женщин в литературе всех финно-угорских республик. Мы можем назвать в каждой литературе более десяти значимых имен, определяющих сегодня вектор ее развития» [Федорова, 2011: 301].

В русской литературе в период порубежья также наблюдается высокий подъем женского творчества вообще и драматургического – в частности. Художественные искания русской драмы неразрывно связаны с именами Н. Птушкиной, К. Драгунской, О. Мухиной, Н. Громовой, И. Исаевой, Е. Садур, О. Шишкиной и др. Исследователи говорят о «всплес-

ке», «взрыве», «взлете» женской драматургии 1980–1990-х гг. Сегодня это исторически значимое явление литературы, его интенсивное движение – общепринятый факт, изучение закономерностей развития – актуальнейшая задача, к решению которой приступили ученые различных гуманитарных направлений.

С интенсивным развитием женской литературы возрастает интерес к категории «гендер»: все большую популярность в науке приобретают так называемые гендерные исследования, основу которых составляет изучение различий между социальными ролями мужчин и женщин, обуславливающими их поведение в общественной жизни и определяющими их положение в социальных институтах, а также анализ диалога, взаимоотношений между полами. Культурная и социальная заданность становится объектом рефлексии многих ученых, выявляющих «отдельно взятое» мужское или женское начало в художественном произведении, а также – особенности языкового самовыражения в тексте представителей разных полов. Теория гендера позволяет по-новому осмыслить художественную словесность, реализующую женский взгляд на мир, социум и взаимоотношения полов. Изучая произведения писательниц, литературоведы принимают во внимание женский опыт и учитывают его влияние на текстуальные стратегии: «На первый план в определении особенности женского субъекта выдвигается способность интерпретировать тексты женщин и понять, каким образом текстуализируется женский опыт в литературном дискурсе, как это было связано со статусом женщины в обществе... Именно женский опыт способен сделать литературу, созданную женщинами, самобытным явлением. Только литература, созданная женщинами, может поведать миру о подлинной женственности, изменяя тем самым мир и историю» [Хачмафова, 2009: 30]. Методология исследования развивающегося гендерного направления в литературоведении пока недостаточно очерчена, однако ученые, выявляя воздействие социально-психологических стереотипов феминности и маскулинности на художественное сознание, обнаруживают результаты этого процесса в различных формах и способах реализации эстетической мысли в тексте. По мысли О. Б. Золотухиной, сюда попадают проблемно-тематическая специфика; система персонажей (модели поведения, внутренний мир, психология; типология); речь (дискурсы героев-мужчин и героинь женщин); сюжетно-композиционная организация; конфликт; субъектная организация (прежде всего, планы точек зрения и повествовательных инстанций (автора, повествователя, героя)); хронотоп; стилистика; авторская картина мира, характер сознания [Золотухина]. Так, исследователи анализируют художественный текст, прибегая к категориям традиционной поэтики, но с проекцией на гендерные аспекты, что позволяет, по их мнению, увидеть «женскую судьбу» и «женскую душу» глазами женщины.

В российском литературоведении гендерные исследования в основном направлены на изучение женской прозы. М. П. Абашева, Н. В. Воробьева [Абашева, Воробьева, 2007], Г. А. Пушкарь [Пушкарь, 2001], А. Ф. Афанасьев, Т. Н. Бреева [Афанасьев, Бреева, 2017], Т. А. Мелешко [Мелешко, 2007] и др. анализируют различные аспекты воплощения гендерных стереотипов в прозе, раскрывая реализацию и трансформацию женского дискурса в тексте художественного произведения, выявляя значимость женского письма в развитии художественной литературы. В коми литературоведении одним из первых о самобытности женского письма заговорил В. Н. Демин. В статье «Мне слова твои запали в душу...», анализируя поэтическое творчество А. Мишариной, исследователь обнаруживает в ее произведе-

дениях особый «мир женских чувств» [Демин, 1995: 264]. В предисловии к коллективному сборнику стихов «Neli komi laulu. Нель коми съылан» (Четыре коми песни, 1998), куда вошли лирические произведения Г. Бутыревой, А. Мишариной, Н. Обрезковой и А. Ельцовой, В. Н. Демин говорит об особом женском взгляде в коми поэзии, об умении поэтесс более «нежно» выражать свои чувства. По его мнению, стихотворениям писательниц присущ молитвенный тон, что сближает их с высокой поэзией; в целом исследователь подчеркивает значение произведений, созданных женщинами, в развитии коми лирики, в обогащении ими художественного наследия коми [Demín, 1998: 9–12]. Специфике женского письма посвящена статья В. А. Латышевой «Женская лирика коми» с присущим автору тонким пониманием поэзии коми, стремлением осмыслить тенденции формирования творчества современных поэтесс: «Женская лирика в литературе коми сегодня – идущая впереди и впередсмотрящая. Женщина раньше всех почувствовала новое время как литературный род, вернулась на свои извечные интимные и человеческие пути подлинных чувств, освободившись от ложного пафоса и казенных эмоций. Женщина первая обратилась к чувственной силе рифмованных строчек и ритмов, показав свою пронизательность, искренность, силу почувствованного и свою силу слабого существа» [Латышева, 2005: 133]. Некоторые тенденции развития коми женской поэзии раскрыты в диссертационном исследовании А. В. Малевой «Лирическая героиня коми женской поэзии: особенности семантики и поэтики» [Малева, 2014]. Если говорить об исследованиях женской прозы коми, то здесь можно выделить работы Г. В. Болотовой, в которых важнейшим аспектом становится как раз гендерный [Болотова: 2009, 3]. Что касается женской драматургии коми, то отношения мужского и женского в пьесе коми ранее не становились объектом осмысления, в то время как исследование женского дискурса, специфики женского письма позволяет обнаружить эстетические особенности пьес писательниц.

В литературе Республики Коми первым автором-женщиной, приступившей к освоению драматургического жанра на русском языке, является Л. Терентьева (1990-е гг.), через ее творчество женская тема входит в театральное искусство региона [Горина, 2022]. Заложенные ею традиции находят свое развитие в 2000-е гг., выявляя устойчивый интерес писательниц в раскрытии своих чувств в драматургической форме. Им также характерно раскрытие «женской» темы: в центре внимания их пьес семья, материнство, специфика миропонимания и мироощущения представительниц слабого пола. Их мир, пространство этого мира, специфичность женского восприятия жизни являются объектами художественного осмысления большей части пьес Н. Куратовой, Е. Козловой, Н. Обрезковой, В. Лекановой.

Нина Куратова (1930–2021) по праву считается первой профессиональной коми писательницей. Свои прозаические произведения для детей и взрослых она начинает публиковать еще в 1960-е гг., с тех пор ею издано свыше 15 книг как для детской, так и для взрослой аудитории, и уже в прозаических текстах выявляется ее глубокая приверженность «женской теме». Центральные персонажи большинства сборников Н. Куратовой – женщины, основная тема произведений – семейная. В них автор поднимает вопросы счастья / несчастья, межполовой гармонии, инициации ребенка во взрослую жизнь, уделяя внимание «повседневным ценностям жизни человека» [Лимерова, 2022: 498]. По мнению В. А. Лимеровой, писательница внимательна к женским судьбам, потому что «женщина в ее произведениях несет ответственность за нравственный порядок в жизни» [Лимерова, 2022: 498, 499].

Г. В. Болотова (Китайгородская), исследуя повести Н. Куратовой, подчеркивает гендерные аспекты произведений писательницы: «...ее повести не являются произведениями о другом (мужском) мире, в них репрезентируется женская история. Субъективизм женских образов интерпретирует жизнь девочки (“Повесть об отцах”, “Вкус цветущего клевера”), девушки (“О чем поет парма”), женщины (“Тополь с тремя вершинами”) изначально как уникальную топологию женского. Обретя позицию субъекта текста, героиням удается пройти собственный путь познания, а в некотором роде и путь сопротивления мужским априориям (образ Галины, “Тополь с тремя вершинами”)» [Болотова, 2009: 27]. Художественная энергетика повестей Н. Куратовой привлекает внимание режиссера Национального музыкально-драматического театра Республики Коми С. Горчаковой. Она поставила два спектакля по произведениям писательницы: с 1995 г. по сегодняшний день в театре идет спектакль по повести «Батьяс йылысь висът» (Повесть об отцах), в 2016 г. сценическое воплощение находит повесть Н. Куратовой «Куим вожа тополь» (Тополь с тремя вершинами). Обе постановки имеют большой успех у зрителя. В 2000-е гг. Н. Куратова заявляет о себе как драматург: последний опубликованный ею сборник – «Менам дона сикӧтш-ожерельей» (Ожерелье мое драгоценное, 2009) – вместе с прозаическими произведениями содержит пьесы «Кылалӧ йи» (Плывет лед), «Гажа асыв» (Радостное утро), свидетельствующие о развитии новых творческих граней прозаика, стремящегося к постижению сложности, неоднозначности социальных процессов современности в новых для себя драматургических жанрах.

Выявленные исследователем Г. В. Болотовой аспекты гендерной поэтики прозы Н. Куратовой характерны и для ее пьес. В драматургических текстах, как и во многих повестях писательницы, исследуются и раскрываются судьба женщины, суть ее характера, ее жизненные устремления, отображается ее роль в семье, в сохранении домашнего уюта и воспитании детей. Художника волнуют нравственные установки женщины. Автор, не прибегая к широким мазкам, мастерски воссоздает взлеты и падения своих героинь, обнажая глубину их душевных переживаний. При этом Н. Куратова в своих драматургических произведениях, как и в прозаических, показывает представительниц нескольких поколений: бабушку, мать, дочь, их взаимоотношения, отражая передачу женщинами жизненного опыта своим дочерям, внукам и выявляя непрерывную связь поколений в современном обществе. Н. Куратова одна из первых в коми драматургии помещает женщину в центр событий: именно героиня или несколько героинь содействуют движению сюжета, раскрытию идейного плана пьесы. Здесь необходимо отметить, что женщина уже была главной героиней коми драмы: в 1944 г. Н. Дьяконов написал пьеса «Домна Каликова», в 1966 г. Ф. Щербаков создал стихотворную драму с таким же названием. Обе пьесы отображают трагическую судьбу и героический подвиг коми девушки Домны в годы гражданской войны. Эти произведения посвящены женщине и раскрывают ее необычный характер: сильный и волевой, сосредоточивая внимание на ее героическом поступке. Созданный писателями характер героини несколько схематичен, соответствует духу революционного времени. Драматургические произведения Н. Куратовой знаменательны тем, что в них выступает не мужчина и не героическая женщина. Она или несколько женщин содействуют движению сюжета, раскрытию идейного плана пьесы. Так, из второстепенных персонажей женщина в коми драме выходит на авансцену. Ее проблемы, душевная жизнь становятся главными в пьесе коми. Это существенный аспект в истории развития драматургии зырян, которая вплоть до 1980-х гг.

в основном была сосредоточена на производственной проблематике, раскрывая личную жизнь героев, в основном мужчин, сквозь призму общественной. С 1980-х гг. внутренний мир героев все чаще становится объектом художественного осмысления драматургов-мужчин, однако в 2000-е гг. пьеса коми обращается уже к интимной жизни женщины.

Пьесы Н. Куратовой тяготеют к эпичности: в них нет накала драматических страстей, в них находит отражение повседневная жизнь современной деревни. Так, в драме «Кылалёйи» показаны будни деревенской семьи в канун дня празднования победы, раскрыты переживания каждого члена семьи – бабушка Агафья (Ӧгаш баб) вспоминает военные годы, умершего мужа, ее дочь Люба планирует реализацию местной сельскохозяйственной продукции, внучка Агафьи, Лариса, пребывает в сомнениях относительно замужества, вторая внучка Устинья (Усьтик) озабочена приготовлениями к празднику... Характеры персонажей, их размышления, взгляды на жизнь, их проблемы Н. Куратова выявляет не в остром, напряженном конфликте, как того требуют законы драматургического произведения, а в разговорах, представляющих собой не словопрения, а дружеские неспешные беседы. Именно в разговорах персонажей раскрываются мудрость и степенность бабушки Агафьи, обеспокоенность Любы завтрашним днем деревни, нерешительность Ларисы, беззаботность и шаловливость Устиньи. В разговорах персонажей также обнаруживают себя проблемы современной действительности, связанные в основном с деревней – разрушение коллективных хозяйств, безработица, пьянство мужчин, отъезд работающего населения на производственные предприятия. В целом, драма Н. Куратовой, хотя и не драматургическими средствами, но передает атмосферу современного крестьянского мира, раскрывает типические характеры сельских жителей, выявляет быт, трудности, заботы, счастливые моменты жизни деревни.

В гендерном аспекте пьесы Н. Куратовой демонстрируют традиционный взгляд на социальную роль женщины. Здесь она выступает больше как хранительница семейного очага, рода, семьи. Все ее мысли и душевные устремления направлены на налаживание порядка в доме, в личной жизни членов семьи. Как и в ее прозе, здесь «семья становится главной питательной почвой, на которой произрастает людское счастье» [Лимерова, 2022: 498]. Пьесы Н. Куратовой не отображают острые социальные, производственные или нравственные конфликты, в них не властвуют страстные натуры (что необходимо для драматургического произведения). В этом они во многом схожи с ее рассказами. По мысли Г. К. Лисовской, эпические произведения писательницы «отличают неистребимый лирический утопизм... Иногда кажется, что герои ее рассказов существуют не в реальном, а в некоем идеальном хронотопе, несмотря на то, что идиллические сюжеты помещены в ситуации реальной жизни» [Лисовская, 2004: 21, 22]. Драмы Н. Куратовой повествуют о мерном течении жизни современной деревни, повседневных заботах обыкновенной семьи, в чем угадывается желание драматурга-женщины и женский взгляд на жизнь – она за мир, гармонию, тихое семейное счастье. Отсюда сюжетно-композиционное своеобразие пьес: они эпичны и бесконфликтны, лишены напряженного накала.

Елена Козлова (1954–2021) – автор прозаических произведений, одна из ведущих коми детских писателей. К созданию художественных произведений она обращается еще в 1970-е гг., с тех пор ею опубликовано несколько сборников рассказов и повестей для детской аудитории. Художественные тексты Е. Козловой «обнаруживают ее талант общения

с детьми, ее мастерство воссоздания внутреннего мира ребенка, а также ее умение создавать композиционно стройные сюжеты и запоминающиеся характеры. Ее прозаическим произведениям присущи легкость повествования, простота художественной коллизии, что и обуславливает непринужденность общения автора с детьми» [Ельцова, Горинова, 2017: 451]. В 2014 г. Е. Козлова издает сборник «Туй дор бадь» (Придорожная ива), включенные в него рассказы, повести, психологическая драма обращены уже ко взрослому читателю. «Женская тема» находит свое воплощение в прозаических произведениях, вошедших в сборник: «Главные героини рассказов и повестей Е. Козловой – женщины, в чьих судьбах, порой неординарных и необычных, все же угадываются судьбы многих поколений коми женщин. В основе произведений писательницы – мысль о статусе женщины в современном мире, глубине и силе ее чувств, ее верности и преданности, мудрости и основательности» [Ельцова, Горинова, 2017: 453]. Вышедшая в сборнике Е. Козловой психологическая драма «Туй дор бадь» не является первым драматургическим опытом автора. В 1988 г. в журнале «Войвыв кодзув» была опубликована ее одноактная пьеса «Августын» (В августе), также раскрывающая внутренний мир женщины. Вторая пьеса автора – «Туй дор бадь», – название которой послужило названием сборника произведений Е. Козловой, значительно отличается от предыдущей драматургической работы, прежде всего, остроконфликтностью, ярко очерченными характерами, живостью сюжета – всем тем, что необходимо для произведения, предназначенного для постановки на сцене. Что касается женской тематики в пьесе Е. Козловой, то, на первый взгляд, эта тема в меньшей степени представлена в драме. Здесь в основном раскрываются характеры, жизненные позиции, судьбы мужчин: депутата Помысова Дмитрия Витальевича, преподавателя вуза и занимающего должность заведующего отделом министерства Дуркина Николая Николаевича, рабочего Максимова Вениамина Прокопьевича, бомжа Попова Авенира Васильевича. Женские персонажи в пьесе представлены эпизодически, в основном они помогают раскрыть характеры мужских персонажей. Но все же сугубо женское начало в пьесе присутствует. Так, исследователи русской женской прозы М. П. Абашева и Н. В. Воробьева утверждают, что в 1990-е гг. тексты авторов-женщин поражают своей откровенной физиологичностью, писательницы говорят о себе как о больных и травмированных [Абашева, Воробьева, 2007: 85]. В пьесе Е. Козловой «Туй дор бадь» данная тенденция также наблюдается: здесь женщина раскрывается как жертва, пережившая насилие и агрессию мужского мира. Отправной точкой развития действия пьесы становится совершенное героями-мужчинами преступление – изнасилование Веры Подоровой. Этот эпизод проходит лейтмотивом через всю пьесу. По мнению М. П. Абашевой и Н. В. Воробьевой, писательницы, «говоря о себе как о больных, травмированных, репрессированных, осуществляют прорыв в Символический порядок (где женское подвергается симуляции со стороны властных культурных структур) подлинно семиотического женского» [Абашева, Воробьева, 2007: 86], т.е. именно отображение насилия над женщиной и становится сугубо женским в драме Е. Козловой. В целом драма «Туй дор бадь» выявляет традиционный женский (в гендерном понимании) взгляд на социальное устройство жизни: здесь женщина выступает как слабое существо, жертва, над которой доминирует мужчина.

Валентина Леканова (род. 1953) – драматург, пока неизвестный в широких кругах, но уже сумевший заявить о себе как о серьезном и опытном авторе. Ее произведения востребованы коми самодеятельными театрами, в 2019 г. пьеса «Дона козин» (Подарок) поставлена

на сцене Национального музыкально-драматического театра Республики Коми. В коллективном сборнике «Сиктса рытьяс» (Сельские вечера, 2018) писательницей опубликованы комедии «Шондібанй-олёмй» (Солнцеликая жизнь), «Сиктса шызьём» (Сельский переполюх), «Сёрмём шуд» (Запоздавшее счастье). Анализ перечисленных текстов позволяет говорить о значительных достижениях автора в области театрального искусства, которые во многом обусловлены следованием ею сложившимся в коми драме традициям. Работы В. Лекановой привлекают внимание именно тем, что в них вновь оживают законы классической драматургии, которыми зачастую пренебрегали авторы 1990–2000-х гг. Здесь сказывается то, что писательница работает режиссером, знание законов сцены способствует тому, что в ее произведениях наблюдается наличие напряженного конфликта и ярких характеров. В. Леканова не пишет в русле новомодных направлений, какими были в коми драме рубежа XX–XXI столетий условно-метафорическое или натуралистическое направления, выбирая реалистическое направление. В переходный период авторы часто обращаются к новым для национального театра жанрам, например, трагикомедии, ремейку, абсурдистской пьесе и пр. В. Лекановой же присуще использование привычного для коми зрителя жанра социально-бытовой комедии. Современная сценическая литература особенно страдает от неумения авторов индивидуализировать речь персонажей. Писательнице же удается создать совершенно разные характеры живущих в одной деревне людей, чему во многом способствует индивидуализация ею речи персонажей. Комедии В. Лекановой самобытны, они лишены схематичности и искусственности, насыщены искренним и естественным юмором. В этих пьесах действуют живые и колоритные характеры, в которых зритель и читатель видит своего соседа, родственника, друга, в общем, искренне уважаемого односельчанина.

Если говорить о гендерных аспектах в драматургии В. Лекановой, то они обнаруживают себя в отображении автором персонажей в рамках традиционной социально-ролевой парадигмы. Здесь мужчины более активны и сильны, нежели женщины, им присуще логическое мышление, женщинам – чувственное восприятие. При этом мужчины, манипулирующие женщинами в произведениях драматурга, не обладают особой властью, как, например, в пьесе Е. Козловой. Хотя один из героев В. Лекановой является военным, еще один – занимает руководящую должность, большее влияние на женских персонажей имеют мужчины, не имеющие высоких должностей. Они способны к различным проделкам относительно представительниц слабого пола благодаря неординарности своего характера – склонности к авантюрам и спекуляции доверием окружающих. В комедии «Шондібанй-олёмй» таким является пенсионер Авдей. Прибегая к хитрому обману, он всегда может получить от супруги и одинокой соседки выпивку. Персонаж комедии «Сиктса шызьём» Микул дед, несмотря на свой возраст (ему около семидесяти), за день успевает обежать всю деревню (в поисках спиртного), наговорить односельчанам надуманную им же самим информацию, например, что Почта Марпа выходит замуж за городского богатого начальника, что в деревне орудует банда воров комбикорма и что главарь этой шайки находится на берегу реки... Ему удастся не только достать спиртное, но и обескуражить многих жителей деревни, в которой каждый слушок становится большим событием. Персонаж этой же комедии Веня, двадцатипятилетний безработный, умудряется несколько раз перепродать один мешок комбикорма разным доверчивым односельчанкам, которые остаются и без денег, и без корма. Женские персонажи в пьесах В. Лекановой не являются несерьезными или глупыми, они все – ува-

жаемые люди в деревне, можно сказать, почтенные Матрены, но это не мешает мужчинам играть на их чувствах и манипулировать ими. Мужские персонажи нарушают размеренный темп будней деревни, вместе с этим их тяга к авантюрам способствует движению сюжета комедий, возникновению различных комических коллизий, раскрытию характеров.

Поведение авантюрных персонажей В. Лекановой позволяет раскрыть отношения современных мужчин и женщин в комическом ключе. В отличие от Е. Козловой, чьи героини чувствуют давление или даже агрессию со стороны мужчин, мир женщин в пьесах В. Лекановой далеко не драматичен. Их одурачивают, но они не озлобляются на обидчиков, продолжая вести тихую безмятежную жизнь в ожидании новых сплетен и пересудов.

Нина Обрезкова (род. в 1965 г.) получает известность в широких кругах прежде всего как поэт. Свое первое стихотворение «Откалун» (Одиночество) она публикует еще в 1985 г. в журнале «Войвыв кодзув». В дальнейшем на страницах журнала не раз были представлены произведения поэтессы и статьи литературоведов, посвященные анализу ее лирики. Сегодня художественные тексты этого автора активно публикуются в республиканских, российских и зарубежных журналах, в коллективных сборниках, а также издаются отдельными поэтическими сборниками. В 2000-е гг. она обращается к прозе, публикует сборник рассказов «Сизим пыжа: Висьтьяс = На семи лодках: Рассказы» (2017). В этот же период Н. Обрезкова начинает работать в драматургическом жанре, публикуя в журнале «Войвыв кодзув» результаты своих творческих исканий: пьесы «Но и бабаяс» (Ну и бабы, 2009), «Духовна» (2010), «Вот тай-тай» (Вот это да, 2018), четвертая пьеса поэтессы – «Асья гӱстья» (Утренняя гостья, 2017) – поставлена на сцене Академического театра им. В. Савина (2007). Необходимо отметить работы поэтессы также и в жанре «перфоманс», соединяющего элементы театрального, поэтического и изобразительного искусств. В перфомансах Н. Обрезковой – «Чудины» (1-7), «Коркӱ ме лоа лӱбачӱн...» (Когда-нибудь я стану птицей...) – на фоне этнофутуристических полотен разыгрывается некое действие, включающее звучание различных мелодий и стихотворений, сопровождающихся мимикой и жестами. Исполняя это действие, участники используют глину, воду, огонь... Несомненно, перфомансы Н. Обрезковой оригинальны и обладают глубокой художественной энергией.

Если говорить о женской тематике, то она широко представлена в драматургических произведениях автора. Большая часть ее персонажей – женщины. Драматургу удастся раскрыть различные типажи представительниц слабого пола, их поведенческие мотивы. Однако в контексте коми театрального искусства ее героини разительно отличаются от привычных для коми драмы героинь, их характеры во многом оригинальны и где-то даже эксцентричны. По большей части коми драма отображала реалии действительности через характеры и поступки мужчин, женщины крайне редко выступали главными героями. Более того, крайне редко женщины в коми пьесах показаны как способные на отчаянные поступки. Они, за редким исключением, трудолюбивы, хозяйственны, практичны, справедливы, преданы семье, мужу и детям, они ответственно подходят к выполнению своих обязанностей на работе. С пьесами Н. Обрезковой в коми драму приходят героини, которым вышеперечисленные характеристики не присущи. Возможно, эти черты и свойственны героиням писательницы, но автор не акцентирует на них внимание. В основном в пьесах Н. Обрезковой женщины представлены как страстные натуры, фанатично преданные своему хобби, делу, любви: кто-то руководит бизнесом, причем, очень умело, кто-то всецело увлекается восточными уче-

ниями, кто-то решается на убийство из-за ревности, кто-то хочет сделать пластику груди, чтобы удержать любимого человека... Характеры, представленные Н. Обрезковой в пьесах, интересны и разноплановы, и, как нам думается, сценичность пьес драматурга во многом обусловлена оригинальностью самораскрытия героинь. В этом плане пьесы автора отличаются от драматургических произведений Н. Куратовой, В. Лекановой и Е. Козловой. Здесь в меньшей степени раскрываются проблемы материнства, семьи, в меньшей степени представлены характеры женщины-матери, женщины-хозяйки, хранительницы семейного очага, как, например, в драматургических и прозаических произведениях Н. Куратовой. Героиня Н. Обрезковой отнюдь не жертва, как в пьесе Е. Козловой, но знающая себе цену волевая женщина. Возможно, она взбалмошна, не сдержанна, эгоцентрична, но она имеет внутренний стержень и способна на поступок ради своего возлюбленного или своего дела. Даже в пылу ревности она не теряет рассудительности, своей цельности. Мужской мир не только не ранит героинь Н. Обрезковой (скорее, женщины ранят друг друга), но в контексте женской системы персонажей мужчины выглядят не как сильный пол. Они не довлеют своим авторитетом над женщинами, не обладают твердостью духа, не уверены в себе, пассивны и непоследовательны. В пьесе «Духовна» единственный мужчина более восприимчив, чувствен, лиричен, нежели женщины. Мужчины в произведениях Н. Обрезковой становятся эпизодическими персонажами, которые необходимы при строении сюжета для более полного раскрытия характера женщины / женщин. Героини писательницы вторгаются в мужское пространство, разрушая сложившиеся стереотипы, усваивая иной гендерный дискурс: они приобретают мужские черты, утрачивая свою женственность. Так, драматург, стремясь запечатлеть в своих пьесах складывающийся тип современной женщины, гордой и независимой, формирует новые гендерные роли, соответствующие культурным, психологическим, социальным ожиданиям современной действительности. Традиционная социально-ролевая парадигма – активность / пассивность, сила / слабость, логическое мышление / чувственное восприятие – в текстах Н. Обрезковой трансформируется, мужчины и женщины меняются социальными ролями, что выявляет изменения картины мира в целом. В ней, в отличие от сложившейся патриархальной картины мира, женщина зачастую занимает лидирующие позиции. В связи с этим вызывает интерес высказывание В. Г. Пантелеевой об удмуртской женской поэзии 2000–2010-х гг.: «Эволюционировал характер лирической героини. Традиционно этнический женский «поведенческий стереотип» (робость, терпимость, жалость), характерный для поэзии советской поры, трансформировался в универсальный поэтический стереотип начала XXI в.: теперь лирические субъекты сильные и волевые (Л. Бадретдинова, З. Рябинина), раскованные и дерзкие (Л. Нянькина, О. Тронина, М. Пахомова), высокоинтеллектуальные (А. Шумилова). И, хотя семантическая природа новейшей удмуртской женской лирики во многом осталась неизменной, в ней по-прежнему доминирует любовная линия, и по-прежнему любовь «не рифмуется» со счастьем, между тем меняется интонационная тональность отношения лирической героини к объекту любви: от возвышенного «Вы» (Л. Бадретдинова) до иронично-будничного партнерства (З. Рябинина, А. Шумилова). В поэзии последних в обрисовке метапоэтических образов любви явно актуализирован феминистский подход, базовые гендерные представления лирического «я» расходятся с традиционными» [Пантелеева, 2019: 300]. Сложившаяся ситуация в пьесах писательницы, а также в поэзии удмуртских поэтесс для рубежа веков вполне закономерна. Как утверждают

А. С. Афанасьев, Т. Н. Бреева, «именно ситуация рубежности активизирует кризисные процессы, в том числе кризис коллективной и индивидуальной идентичности, обнаруживающей себя и в сфере гендера. Результатом этого становится ревизия гендерных отношений, изменение гендерных ролей и фиксация гендерных перверсий, которые во многом конструируются и транслируются текстами художественной литературы» [Афанасьев, Бреева, 2017: 5]. Возможно, кризис рубежа веков не только содействовал смене гендерных ролей в произведениях Н. Обрезковой, но, прежде всего, выявил ее таланты в написании оригинальных драматургических произведений, в раскрытии влияния социально-культурологических изменений на характер современного человека.

В пьесах Н. Обрезковой, на первый взгляд, раскрываются чисто бытовые проблемы: подготовка к приезду сына, отопливание материнского дома, долгое время остававшегося без хозяина, – но в них скрываются глубокие социальные проблемы, например, нравственное обнищание общества, ассимиляция народов в процессе глобализации, духовная слабость мужчин, угасание деревни, утрата литературой передовых позиций... И в этом мастерство Н. Обрезковой как драматурга, ее умение в рамках короткого сценического времени, через характеры, на первый взгляд, приземленных героинь, выявить присущие современному миру черты, показать переживаемые обществом в период рубежа веков духовные проблемы.

Произведения Н. Куратовой, В. Лекановой, Е. Козловой, Н. Обрезковой, являясь ярким свидетельством творческого дарования авторов, дополнили сокровищницу коми литературного наследия, став неотъемлемой частью коми-зырянской культуры. Обращаясь к новому для себя драматургическому жанру, каждая писательница привносит органичные особенности в палитру драматургической поэтики, обогащая и обновляя национальное театральное искусство. При этом женская драматургия коми не стереотипна и не клиширована, в пьесах перечисленных авторов нет схожести в построении фабулы сюжетов и раскрытии характеров. Каждая писательница, создавая пьесу, исходит из своего творческого и, – наверное, самое главное – личного жизненного женского опыта. Отсюда оригинальность пьес перечисленных авторов. Действительно, произведения Н. Куратовой, В. Лекановой, Е. Козловой и Н. Обрезковой отличаются как между собой, так и от текстов мужчин-драматургов коми. Речь идет не только о воспроизведении женского характера и сугубо женской бытовой действительности, речь идет о воспроизведении женского мироощущения и понимания мира. Теперь в коми драме ощутимо желание женщины жить в гармонии с миром, постоянно ощущать безопасность, устраивать семейный уют. Также женская драма передает ту боль, которую испытывает представительница слабого пола, строя свои отношения с мужчинами, ощущая их давление и даже насилие. Женская драма выявляет изменение женщины в современном обществе, обретение ею новых социальных ролей. Так, женское самосознание проникает в коми драматургическое пространство, открывая новые пути в художественном осмыслении действительности, обогащая эстетическую парадигму.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Конец XX в. знаменует собой новый этап в развитии коми драматургии. В условиях изменения государственной политики наблюдается стремление художественного сознания к обновлению, касающегося формирования как новых концептуальных решений, так и новых средств отражения действительности. Авторы, продолжая развивать драматургические жанровые формы, достигают значительных успехов в художественном отражении меняющейся действительности, раскрытии нравственных и социальных проблем, воплощении внутреннего мира героев.

Особое место в развитии коми драматургии рубежа XX–XXI вв. занимает творческая деятельность таких авторов, как Г. Юшков, А. Попов, О. Уляшев, каждый из них внес значительный вклад в развитие драматургии и театрального искусства Республики Коми. Произведения этих авторов, активно востребованные читателем и театральным зрителем, прочно вошли в репертуар профессиональных и народных театров республики и за ее пределами. Именно творчество названных писателей во многом определило перемены в коми драматургии, связанные с социокультурными запросами общества в перестроечное и постперестроечное время.

Г. Юшков – яркий представитель классической драматургии. В его творчестве находят развитие традиционное для коми пьес реалистическое направление, привычные для национального театра жанры социально-бытовой комедии, социально-нравственной драмы. Писатель остается верен законам построения драматургического произведения, он был и остается мастером индивидуализации речи персонажей, создания полнокровных характеров героев. Вместе с тем общественно-политические преобразования содействуют изменению его художественного почерка. Прежде всего, это касается тематических предпочтений Г. Юшкова. Как и прежде, его глубоко волнуют темы коми народа и деревни, но раскрываются они сквозь призму частной судьбы человека, его личных представлений о счастье и семье как ее основе. Если в более ранних произведениях Г. Юшкова конфликт строится на базе разного, часто противоположного отношения персонажей к общественному труду и коллективу, в пьесах 1990–2000-х гг. в центр внимания писателя выдвигаются явления и противоречия, вызванные не только общественным устройством общества, но исходными нравственными ресурсами человека, которые с наибольшей очевидностью проявляются в его личной жизни.

Драматургию А. Попова отличают новаторство и эксперимент в области художественной формы. Творчество А. Попова вбирает в себя свойства многих направлений и стилей (натуралистического, реалистического, условно-метафорического способов воплощения сюжета и характеров), разных и новых для коми драматургии жанров (ремейк, трагикомедия, абсурдистская комедия). Он изменяет хронологические характеристики национальной драматургии, местом действия в его пьесах служат нехарактерные для коми пьес пространства, такие как морг, вытрезвитель, сцена театра и др. В его пьесах соседствуют реальное и фантастическое, история и мифологические сюжеты, элементы христианского вероучения и языческих представлений о мире. Особенность пьес А. Попова состоит также в том, что зачастую драматургический конфликт в них присутствует в неразвернутом виде и заменен занимательной интригой.

Опора на коми фольклор и прямая адресованность театру – одна из главных черт творчества О. Уляшева. Сценические решения его пьес знакомят с семейными и календарными обрядами коми народа (народные танцы, песни, сценки из сельской жизни), но «фольклорный материал» составляет лишь верхний, «видимый глазу» слой драматического действия: в ходе развертывания красочного действия обнаруживается и другой, более глубинный смысловой слой его пьес – характерное для коми человека видение мира.

Произведения писателей-драматургов, созданные в последние десятилетия, свидетельствует об актуальности драмы как литературного вида искусства, ее интенсивном развитии и многообразии приемов и форм. Традиционное для коми пьес предметно-аналитическое изображение жизненных реалий продолжает оставаться актуальным, однако не единственным способом воплощения авторского замысла. В стремлении отобразить меняющуюся картину мира коми драма постигает условно-метафорические методы раскрытия общественных противоречий. В пьесах данного типа возможности драматургического искусства расширяются за счет сгущенной метафоричности, многозначности и ассоциативности слов. К примеру, в драме «Туналём ордым» (Заколдованная тропа) А. Попов отображает современное состояние своего народа, во многом нравственно-кризисное, как блуждание по темному лесу. Н. Белых в пьесе «Ов, дитяёй, ов!» (Живи, дитя мое, живи!) прибегает к такому известному драматургическому приему, как «сцена на сцене»: пришедшие к писателю Томову гости оказываются в роли персонажей его пьесы, невольно становясь рупором идей и размышлений «автора» о судьбе страны и ее народа. В драме А. Лужикова «Ыджыд висьём» (Большая болезнь) актуальная для перестроечного времени проблема «тоталитарное государство и человек» решается путем раздвоения личности персонажа – его столкновений с двойниками-галлюцинациями. В произведениях данного направления нет привычного для читателя развития конфликта, композиционной заданности и классических способов индивидуализации драматического характера. Доминирующее положение в пьесах указанных авторов занимает ассоциативный план: драматурги сознательно стремятся к созданию «открытого» произведения, побуждающего расшифровать данные в тексте намеки. Драмы намеренно создаются в расчете на активность и сотворчество читателя и зрителя. Обращенность к условным формам позволяет драматургам раскрыть не только духовные проблемы современности, но и показать свои глубоко личные переживания времени.

Для пьес реалистического направления характерно воссоздание повседневности, картин быта и праздников коми, в основном представителей сельского общества, их волнения и тревоги, радость и счастливые моменты жизни. Персонажи пьес реалистического направления не являются персонификациями идей, это типичные персонажи, действующие в конкретно-исторических ситуациях, жизненный путь которых отражает особенности эпохи. Драмы этого направления отличают напряженный конфликт, композиционная строгость, психологизация персонажей, присутствие дидактической линии.

Современная коми драматургия продолжает развивать традицию романтической пьесы, заложенную В. Савиным и В. Чисталевым в 1920-е гг. Такова драма О. Уляшева «Енколаяс йылысь поэма» (Поэма о Храмах), проникнутая лирическим началом, характерным произведениям романтиков. Пьеса раскрывает переживания автора, его неудовлетворенность существующим миропорядком, в котором малые народы все быстрее подвергаются ассимиляции. Подобно представителям романтизма, О. Уляшев уходит от реальности, воспроизводя

дохристианское прошлое коми, идеализируя его, представляя как идеал цельности бытия. Трагический пафос, пронизывающий драму «Енколаяс йылысь поэма», выявляет актуальность поставленной в драме проблемы о будущем народа коми, о возможной потере им уникальности и самобытности. Романтическое мироощущение свойственно также и пьесе А. Лужикова «Ыджыд висьом». Здесь оно находит выражение в образах двойников центрального персонажа, появление которых спровоцировано острым неприятием героя социальной действительности и его желанием пребывать в иной реальности.

Реалистическое и романтическое направления, традиционные для драмы, выявляют глубокие типологические связи современных пьес с коми литературой предшествующих лет. Условно-метафорическое направление, развиваемое драматургами в конце XX в., раскрывает обращенность авторов не только к традициям родной литературы, но и к достижениям русского и мирового искусства драмы.

Драматургия рубежа XX–XXI вв. обнаруживает существенные изменения в области раскрытия традиционных для коми драмы тем. По-прежнему важное место занимает деревенская тема, однако она приобретает новые черты. Ранее коми драма чаще всего обнаруживала оптимистичный взгляд на будущее деревни, представители которой были в силах сами решить многие производственные проблемы. Театральное искусство конца XX в. отображает удручающие картины современной деревенской жизни: разрушение коллективных хозяйств, деградирующих крестьян – безработных пьяниц. Драма, описывающая перемены, произошедшие в селах во времена перестройки, не вселяет уверенности в завтрашнем дне деревни. Более оптимистичный взгляд характерен пьесам Г. Юшкова, в которых сельская тема соединена с семейной. Семья в его творчестве содействует нравственному выздоровлению личности, а вместе с тем и способствует восстановлению деревни.

В драматургических произведениях конца XX в. присутствует и историческая тематика, напрямую связанная с темой народа коми. Авторы пьес, художественно осмысливая историю своего народа, исследуют развитие национального характера, пытаются выявить истоки социально-нравственных проблем современности в прошлом. Нравственную опустошенность современного человека драматурги рассматривают либо как результат многовекового подавления народа властью (Н. Белых, А. Лужиков), либо как следствие «первородного» греха предков зырян: коми наказаны за серьезный проступок праотцов (Г. Юшков, А. Попов). Авторы современных пьес также художественно исследуют период христианизации Коми края. Драматурги концентрируют внимание на совмещенности христианского и языческого мировоззрений в сознании коми человека. В пьесах современности коми человек все чаще выступает как полуязычник-полухристианин: его христианство, обнаруживающее себя в соблюдении православных обрядов, переплетено с суевериями.

Особая тема современной коми драматургии – советское прошлое страны. Раскрываемые в пьесах характеры пожилых людей позволяют оценить время, которое их сформировало. Несмотря на преклонный возраст, эти персонажи отличаются силой духа, цельностью мировосприятия, любовью к труду и самой жизни; их приверженность советской идеологии позволила совершить трудовой подвиг, поднять разрушенное послевоенное колхозное хозяйство. Вместе с этим коми драма конца XX в. поднимает разговор и о негативных явлениях в советский период жизни общества: политической цензуре, идеологическом диктате, несвободе творчества.

В 1990-е гг. претерпевает изменения и герой драмы. Персонажи современных пьес далеки от прежних героев коми литературы – цельных натур, гармоничных личностей, в которых сочетаются открытость, добродушие, мужественная стойкость, преданность, трудолюбие, стремление жить по законам высокой нравственности. Герои современных пьес переживают духовный кризис, в их характерах выявляются надломленность, равнодушие, склонность к праздному образу жизни. Авторы современных пьес концентрируют внимание на отсутствии цельности в характерах персонажей, на их сосредоточенности на себе, на собственной личности, что обуславливает их отчуждение от общества и одиночество. В целом персонажи пьес воплощают собой дух времени и страны, переживающей социально-экономические и нравственные катаклизмы, вызвавшие деморализацию общества. В отличие от драм предшествующих периодов, в пьесах 1990-х гг. подчеркивается маргинальность современника, его «промежуточность», «двойственность». Герой драм конца XX в. находится между двумя мирами, вернее сказать, скитается, мечется между добром и злом, жизнью и смертью, реальностью и инобытием, сном и явью, язычеством и христианством. Духовные метания персонажей современных пьес выявляют сложность взаимоотношений человека с миром, окружающими его людьми, с самим собой, а также художественно отображают дисгармоничность, противоречивость и неустроенность мира.

В 1990-е гг. меняются жанровые предпочтения писателей. Как и прежде, авторы обращаются к социально-нравственной драме, бытовой комедии, осваивается жанр маленькой комедии (творчество Г. Юшкова), появляются пьесы-ремейки и пьесы для чтения, особое место в коми драматургии получает трагикомедия.

В 2000-е гг. драматургическое искусство региона приобретает более умеренный темп развития, что, видимо, связано с постепенной стабилизацией социально-политической ситуации, снижением напряжения общественных отношений. Наблюдается ослабление условно-метафорического, романтического направлений. Писатели в основном работают в реалистическом направлении. Поднимаемые в пьесах социально-политические проблемы теряют остроту. Драматурги вновь показывают будни села, однако, уже не концентрируют внимание на критических проблемах современной деревни, на ее угасании. Предметом размышлений драматургов остается характер коми человека, но раскрывается он больше в повседневных бытовых ситуациях и вне художественного исследования его исторической основы. Из жанров наиболее активно развиваются бытовая комедия и социально-нравственная драма. Самобытными явлениями в жанровом отношении являются абсурдистская пьеса А. Попова «Алло... Тайё Макар» (Алло... Это Макар, 2008) и его же пьеса-ремейк «Пётлытём вабергач» (Ненасытный водоворот, 2014).

2000-е гг. становятся знаковыми для развития женской драматургии региона. В начале нового столетия к драматургическим жанрам обращаются Н. Куратова, Е. Козлова, Н. Обрезкова, В. Леканова, которые продолжают разрабатывать в своих пьесах женскую тематику. В произведениях перечисленных авторов главный герой – женщина и основная проблематика связана с женской судьбой – с семьей, самореализацией женщины, взаимоотношениями женщины и мужчины. Писательницы сосредоточены на чувственном мире своих героинь, их желаниях, мечтах.

Драматургия рубежа XX–XXI вв. свидетельствует о расширении возможностей литературы региона, о ее стремительном движении вперед, о росте творческого самосознания

в период коренных общественных перемен. На данном этапе идет процесс обновления искусства драмы, продиктованный стремлением к художественному познанию новой действительности; ее художественные особенности определяются стремлением авторов выявить и показать внутренний кризис, в котором находится сегодня общество. Драматургия является своеобразным зеркалом изменяющейся реальности, прибегает к новым темам, осваивает новые для художественной системы коми литературы способы отражения быстро обновляющейся жизни.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абашева, М. П. Русская женская проза на рубеже XX – XXI веков: учебное пособие по спецкурсу / М. П. Абашева, Н. В. Воробьева. – Пермь : Пермский гос. пед. ун-т, 2007. – 180 с.
2. Антонов, Ю. Г. Зарождение и пути развития мордовской драматургии / Ю. Г. Антонов. – Саранск : Издательство Мордовского университета, 2012. – 258 с.
3. Антонов, Ю. Г. Конфликты и характеры мордовской драматургии: учебное пособие / Ю. Г. Антонов. – Саранск : «Красный Октябрь», 2002. – 104 с.
4. Антонов, Ю. Г. Современная мордовская драматургия (60–90-е годы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю. Г. Антонов. – Саранск, 1999. – 18 с.
5. Афанасьев, А. Ф. Гендерный аспект изучения литературы. Учебное пособие / А. Ф. Афанасьев, Т. Н. Бреева. – Москва : Флинта, Наука, 2017. – 96 с.
6. Баженова, О. Н. А. Лужиков кывбурьясын ин-кад серпасалӧмын олан философия петкӧдлӧм / О. Н. Баженова // Шуӧм кывным муӧ усьӧ» / «Сказанное слово в землю упадет». Сборник статей о творчестве А. Лужикова. Сер. «Эскизы к литературному портрету». – Сыктывкар : Сыктывкарский государственный университет им. П. Сорокина, 2020. – С. 118–123.
7. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 474 с.
8. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1990. – 541 с.
9. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
10. Беляева, Т. Н. Поэтика символических образов в марийской драматургии второй половины XX – начала XXI в. / Т. Н. Беляева. – Йошкар-Ола : МарГУ, 2012. – 151 с.
11. Болотян, И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI в.: автореф. на соиск. уч. ст. к. филол. наук / И. М. Болотян. – Москва, 2008. – 17 с.
12. Болотова, Г. В. Жанровые модификации современного женского текста Республики Коми / Г. В. Болотова // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций. Материалы IX Международной научной конференции (Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г.). В 2 т. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2009. – Т. 1.– С. 24–28.
13. Боров, Ю. Б. О трагическом / Ю. Б. Боров. – Москва : Советский писатель, 1961. – 392 с.
14. Боров, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров. – Москва : ООО Издательство Астрель, ООО Издательство Аст, 2003. – 575 с.
15. Бояринова, Г. Н. Жанр трагикомедии в марийской драматургии / Г. Н. Бояринова // Проблемы марийской и сравнительной филологии. – Йошкар-Ола : Марийский государственный университет, 2018. – С. 121–124.
16. Бояринова, Г. Н. Проблема характера в современной марийской драматургии / Г. Н. Бояринова. – Йошкар-Ола : Марийский государственный университет, 2005. – 127 с.

17. Бояринова, Г. Н. Пути развития марийской драматургии / Г. Н. Бояринова // Финно-угорская филология: проблемы и перспективы развития: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 75-летию профессора кафедры финно-угорской литературы и фольклора Института финно-угроведения МарГУ Иванова Ивана Семеновича / Мар. гос. ун-т; сост. В. Т. Михайлов. – Йошкар-Ола, 2010. – С. 68–73.
18. Вагнер, Е. В. Олег Уляшевльон «Пан туй» гижодын ритма проза / Е. В. Вагнер // Войвыв кодзув. – 2019. – 6 №. – 4–18 л.б.
19. Ванеева, И. М. Драматургия / И. М. Ванеева // История коми литературы. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1981. Т. 3. – С. 32–38.
20. Ветлина, Л. Г. «Новая драма» рубежа XX – XXI вв. как социокультурный феномен / Л. Г. Ветлина // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. – С. 5–12.
21. Власов, В. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В. Власов, Н. Лукина. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. – 320 с.
22. Воробьева, Н. В. Женская проза 1980–2000-х гг.: динамика, проблематика, поэтика: автореф. дис... канд. филол. наук / Н. В. Воробьева. – Пермь, 2006. – 20 с.
23. Гончарова-Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI в.) / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГУ, 2003. – 70 с.
24. Горинова, Н. В. Женская драматургия коми: некоторые аспекты изучения вопроса / Н. В. Горинова // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2019. – № 4. – С. 643–652.
25. Горинова, Н. В. К вопросу о карнавальном начале в дилогии В. Савина «Инасьтём лов» (Неприкаянная душа) / Н. В. Горинова // Художественный опыт литератур финно-угорских народов: общее и особенное. Сборник статей по итогам Всерос. науч. конф. (с международным участием). – Сыктывкар : Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН, 2014. – С. 34–39.
26. Горинова, Н. В. Коми драма в 1990-е гг.: некоторые аспекты изучения вопроса / Н. В. Горинова // Труды Карельского научного центра РАН. Гуманитарные исследования. – 2015. – № 8. – С. 76–82.
27. Горинова, Н. В. Коми драматургия конца XX в.: традиции и новаторство : автореф. дис... канд. филол. наук / Н. В. Горинова. – Сыктывкар, 2021. – 26 с.
28. Горинова, Н. В. Малые драматургические формы в творчестве Г. Юшкова / Н. В. Горинова // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – 2016. – № 3. – С. 164–170.
29. Горинова, Н. В. Мотив двойничества в лирике А. Лужикова / Н. В. Горинова // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2015. – Вып. 1. – С. 46–55.
30. Горинова, Н. В. Олег Иванович Уляшев / Н. В. Горинова // Писатели Коми: биобиблиогр. слов. : в 2 т. Т. 2. / ГБУ РК «Нац. б-ка Респ. Коми», ФГБУН «Ин-т яз., лит. и истории КНЦ УрО РАН». – Сыктывкар, 2022. – С. 627–633.
31. Горинова, Н. В. Повесть А. Лужикова «Измём синва»: попытка интерпретации / Н. В. Горинова // Александр Лужиков «Шуём кывным муё усьё» / «Сказанное слово в землю упадет». Сборник статей о творчестве А. Лужикова. Сер. «Эскизы к литературному

портрету». – Сыктывкар : Сыктывкарский государственный университет им. П. Сорокина, 2020. – С. 101–117.

32. Горинова, Н. В. Формирование женской драматургии в Республике Коми: пьесы Л. Терентьевой / Н. В. Горинова // Вестник угроведения. – 2022. – Т. 12. – № 4. – С. 616–624.

33. Горинова, Н. В. Художественное пространство в пьесах А. Попова / Н. В. Горинова // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – 2017. – № 4. – С. 152–163.

34. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI в. Учебное пособие / М. И. Громова. – Москва : Флинта, Наука, 2009. – 218 с.

35. Данилова, И. Л. Стилевые процессы развития современной русской драматургии. Дис. ... докт. филол. наук / И. Л. Данилова. – Казань, 2002. – 372 с.

36. Демин, В. Н. История и типология жанров коми поэзии / В. Н. Демин. – Екатеринбург : УрО РАН, 1997. – 316 с.

37. Демин, В. Н. «Лолӧй лэбӧ югыд энэж шӧрӧд...» (А. Лужиковлӧн поэзия йылысь) / В. Н. Демин // Войвыв кодзув. – 1997. – 4 №. – 71–74 л.б.

38. Демин, В. Н. «Мне слова твои запали в душу...» (А. Мишарина) // Демин В. Н. На небе звезда / В. Н. Демин. – Сыктывкар : Коми книж. изд-во, 1995. – С. 264–268.

39. Денисова, Т. Н. Концепция героя в русской драматургии 2-ой половины XX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Н. Денисова. – Архангельск, 2014. – 22 с.

40. Ельцова, Е. В. Ритм прозы Вениамина Тимофеевича Чисталева / Е. В. Ельцова. Научные доклады / Коми научный центр УрО РАН; вып. 515. – Сыктывкар, 2013. – 28 с.

41. Ельцова, Е. В. Трансформация жанров японской лирики (танка и хокку в поэзии Г. Бутыревой и О. Уляшева) / Е. В. Ельцова // Проблемы жанровой поэтики коми литературы. Тр. Ин-та ЯЛИ Коми НЦ УрО РАН; вып. 65. – Сыктывкар, 2007. – С. 141–154.

42. Ельцова, Е. В. Александр Лужиков: жизнь и творчество / Е. В. Ельцова, Н. В. Горинова // Александр Лужиков «Шуӧм кывным муӧ усьӧ» / «Сказанное слово в землю упадет». Сборник статей о творчестве А. Лужикова. Сер. «Эскизы к литературному портрету». – Сыктывкар : Сыктывкарский государственный университет им. П. Сорокина, 2020. – С. 4–10.

43. Ельцова, Е. В. Елена Васильевна Козлова / Е. В. Ельцова, Н. В. Горинова // Писатели Коми: биобиблиогр. слов.: в 2 т. / ГБУ РК «Нац. б-ка Респ. Коми», ФГБУН «Ин-т яз., лит. и истории КНЦ УрО РАН». – Сыктывкар : Анбур, 2017. – С. 450–455.

44. Журчева, О. В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драм второй половины XX – начала XXI вв. / О. В. Журчева // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. – С. 13–19.

45. Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX в. : автореф. на соиск. уч. ст. д. филол. н. / О. В. Журчева. – Самара, 2009. – 21 с.

46. Журчева, Т. В. Трагикомическое мироощущение как отражение маргинального сознания XX в. (к постановке проблемы) / Т. В. Журчева // Культура и текст. – 1997. – № 1. – С. 79–83.

47. Зайцева, Т. И. Удмуртская драматургия второй половины XX – начала XXI века: проблематика, художественное своеобразие, жанровые искания. Монография / Т. И. Зайцева, Н. В. Кондратьева, М. В. Ившина / под общей ред. Т. И. Зайцевой. – Ижевск : Издательский центр «Удмуртский университет», 2018. – 185 с.
48. Зиявадинова, О. С. Художественное воплощение темы природы в коми литературе / О. С. Зиявадинова. – Сыктывкар : ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, 2021. – 104 с.
49. Зиявадинова, О. С. Человек и природа в художественном мире В. Т. Чисталева («Трипан Вась») / О. С. Зиявадинова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4. – Ч. 1. – С. 62–65.
50. Золотухина, О. Б. Гендерные исследования // Золотухина О. Б. Психологизм в литературе / О. Б. Золотухина. – URL: grsu.by/psihologism_lit/3-gendernye-issledovaniya.htm. (дата обращения: 27.08.2018).
51. Зубов, И. В. Визуализация тенденций массовой культуры XX – начала XXI в. (На примере деятельности театров Коми и Мордовии) / И. В. Зубов, С. Каньоли // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – 2014. – № 1. – С. 178–190.
52. Зумбулидзе, И. Г. «Женская проза» в контексте современной литературы / И. Г. Зумбулидзе // Современная филология: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. С. 21–23. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/409/> (дата обращения: 26.04.2022).
53. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1996. – 256 с.
54. История коми литературы. Т. 1. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1979. – 248 с.
55. История коми литературы. Т. 2. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1980. – 328 с.
56. История коми литературы. Т. 3. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1981. – 432 с.
57. Кириллова, И. Ю. Чувашская драматургия 1990-х гг.: некоторые аспекты изучения вопроса / И. Ю. Кириллова // Вестник Марийского государственного университета. – 2017. – Т. 11. – № 4. – С. 133–140.
58. Каблукова, Н. В. Современная русская драматургия. Учебно-методическое пособие для студентов специальности «Филология» / Н. В. Каблукова. – Благовещенск : Амурский гос. ун-т, 2008. – 42 с.
59. Конаков, Н. Д. Важ календар / Н. Д. Конаков // Мифология Коми / Науч. ред. В. В. Напольских. – Москва : Издательство ДИК, 1999. – С. 97.
60. Конаков, Н. Д. Вӧр / Н. Д. Конаков // Мифология Коми / Науч. ред. В. В. Напольских. – Москва : Издательство ДИК, 1999. – С. 117.
61. Конаков, Н. Д. Ен / Н. Д. Конаков // Мифология Коми / Науч. ред. В. В. Напольских. – М. : Издательство ДИК, 1999. – С. 150.
62. Конаков, Н. Д. Пера / Н. Д. Конаков // Мифология Коми / Науч. ред. В. В. Напольских. – Москва : Издательство ДИК, 1999. – С. 298–303.
63. Конаков, Н. Д. Тювӧ / Н. Д. Конаков // Мифология Коми / Науч. ред. В. В. Напольских. – Москва : Издательство ДИК, 1999. – С. 364–365.
64. Корман, Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. – Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.

65. Кузнецова, Т. Л. Алексей Вячеславович Попов / Т. Л. Кузнецова, Н. В. Горинова // Писатели Коми: биобиблиогр. слов. : в 2 т. Т.2. / ГБУ РК «Нац. б-ка Респ. Коми», ФГБУН «Ин-т яз., лит. и истории КНЦ УрО РАН». – Сыктывкар : 2022. – С. 217–231.

66. Кузнецова, Т. Л. Аслад ордымӧд мунӧны ... (талунья литература йылысь пасйӧдьяс) / Т. Л. Кузнецова // Литература сӧвман туйяс: гижысь да кад. – Сыктывкар : Издательство «Эскӧм», 2003. – С. 73–79.

67. Кузнецова, Т. Л. В художественном осмыслении жизни... (заметки о творчестве А. В. Попова) / Т. Л. Кузнецова // Алексей Вячеславович Попов: библиогр. указ. / ГУ «Национальная библиотека Республики Коми», Отд. краевед. и нац. лит.: Е. Г. Нефедова, Н. И. Акиньхова. – Сыктывкар, 2010. – С. 6–20.

68. Кузнецова, Т. Л. Коми проза конца XX – XXI века: опыт художественных поисков / Т. Л. Кузнецова. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – 272 с.

69. Кузнецова, Т. Л. Коми проза на рубеже XX – XXI вв. / Т. Л. Кузнецова // Филологические исследования на рубеже XX – XXI вв.: традиции, новации, итоги, перспективы. Сб. статей по итогам Всерос. науч. конф. (19–21 октября 2011 г., Сыктывкар). – Сыктывкар, 2012. – С. 18–22.

70. Кузнецова, Т. Л. Комическое в коми литературе / Т. Л. Кузнецова. – Сыктывкар : Издательство Коми РИППКРНО, 1994. – 73 с.

71. Кузнецова, Т. Л. Ловлӧн олӧм / Т. Л. Кузнецова // Арт. –1997. – С. 195.

72. Кузнецова, Т. Л. Мӧвпалӧ, уджалӧ, гижӧ... (А. Поповлӧн гижӧдьяс йылысь) / Т. Л. Кузнецова // Литература сӧвман туйяс: гижысь да кад. – Сыктывкар : Издательство «Эскӧм», 2003. – 33–54 л.б.

73. Кузнецова, Т. Л. Николай Михайлович Дьяконов / Т. Л. Кузнецова // Писатели Коми: биобиблиогр. слов. : в 2 т. / ГБУ РК «Нац. б-ка Респ. Коми», ФГБУН «Ин-т яз., лит. и истории КНЦ УрО РАН». – Сыктывкар : Анбур, 2017. – С. 266–269.

74. Кузнецова, Т. Л. Поэтическое наследие И. Куратова и проза А. Лужикова / Т. Л. Кузнецова // Наследие. – 2019. – № 1. – С. 135–143.

75. Кузнецова, Т. Л. Проза Г. А. Юшкова: особенности художественного осмысления жизни / Т. Л. Кузнецова // Наследие. – 2017. – № 2. – С. 64–78.

76. Куклина, Р. И. Жанр лирической комедии в коми драматургии 50-х годов / Р. И. Куклина // Общее и особенное в жанрах коми фольклора и литературы. Труды Института языка, литературы и истории Коми НЦ УрО АН СССР; вып. 48). – Сыктывкар, 1991. – С. 71–79.

77. Куклина, Р. И. Жанрово-стилевое своеобразие современной коми комедии / Р. И. Куклина // Тез. докл. XVII Всесоюз. финно-угорская конф. Т. 2. Археология, антропология и генетика, этнография, фольклористика и литературоведение. – Устинов, 1987. – С. 332–334.

78. Куклина, Р. И. Жугыльлӧн «Веж гыяс» / Р. И. Куклина // Войвыв кодзув. – 2006. – № 12. – С. 66–72.

79. Куклина, Р. И. Кыпыд руа да сӧстӧм мӧвпьяса (Николай Дьяконовлӧн тешьяс йылысь) / Р. И. Куклина // Войвыв кодзув. – 2006. – № 5. – С. 60–67.

80. Куклина, Р. И. Лӧсяліс кадыскӧд. В. Лекановлӧн драматургия / Р. И. Куклина // Войвыв кодзув. – 2003. – № 3. – С. 43–46.

81. Куклина, Р. И. Н. М. Дьяконвлён драматургия / Р. И. Куклина // Войвыв кодзув. – 1987. – № 11. – С. 54–56.

82. Куклина, Р. И. Некоторые особенности поэтики пьесы Н. Белыха «Ов, дитяй, ов!» (Живи, дитя мое, живи!) / Р. И. Куклина // Современная коми литература: проблематика, герой, стиль. Тр. Ин-та языка, литературы и истории КНЦ УрО РАН; вып. 64. – Сыктывкар, 2004. – С. 91–108.

83. Куклина, Р. И. Особенности поэтики жанра драмы в творчестве Н. П. Попова (Жугыль) / Р. И. Куклина // История, современное состояние, перспективы развития языков и культур финно-угорских народов: Материалы III Всерос. науч. конф. финно-угроведов. – Сыктывкар, 2005. – С. 343–346.

84. Куклина, Р. И. Особенности развития жанра комедии в коми драматургии / Р. И. Куклина // Узловые проблемы современного финно-угроведения: Материалы I Всерос. конф. – Йошкар-Ола, 1995. – С. 458–460.

85. Куклина, Р. И. Отражение языковой ситуации в речи героев коми драматургии / Р. И. Куклина // Стефан Пермский и современность. – Сыктывкар, 1996. – С. 69–73.

86. Куклина, Р. И. Прогрессивные тенденции в развитии современной коми драматургии / Р. И. Куклина // Тезисы секционных докладов X Международного конгресса финно-угроведов: Фольклористика и этнология. Литературоведение. Археология, антропология, этническая история: III часть. – Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2005. – С. 161–163.

87. Куклина, Р. И. Разновидности комедийного жанра в современной коми драматургии / Р. И. Куклина // Жанровое развитие коми фольклора и литературы на современном этапе. Тр. Ин-та языка, литературы и истории КНЦ УрО АН СССР; вып. 45. – Сыктывкар, 1998. – С. 122–130.

88. Куклина, Р. И. Становление комедийного жанра в коми советской драматургии / Р. И. Куклина // Тезисы региональной научной конференции «Социально-экономическое развитие Европейского Севера». – Сыктывкар, 1987. – С. 119.

89. Куклина, Р. И. Сюзь Матвей как образ человеческой души в дилогии В. А. Савина «Райын» (В раю) и «Инасьтём лов» (Неприкаянная душа) / Р. И. Куклина // III Савинские чтения: Материалы респуб. науч.-практ. конф. – Сыктывкар, 2005. – С. 101–106.

90. Куклина, Р. И. Творчество В. Савина и современная коми драматургия / Р. И. Куклина // Творчество В. Савина и современность. Тр. Ин-та ЯЛИ Коми НЦ УрО РАН; вып. 196). – Сыктывкар, 1988. – С. 8–12.

91. Куклина, Р. И. Языческая стихия в драматургии Алексея Попова / Р. И. Куклина // Коренные этносы Севера европейской части России на пороге нового тысячелетия: история, современность, перспективы (сборник статей). – Сыктывкар, 2000. – С. 398–400.

92. Куликова, И. М. О некоторых стилевых тенденциях в современной литературе финно-угорских народов Сибири / И. М. Куликова // Актуальные вопросы современной науки. – 2008. – № 2. – С. 48–61.

93. Курашова, В. Социально-философские смыслы женской англо-американской драматургии: автореф. дис... канд. филос. наук / В. Курашова. – Казань, 2003. – 24 с.

94. Латышева, В. А. Геннадий Юшковлён пьесаяс / В. А. Латышева // Коми литература историяысь. Учебной пособие / Сыктывкарский университет. – Сыктывкар, 1995. – 55–64 л.б.

95. Латышева, В. А. Драматургия братских угро-финских народов Поволжья и Приуралья / Латышева В. А. Классики и современники: Статьи о литературе / В. А. Латышева. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 2005. – С. 209–221.
96. Латышева, В. А. Драматургия и жизнь / В. А. Латышева. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1985. – 80 с.
97. Латышева, В. А. Коми драматургия вчера и сегодня / В. А. Латышева // Стефан Пермский и современность. – Сыктывкар, 1996. – С. 64–68.
98. Латышева, В. А. Конфликт и характер в коми драматургии (40–60-е гг.) / В. А. Латышева. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1973. – 104 с.
99. Латышева, В. А. О творчестве начинающих поэтов: [рец. на кассет. сб. «Ордым»] // Литература коми: учеб. пособие / В. А. Латышева. – Сыктывкар, 1995. – С. 70–100.
100. Латышева, В. А. Современная коми драматургия / В. А. Латышева. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1994. – 104 с.
101. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы; пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1. 1968 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Москва : Издательский центр «Академия», 2003. – 413 с.
102. Лимеров, П. Ф. Коми народ в поэзии Г. Юшкова / П. Ф. Лимеров // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс Урало-Поволжья: Сборник статей / УдГУ. – Ижевск, 2009. – С. 113–118.
103. Лимеров, П. Ф. Орт / П. Ф. Лимеров // Мифология Коми / Науч. ред. В. В. Напольских. – Москва : Издательство ДИК, 1999. – С. 268–269.
104. Лимеров, П. Ф. Романы Г. А. Юшкова / П. Ф. Лимеров // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов / Ин-т истории и археологии УрО РАН. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. – С. 342–349.
105. Лимерова, В. А. Коми рассказ 1920–1930-х гг.: пути изучения / В. А. Лимерова // Финно-угорский мир. – 2011. – № 1. – С. 19–22.
106. Лимерова, В. А. Нина Никитична Куратова / В. А. Лимерова // Писатели Коми: библиогр. слов.: в 2 т. / ГБУ РК «Нац. б-ка Респ. Коми», ФГБУН «Ин-т яз., лит. истории КНЦ УрО РАН». – Сыктывкар : Анбур, 2017. – С. 497–500.
107. Лимерова, В. А. Рассказы Г. А. Юшкова: идеи и форма / В. А. Лимерова // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс Урало-Поволжья: сб. ст. – Ижевск: УдГУ, 2009. – С. 119–128.
108. Липовецкий, М. Н. Постмодернизм: агрессия симулякров и самрегуляция Хаоса / М. Н. Липовецкий // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : УрО РАН, УрО РАО, 2005. – С. 355–393.
109. Липовецкий, М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
110. Лисовская, Г. К. Карнавальный дискурс поэзии В. А. Савина / Г. К. Лисовская // Вестник сыктывкарского университета. Серия гуманитарных наук. – 2021. – № 2. – С. 26–30.

111. Лисовская, Г. К. Коми рассказ 90-х гг. XX в. / Г. К. Лисовская // Современная коми литература: проблематика, герой, стиль. Тр. Ин-та языка, литературы и истории Коми научного центра УрО РАН; вып. 64. – Сыктывкар, 2004. – С. 21–32.
112. Лисовская, Г. К. Типология коми рассказа 20-х гг. XX в. / Г. К. Лисовская // Вестник ТГПУ. – 2013. – № 2. – С. 114–117.
113. Лотман, Ю. М. Символические пространства // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2001. – С. 297–335.
114. Лужиков, А. Ыджыд висьом / А. Лужиков // Арт. – 1997. – № 1. – С. 172–191.
115. Луков, В. А. Мировая литература в контексте культуры: новые подходы к исследованию / В. А. Луков // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 19. – С. 250–259.
116. Лыткин, В. И. Краткий этимологический словарь коми языка / В. И. Лыткин, Е. С. Гуляев / Под ред. В. И. Лыткина. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1999. – 432 с.
117. Малева, А. В. Геннадий Анатольевич Юшков / А. В. Малева, Т. Л. Кузнецова, Н. В. Горинова // Писатели Коми: биобиблиогр. слов. : в 2 т. Т. 2. / ГБУ РК «Нац. б-ка Респ. Коми», ФГБУН «Ин-т яз., лит. и истории КНЦ УрО РАН». – Сыктывкар: 2022. – С. 820–841.
118. Малева, А. В. Лирическая героиня современной коми женской поэзии: особенности семантики и поэтики: автореф. дис... канд. филол. наук / А. В. Малева. – Сыктывкар, 2014. – 24 с.
119. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Ю. В. Манн. – М. : Coda, 1996. – 472 с.
120. Мелешко, Т. А. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу / Т. А. Мелешко. – Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 2001. – 88 с.
121. Микушев, А. К. На таежных просторах / А. К. Микушев. – М. : Современник, 1986. – 304 с.
122. Михалева, А. А. Герой-двойник и структура произведения: Э. Т. Гофман и Ф. М. Достоевский : дис... канд. филол. наук / А. А. Михалева. – Москва, 2006. – 248 с.
123. Наклейщикова, М. Феномен женской прозы в современной литературе / М. Наклейщикова // proza.ru (дата обращения: 7.04.2021).
124. Несанелис, Д. А. Раскачаем мы ходкую качель (традиционные формы досуга сельского населения Коми края во второй половине XIX – первой трети XX века) / Д. А. Несанелис. – Сыктывкар, 1994. – 168 с.
125. Нечаева, Е. А. Поэтика демонического в творчестве Э. Т. А. Гофмана : автореф. дис... канд. филол. наук / Е. А. Нечаева. – Москва, 2002. – 20 с.
126. Нужна ли современному театру современная драма? (Дискуссионный клуб) // Страстной бульвар, 10. – URL: <http://www.strast10.ru/node/1564>. (дата обращения: 17.07.2023).
127. Осипова, О. И. Малая проза В. Брюсова: прагматичное развертывание мотивов и образов / О. И. Осипова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1. – С. 139–142.
128. Остапова, Е. В. Олег Иванович Уляшев // Литература Республики Коми: учеб. пособие / Е. В. Остапова. – Сыктывкар : ГОУ ВО КРАГСиУ, 2020. – С. 153–164.

129. Остапова, Е. В. Современная коми литература [Электронный ресурс] : учебное пособие : текстовое учебное электронное издание на компакт-диске / Е. В. Остапова; Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования «Сыктыв. гос. ун-т им. Питирима Сорокина». Электрон. текстовые дан. (1,3 Мб). – Сыктывкар : Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2020. – 133 с.

130. Очерки истории коми литературы. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1958. – 192 с.

131. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – Москва : Прогресс, 1991. – 484 с.

132. Пантелеева, В. Г. Удмуртская поэзия рубежа XX – XXI вв.: жанрово-стилевые и образные модификации / В. Г. Пантелеева // *Studia litterarum*. – 2019. – С. 289–309.

133. Панюков, А. В. Горань // Панюков А. В. Динамика развития коми фольклорных традиций в контексте теории самоорганизации / А. В. Панюков. – Сыктывкар, 2009. – С. 48–54.

134. Пахорукова, В. В. Геннадий Анатольевич Юшков / В. В. Пахорукова, В. Н. Демин // История коми литературы. Т. 3. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1981. – С. 303–322.

135. Пахорукова, В. В. Драматургия да олан / В. В. Пахорукова // Иньва. – Кудымкар, 1987. – С. 138–139.

136. Попов, А. Вой, кодї некор эз вöв // Попов А. Мыйсяма йöз. Повестьяс, висътьяс, пьесаяс / А. Попов. – Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1994. – 235–271 л.б.

137. Попов, А. Туналöм ордым / А. Попов // Войвыв кодзув. – 1997. – № 8. – 39–63 л.б.

138. Пушкарь, Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой) : автореф... дис. ... канд. филол. наук / Г. А. Пушкарь. – Ставрополь, 2007. – 21 с.

139. Рассыхаев, А. Н. Игра типа «В колючку» в традиционной культуре коми / А. Н. Рассыхаев // Вестник Сыктывкарского университета. Серия гуманитарных наук. – 2013. – Выпуск 2. – С. 137–145.

140. Самсонова, М. О. Символика мифологического хронотопа в постмодернистской драматургии конца XX в. / М. О. Самсонова // http://www.rusnauka.com/8_NMIW_2008/Philologia/28258.doc.htm (дата обращения: 17.08.2023).

141. Саттарова, А. М. Современная татарская драматургия 1985–2000 гг (концепция эпохи и героя : автореф... дис. ... канд. филол. наук / А. М. Саттарова. – Казань, 2004. – 21 с.

142. Семяшкин, А. М. Мотив репрессий в поэзии Александра Лужикова / А. М. Семяшкин // От краеведения к науке: материалы респ. науч. конф., посвящ. 110-летию со дня рождения А. С. Сидорова и 80-летию общества изучения Коми края (10–11 окт. 2002 г., г. Сыктывкар). – Сыктывкар, 2003. – С. 178–182.

143. Современная драма: путь к зрителю или пауза ожидания // Литература. Электронный литературный журнал. – URL: <https://litteratura.org/non-fiction/2215-sovremennaya-drama-put-k-zritelyu-ili-pauza-ozhidaniya.html>. (дата обращения: 17.07.2023).

144. Современная драматургия: вызовы и ответы // Национальная ассоциация драматургов. – URL: <http://rudrama.ru/news/sovremennaya-dramaturgiya-vyzovy-i-otvety/> (дата обращения: 27.07.2023).

145. Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. – 180 с.

146. Современная драматургия. Рабочая программа дисциплины / Сост. О. Ю. Багдасарян, Е. Г. Доценко. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2021. – 19 с.

147. Соловьева, А. Г. Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы / А. Г. Соловьева // Современная филология: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.). – Уфа : Лето, 2013. – URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/78/3268/> (дата обращения: 12.07.2023).

148. Ставровская, И. В. Мотив двойничества в русской поэзии начала XX в.: И. Анненский и А. Ахматова : дис... канд. филол. наук / И. В. Ставровская. – Иваново, 2002. – 156 с.

149. Старченко, Е. В. Пьесы Н. В. Коляды и Н. Н. Садур в контексте драматургии 1980–1990-х гг. : автореф... дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Старченко. – Москва, 2005. – 24 с.

150. Строева, М. Мера откровенности: Опыт драматургии Людмилы Петрушевской / М. Строева // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 56–60.

151. Таразевич, Е. Римейк в современной русской драматургии / Е. Таразевич // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания». – Пермь, 2005 // <http://WWW.pspu.ru/sci_liter_taraz.shtml> (дата обращения: 04.03.2018).

152. Уляшев, О. Гытсан. Уляшев О. Орд ордым: Висьгъяс, ворсанторгъяс, кывбургъяс / О. Уляшев. – Сыктывкар : Коми небӧг лэдзанін, 2006. – 99-113 л.б.

153. Уляшев, О. И. Степан Пермскӧй / О. И. Уляшев // Мифология Коми / Науч. ред. В. В. Напольских. – Москва : Издательство «ДИК», 1999. – С. 346–348.

154. Уляшев, О. И. Хроматизм в фольклоре и мифологических представлениях пермских и обскоугорских народов / О. И. Уляшев. – Екатеринбург : УрО РАН, 2011. – 422 с.

155. Федорова, Л. П. Художественно-эстетические поиски удмуртской женской поэзии начала XXI в. / Л. П. Федорова // Вестник Чувашского университета. – 2011. – № 1. – С. 301–306.

156. Хачмафова, З. Р. Концептуальная направленность женской прозы / З. Р. Хачмафова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 2. – С. 28–33.

157. Черняк, М. А. Современная русская литература: Учебное пособие / М. А. Черняк. – Санкт-Петербург–Москва : Сага-форум, 2004. – 336 с.

158. Шарапов, В. Э. Пасхальные качели в традиционной культуре коми / В. Э. Шарапов // Традиционная народная культура населения Урала: Материалы международной научно-практической конференции. – Пермь, 1997. – С. 57–61.

159. Шахматова, Т. Рождение конфликта из потока саморефлексии. Теория / Т. Шахматова // Современная драматургия. – 2009. – № 2. – С. 215–217.

160. Яковлева, Г. А. Жанровые особенности лирико-психологической драмы в марийской драматургии второй половины XX в. / Г. А. Яковлева // Художественная словесность финно-угорских народов: от истоков к современности. – Йошкар-Ола, 2008. – С. 175–180.

161. Яковлева, Г. А. Особенности развития марийской драмы на современном этапе / Г. А. Яковлева // Материалы II Всерос. науч. конф. финно-угроведов «Финно-угристика на пороге III тысячелетия» (филологические науки). – Саранск : Тип. «Красный Октябрь», 2000. – С. 504–505.

162. Юшков, Г. Вир тшыкӧдысь // Г. Юшков. Ӧтувтӧм гижӧдъяс. Т. 3. Повесть, висътъяс, пьесаяс / Г. Юшков. – Сыктывкар : Коми небӧг лӧдзанін, 2001. – 132–150 л.б.

163. Cagnoli, S. Lever de rideau sur le pays komi / S. Cagnoli. – Paris : L'Harmattan, 2018. – 516 pp.

164. Demin, V. Neli komi laulu [Four Komi songs] / V. Demin // Neli komilannat. – Tallin : Virgela, 1998. – P. 9–13.

165. Valton, A. Alekszej Popov / A. Valton // Paljajalu pilvedel. – Tallinn : Kirjastuskeskus, 2016. – Lk. 111.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ГЕННАДИЯ ЮШКОВА НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ	10
1.1. Жанровые особенности пьесы-сказки Г. Юшкова «Ен ныв» (Дочь бога).....	19
1.2. Маленькая драма Г. Юшкова «Вир тшыкӧдысь» (Портящий кровь): конфликт и характеры.....	23
1.3. Карнавальное начало в комедии Г. Юшкова «Коми бал»	26
1.4. Малые драматургические формы в творчестве Г. Юшкова 1990-х годов	31
2. ПЬЕСЫ АЛЕКСЕЯ ПОПОВА: ЭКСПЕРИМЕНТИРУЮЩЕЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ КОМИ.....	36
2.1. Художественное пространство в пьесах А. Попова.....	45
3. ТЕАТРАЛЬНОЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ОЛЕГА УЛЯШЕВА.....	57
3.1. Фольклорные образы и мотивы в драме О. Уляшева «Гытсан» (Качели).....	62
4. ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА ЛУЖИКОВА: ТЕМА ДВОЙНИЧЕСТВА В ПЬЕСЕ «ЫДЖЫД ВИСЬӦМ» (БОЛЬШАЯ БОЛЕЗНЬ)...	73
5. ТВОРЧЕСТВО НИКОЛАЯ БЕЛЫХ 1990-Х ГОДОВ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ «ТЕКСТ В ТЕКСТЕ» В ДРАМЕ «ОВ, ДИТЯӦЙ, ОВ!» (ЖИВИ, ДИТЯ МОЕ, ЖИВИ!)	81
6. ТВОРЧЕСТВО КОМИ АВТОРОВ-ЖЕНЩИН: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖЕНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ РЕГИОНА.....	86
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	96
БИБЛИОГРАФИЯ.....	101

Научное издание

Горинова Наталья Васильевна

**ТВОРЧЕСТВО КОМИ ДРАМАТУРГОВ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ**

Рекомендовано к изданию решением
Объединенного ученого совета УрО РАН по гуманитарным наукам
и Уральским отделением РАН.

Редактор: О. А. Гросу
Оригинал-макет: Н. К. Забоева
Дизайн обложки: Д. В. Осипова

В оформлении обложки использована картина П. Г. Микушева
«Танцующие девушки в масках»

Подписано в печать 20.02.2024. Формат 60 x 84 ¹/₈.
Уч.-изд. л. 9,5. Усл. печ. л. 13,3. Тираж 500. Заказ № 6.

Редакционно-издательский центр ФИЦ Коми НЦ УрО РАН.
167982, ГСП-2, Республика Коми, г. Сыктывкар, ул. Коммунистическая, д. 24.