

Ахмадиев Риф Бариевич

СОВРЕМЕННАЯ БАШКИРСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
(природа конфликта и многообразие жанровых форм)

Специальность: 10.01.02 -Литература народов РФ
(башкирская литература)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук



Уфа - 2003

Работа выполнена в Институте истории, языка и литературы Уфимского научного центра Российской академии наук

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор, академик АН РБ Хусаинов Г.Б.

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент АН Республики Татарстан Ахмадуллин А.Г.

доктор филологических наук, профессор, почетный академик АН Республики Башкортостан Нургалин З.А.

доктор филологических наук Бикбаев Р.Т.

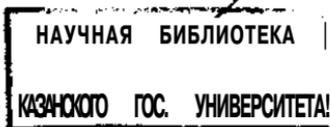
Ведущая организация: Институт языка, литературы и искусства имени Г.Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан

Защита состоится «26» декабря 2003 г. в «10.00» часов на заседании диссертационного совета Д 212.013.06 по присуждению ученой степени доктора филологических наук при Башкирском государственном университете по адресу: 450074, г.Уфа, ул. Фрунзе, 32, главный корпус

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Башкирского государственного университета

Автореферат разослан «17» ноября 2003 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000017095

Федоров А.А.

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Необходимость в специальном изучении современной башкирской драматургии (1970-2000-е гг.), как отдельного этапа развития, не вызывает сомнения. Она продиктована, прежде всего, состоянием самой литературы для сцены, которая характеризуется многообразием жанровых форм, а также интенсивностью поисков в области стиля, типизации характеров и обстоятельств, приемов и средств изображения и выражения. Изучение взаимосвязей человека и истории, человека и общества, насыщение конфликта социально-психологическим содержанием стали причиной обогащения поэтики произведений, повышения их интеллектуального уровня.

В последнее время появились работы¹, в которых прослеживаются пути становления и развития драматургии, в том числе ее отдельных жанров, разрабатывается поэтика сценической литературы, рассматривается творчество писателей, внесших достойный вклад в развитие драматического рода поэзии. В исследованиях литературоведов заняли центральное место и получили соответствующую оценку произведения, явившиеся значительным достижением башкирской литературы и искусства 60-80-х годов. М.Гайнуллин в своей монографии «Пути развития башкирской драматургии» (Уфа, 1984) подходит к драматическим произведениям с точки зрения разнообразия тематики, остроты проблем, жизненности конфликтов, составляющих стержень пьесы. Т.Кильмухаметов в книге «Драматургия и драматурги» (Уфа, 1986) анализирует жанр трагедии, создает творческие портреты ведущих драматургов, определяет на основе конкретных примеров теоретические аспекты новых для нашей драматургии жанров политического памфлета и трагикомедии. В другой своей монографии «Поэтика башкирской драматургии» (Уфа, 1995) Т.Кильмухаметов исследует этапы развития башкирской драматургии с точки зрения поэтики индивидуально-

¹ Гайнуллин М. Действительность. Конфликт. Характер / на башк. яз.- Уфа: Башк. кн. изд-во, 1974.- 436 с; Гайнуллин М. Пути развития башкирской драматургии / на башк.яз.- Уфа: Башк. кн. изд-во,1985- 328 с.; Кильмухаметов Т. Драматургия Мустая Карима: своеобразие жанровой эволюции.- Уфа: Башк. кн. изд-во, 1979 - 224 с; Кильмухаметов Т. Поэтика башкирской трагедии / на башк. яз.- Уфа: РИО БашГУ, 1983.- 80 с; Кильмухаметов Т. Драматургия и драматурги / на башк. яз.- Уфа: Башк. кн. изд-во, 1986.- 296 с; Кильмухаметов Т. Поэтика башкирской драматургии,- Уфа: Китап, 1995,- 336 с; Ахмадиев Р. Башкирская советская комедия (эволюция жанра).- Уфа:РИО БашГУ,1992.-76 с; Ахмадиев Р. Драматургия поэта / на башк. яз.- Уфа:РИО БашГУ, 1994- 64 с; Ахметова Ф. Творчество Р.Сафина / на башк. яз.- Уфа: Гилем, 1999- 86 с.

жанровых явлений и родовых компонентов поэтики. Г.Хусаинов в работе «Мустай Карим: Личность. Поэт. Драматург. Прозаик» (Уфа, 1994) рассматривает сценические произведения писателя в тесной связи с его творческой эволюцией. В то же самое время ученый дает комплексный анализ пьес, оценивает произведения как неповторимое художественное явление, исходя из влияния его на литературный процесс, духовно-интеллектуальное развитие общества в целом.

Авторы указанных работ не ставят целью специальное рассмотрение современного состояния литературы для сцены. Вместе с тем авторы не ограничивались только лишь вопросами историко-литературной систематизации этапов развития башкирской драматургии, были намечены дальнейшие пути теоретического осмысления и анализа драматических произведений.

Как видим, современный период истории современной башкирской драматургии по сравнению с другими этапами ее развития изучен мало, пока еще не подвергнут целенаправленному, целостному изучению. Поэтому имеющиеся работы представлены лишь отдельными статьями².

Сегодня, когда перед литературоведами стоит задача создания теоретической истории башкирской литературы, становится актуальной проблемой научное исследование драматургии в конкретных жанровых границах, в связях между жанрами, жанрово-стилевыми отношениями и с точки зрения организации драматического действия.

Безусловно, проблема эта сложна. Объясняется это не только неизученностью проблемы, но и тем, что в башкирском литературоведении принципы классификации драматических форм, критерии оценки жанрообразующих принципов мало разработаны, нет опыта и в выявлении характера интеграции жанров и стилей, рассмотрении сюжетно-композиционного построения произведения и речевой деятельности персонажей в семантико-структурных отношениях с драматическим действием. Поэтому пьесы, написанные в том или ином жанровом ключе, были оценены в большинстве случаев как историко-литературный факт, подверглись идейно-тематическому (или проблемно-тематическому) анализу. Естественно, при таком подходе оставались вне внимания исследователей образный смысл

² Беляков И. Актуальные проблемы в современной драматургии // Художественные поиски в современной башкирской литературе / на башк. яз.- Уфа, 1990.- С.43-58.; Хамидуллина М. Поиски и находки в драматургии // На путях обновления: Сб.ст./ на башк. яз.- Уфа, 1994 - С. 96-143.; Рамазанов Г., Кильмухаметов Т. Драматургия // История башкирской литературы. В 6-ти томах.- Т.6. / на башк. яз.- Уфа, 1996.- С.154-190.; Нургалин З. Беспокойная искренность // Нургалин З. Неиссякаемый родник театра / на башк. яз.-Уфа,2003.- С. 196-216.

произведений, результаты интенсивных поисков, которые вели авторы как внутри жанров, так и на «стыке» жанров и стилей.

Целостное рассмотрение современной башкирской драматургии предполагает выявление ее типологии, построение классификации, обобщение специфики жанровых форм. В этом помогает системность, которая представляет собой «взгляд на искусство не просто как на некую упорядоченность, а как на многосложную* динамическую целостность»³. Такой подход дает возможность обобщать и оценивать литературные произведения, подводить необходимые итоги развития жанров в совокупности и взаимной обусловленности, в единстве общего и особенного.

Системное изучение башкирской литературы определяет стиль и содержание многих исследований последних лет. Созданы труды по башкирской поэзии (Г.Хусаинов), прозе (Р.Баимов, А.Вахитов), драматургии (Т.Кильмухаметов). Появились также работы⁴, рассматривающие отдельные этапы развития башкирской поэзии и изустной литературы башкир.

В контексте вышесказанного, современная башкирская драматургия, как один из зрелых в художественном отношении родов национальной литературы, должна рассматриваться и как процесс, обеспечивающий преемственность развития жанров и художественных принципов, стилевых тенденций, и как открытая система, возникшая в результате взаимодействия литературных форм между собой.

Основной целью диссертационной работы является изучение современного состояния башкирской драматургии, многообразия ее жанровых форм во внутренних связях с содержанием художественного конфликта и способом его воплощения. Для достижения этой цели ставятся следующие задачи:

- решить проблему классификации драматических жанров по ведущему, типологическому признаку, способствующему целостному рассмотрению произведений, относящихся к той или иной форме определенного жанра;
- проследить внутреннюю эволюцию жанров с точки зрения преемственности традиций в разработке исторической темы и в плане типизации явлений и обстоятельств современной действительности;

³Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики - М.: Современник, 1977.- С.370.

⁴ Бикбаев Р. Современная башкирская поэзия (проблемы эволюции): Дис. в виде науч. докл. д-ра филол. наук/ Башк. гос. ун-т.- Уфа, 1996- 50 с; Кунафин Г. Развитие жанровой системы в башкирской поэзии второй половины XIX-начала XX веков: Дис. ...д-ра филол. наук⁷ БашГУ.- Уфа, 1998.- 506 с; Идельбаев М. Изустная литература в системе башкирской словесности: Дис. ... д-ра филол. наук/БашГУ.-Уфа, 2001.-408 с.

- определить структурно-типологические качества сложных, синтетических образований, возникших в результате взаимодействия между разными стилями, с одной стороны, между жанром и стилем - с другой;

- выявить типы драматического действия, показать их влияние на сюжетно-композиционное построение произведений;

- определить удельный вес диалога и монолога в структуре современных пьес с учетом «монологизации» речи персонажей, «лиризации» драматического действия;

- раскрыть своеобразие индивидуальных стилей и сделанных авторами творческих открытий, определяющих в известной степени тенденции развития драматургии и башкирской литературы в целом.

Материал исследования. Основным источником послужили произведения башкирской драматургии, которые публиковались в различных сборниках, литературно-художественных журналах, ставились на сценах советских, российских и республиканских театров, - все они подвергались подробному анализу в тексте диссертации. В целях всестороннего научного освещения поставленной проблемы использовались широко известные работы по истории и теории литературы, исследования, посвященные творчеству видных драматургов, проблемам национальной, в том числе башкирской драматургии.

Теоретической и методологической основой диссертации является теория отражения и материалистический метод познания, что означает в данном случае рассмотрение жанров и жанровых форм драматургии как многосложной целостности, динамичность которой связана, в первую очередь, с характером изменения основного жанрообразующего признака драматического рода, каким является художественный конфликт. Методологический арсенал включает основополагающие взгляды В.Белинского, Н.Добролюбова, Н.Чернышевского на специфику художественной литературы и на ее связи с действительностью.

Научно-теоретической основой диссертации послужили труды и высказывания Д.Лихачева, М.Бахтина, М.Храпченко, Ю.Тынянова, А.Аникста, Л.Тимофеева, Г.Поспелова, В.Кожина, М.Полякова, Л.Чернец, М.Кургинян, И.Вишневецкой, Ю.Борева, Е.Сидорова и мн. других ученых. Безусловную ценность представляют исследования по драматургии, в частности «Драма как род литературы» В.Хализева, «Судьбы жанров драматургии» В.Фролова, «Проблемы советской комедии» Н.Киселева, «Русская советская драматургия (1960-1970-е годы)» Б.Бугрова, «Жанры в меняющемся мире» Н.Федь, «Горизонты татарской драмы» А.Ахмадуллина, «Поэтика башкирской драматургии» Т.Кильмухаметова и др. Мы опирались

на работы башкирских литературоведов и исследователей фольклора Г.Хусаинова, М.Гайнуллина, Р.Баимова, З.Нургалина, А.Сулейманова, С.Галина, Р.Бикбаева, Г.Кунафина, М.Идельбаева, в которых системно рассматриваются отдельные роды и виды национальной литературы и устного поэтического творчества башкир.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые в башкирском литературоведении на основе сравнительно-типологического подхода изучаются жанры и жанровые формы современной башкирской драматургии, характер трансформации их структур в тесной связи с природой художественного конфликта. Большое внимание в диссертации уделено рассмотрению поэтики драматического действия, особенностей построения сюжета и композиции произведений, а также выявлению форм и принципов организации художественной речи. Подвергается целостному анализу значительное количество пьес, созданных за последнее три десятилетия, среди которых представлены и произведения молодых авторов. По-новому осмысливается психологическая драма и трагикомедия, обосновываются теоретически романтическая драма и вновь образованные сложные формы как результат смешения, синтеза в них жанров драматургии и других родов литературы и фольклора.

Практическая значимость диссертации. Данная работа не претендует на всесторонний охват развития башкирской драматургии в прошлом столетии. Тем не менее, наряду с другими исследованиями отдельных этапов развития башкирской драматургии, она поможет полнее и глубже представить историю развития литературы и современное ее состояние. Содержащиеся в диссертации наблюдения и выводы могут быть использованы при составлении учебников и учебных пособий, программ по башкирской литературе для вузов, колледжей, материалы диссертации также могут быть востребованы при написании курсовых, дипломных и диссертационных работ студентами и аспирантами.

Апробация работы. Основные положения и итоги исследования отражены в монографиях, учебных пособиях и статьях. Материалы по теме диссертации изложены в докладах, выступлениях, сообщениях на всероссийском семинаре молодых критиков (Рига, 1982), II международных Валлидовских чтениях (Уфа, 1993), международных семинарах (Москва, Волгоград, 1995) и международной научно-практической конференции (Стамбул, 1998), республиканских, вузовских конференциях, совещаниях писателей республики. Рукопись диссертации обсуждена на заседании отдела литературы Института истории, языка и литературы Уфимского науч-

ного центра РАН и на заседании кафедры башкирской литературы и фольклора Башкирского государственного университета.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка.

Основное содержание диссертации

Во введении в ходе развернутого анализа имеющейся по теме литературы обосновывается актуальность диссертации, освещается степень ее научной разработанности и новизны, объект исследования. Сформулированы основные методологические принципы, проводится краткий анализ исследований башкирской драматургии, даются теоретические аспекты жанрового подхода к ее исследованию, в том числе общие принципы типологии жанров и дифференциации жанровых форм, определение их сущности и функциональных особенностей.

Основанием для жанровой классификации является типология. Именно «типы объединяют произведения в группы по какому-то определенному ведущему признаку» (Л.Чернец). «Когда мы говорим об устойчивости жанров,- пишет В.Фролов,- то имеем в виду, прежде всего, их типологические признаки, закрепленные опытом и практикой (комедия - это всегда комедия, как и трагедия, и драма, и мелодрама и т.д.), составляющие основу каждого жанрового ряда».⁵ В качестве таких признаков, которые могут стать базисом для классификации жанров драматургии, многие исследователи почти единодушно выделяют действие (В.Хализев, В.Поляков, В.Фролов), отдельные элементы действия (М.Куриный), его событийную структуру (Н.Табачникова).

Нет необходимости в подробном анализе этих концепций, и такая задача нами не ставится. Несомненно, что они отличаются новым, нетрадиционным подходом к изучению теории и истории жанров, определяют новые направления в построении поэтики драматического действия. Вместе с тем, нельзя согласиться со стремлением этих исследователей представить действие как универсальный показатель драматической формы, как единственную жанрообразующую доминанту. Несмотря на то, что действие сохраняет свой традиционный, консервативный характер, для драмы, комедии, трагедии оно вторично. Каким бы сильным не было влияние драматического действия на другие структурные компоненты произведения, никак нельзя рассматривать его в качестве ведущего жанрообразующего призна-

⁵ Фролов В. Судьбы жанров драматургии.- М: Сов. писатель, 1979- С.16-17.

ка, поскольку жанрообразующая функция какого-либо элемента проявляется лишь в тесном взаимодействии с лежащей в основе пьесы жизненной коллизией и ее художественным воплощением. В основу классификации жанров нельзя брать внешние признаки структуры произведения. Если они не связаны с содержанием, не определяются ими, то они самостоятельно ничего не раскрывают и ничего не решают. Жанр представляет собой целостную систему, отдельные структурные элементы которой связаны с держательной стороной произведения.

В драматургии таким компонентом является художественный конфликт. Гегель, например, делил драматические жанры в соответствии с типом конфликта.⁶ Жанрообразующую функцию выделяют и многие современные исследователи⁷. «Структурную основу литературных произведений,- пишет М.Храпченко,- составляет конфликт в его определенном художественном выражении. Как в выборе конфликта, так и в поэтическом его воплощении ясно проявляются идейные начала творчества...Конфликт, его своеобразие в значительной мере предопределяют и особенности действующих лиц, и их расстановку в процессе повествования, ибо художник замышляет не просто «чистый», абстрактный конфликт, а конфликт между так или иначе прояснившимися в его творческом сознании героями, характерами. Развитие конфликта обуславливает не только связи и противоречия художественных образов, но и соотношение отдельных сторон, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение»⁸. «Поскольку художественный конфликт есть образное отражение противоречий действительности, включающее в себя авторскую оценку изображаемого, то своеобразие его т и п о л о г и (разрядка моя - Р.А.) определяется, с одной стороны, природой и содержанием жизненного явления, ставшего объектом изображения, а с другой - отношением к этому явлению художника, целью, поставленной им перед собой»⁹. Многообразие форм воплощения художественного конфликта в соответствии со способами выражения драматического, комического и трагического обеспечивают жанровое разно-

⁶ Гегель. Лекции по эстетике: Сочинения.- М.: Соцэкгиз, 1958.- Т. 14.- С. 362.

⁷ Кузьмичев И. Жанры русской литературы военных лет (1941-1945).- Горький: Изд-во Горьковского ун-та, 1962.- С. 406.; Карягин А. Драма как эстетическая проблема.- М: Наука, 1971.- С. 156.; Киселев Н. Проблемы советской комедии.- Томск: Изд-во Томского ун-та, 1973.- С. 31.; Фролов В. Судьбы жанров драматургии.- М.: Сов. писатель, 1979.-С. 19; Ахмадуллин А. Горизонты татарской драмы.- Казань: Татарск. кн. изд-во. 1983.- С. П.; Поляков В. 8 мире идей и образов.- М.: Сов. писатель. 1983.- С. 258.

⁸ Храпченко М. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы.- М.: Сов. писатель, 1970.-С. 267.

⁹ Киселев Н. Проблемы советской комедии.- Томск: Изд-во Томского ун-та, 1973.- С. 27.

образе пьес. Каждая из этих форм способствует «совершенствованию языка» (М.Бахтин) того или иного жанра. Иначе говоря, изменение общественных коллизий приводит к изменениям в содержании конфликтов художественных произведений. Это, в свою очередь, требует структурных преобразований в области жанра. В итоге происходит модификация как отдельных жанров, так и всей жанровой системы в целом.

Первая глава диссертации «Драматический конфликт и возможности отображения исторической темы» состоит из трех разделов. В них, исходя из особенностей выражения конфликта в освоении исторического прошлого, рассматриваются такие жанровые формы, как героическая драма, социально-политическая драма и социально-нравственная драма. **В первом разделе** данной главы анализируется героическая драма, ее принципы, приемы и методы в воссоздании характерных черт действительности. В этом отношении решающее значение для драматургии приобретает «художественное постижение нравственного мира человека в труднейших условиях войны, когда с предельной обнаженностью раскрывалась социально-психологическая и морально-этическая сущность характера, до конца выявлялась подлинная мера его духовной зрелости и стойкости»¹⁰.

Анализируя пьесы, мы исходим из того, что основу героической драмы составляет проблема героизма и, соответственно, своеобразие драматического действия, сюжетно-композиционная структура, в конечном счете, идейно-тематическое содержание направлено на воплощение в образе центрального героя патриотических устремлений народа. При этом выделяются две стилевые разновидности героической драмы. В ряде пьес, где повествуется о сознательном стремлении героя к поставленной цели, воспевается романтика подвига. Драматургов в данном случае интересует результат, к которому стремится герой. Умение не теряться и не отступать перед трудностями, бескомпромиссность сближает такого героя с персонажами фольклорных произведений, в особенности эпических сказаний-кубаиров. Круг действий героя этого типа определяется не только фабулой произведения, но и различного рода интригами и неожиданными ситуациями. Как и для произведений, появившихся незадолго до Великой Отечественной войны («На берегах Агидели» Р.Нигмати) и во время нее («Лес шумит» Р.Нигмати), так и для некоторых современных драм свойственна романтически возвышенная интонация («Люблю, люблю...» и «Я песней вернусь к вам» И.Абдуллина). В другой группе пьес («Шаймуратов генерал» Ф.Булякова, «Золотая колыбель» Н.Асанбаева, «Дитя страны»

¹⁰ Бугров Б.С. Русская советская драматургия (1960-1970-е годы).- М.: Просвещение, 1981.- С.61.

Х.Гиляжева), наряду с героизмом и самоотверженностью главного героя в центре повествования ставится проблема социальных, идейных и национальных истоков его деятельности. Герой этот не попадает в ситуацию роковой ошибки, которую невозможно исправить. Высокие устремления, вера в свои идеалы являются основой подвига и выступают показателем драматизма их жизни.

В некоторых произведениях о Великой Отечественной войне при создании образа героя как типического представителя своего времени и поколения, 1 -пользовались в качестве нравственного примера жизнь и подвиг легендарных личностей. В пьесе «Дитя страны» показывается, с одной стороны, драматизм подвига в мирное время, с другой стороны - подвиг во время войны изображается в романтическом ключе. Самоотверженность героя, его подвиг, как и подвиг А.Матросова, связанный с подрывом вражеской амбразуры, выходит за рамки обычных действий, однако он показателен, как знак того, что самопожертвование во имя жизни других людей не было исключительным событием. И хотя герои драм обычно не имеют свойств и качеств, характерных исключительно для героических личностей, подвиг простых, вышедших из народа людей, не может не воодушевлять. Массовый героизм людей в годы Великой Отечественной войны, его истоки нашли публицистическое отражение в таких пьесах, как «Золотая колыбель», «Я песней вернусь к вам».

Таким образом, ряд сценических произведений, посвященных теме Великой Отечественной войны, которые стали заметным явлением в развитии драматургии, был создан в русле героической драмы. Современная героическая драма отличается от предшествующих произведений с героико-патриотической тематикой в первую очередь тем, что прямо и открыто показывает реальные условия военной действительности. Напряженность конфликта, драматизм произведений в этих случаях определяется не только общественной активностью персонажей, объективностью изображаемого или экстремальным характером ситуаций. Они обоснованы в то же время и психологической цельностью героических характеров, гармоничным сочетанием слова и дела и убедительностью, жизненностью всех деяний противоборствующих сил, реалистичностью их человеческих черт.

Во втором разделе главы выявляются особенности социально-политической драмы. Как известно, социально-политическая драма появилась в нашей драматургии как отражение сложнейших ситуаций, сложившихся в годы Гражданской войны в Башкирии и на Южном Урале. Ведущей проблемой этих произведений стала борьба башкир за национальное освобождение. В этом ряду следует назвать такие пьесы, как «Салават»

Ф.Сулейманова, «Салават» Б.Бикбая и Г.Саляма, «Карлугас» Б.Бикбая и «Карагул» Д.Юлтыя.

К числу таких произведений относится и драма Б.Бикбая «Лебединая песнь». Социально-политическое содержание конфликта этой пьесы определяется сложным переплетением проблем социального, классового равенства и создания национального государства. Противоборство сил и сторон, приводящее к конфликту и составляющее основу содержания пьесы, не показаны открыто. Их воздействие на пробуждение социального и классового сознания людей, борьба за привлечение симпатий на свою сторону очевидны.

Объективность повествования обеспечивается авторским стремлением дать оценку тенденций развития общества, сочетанием социальных и личностных подходов к их значимости для судеб народа, страны. Например, стремление Нурии и Ахтяма к получению образования объясняется и рассматривается не только как личные устремления этих героев, но и как появление на арене истории представителей национальной интеллигенции. И если Нурия стремится все свои знания, задор молодости посвятить народу, его будущему, то Ахтям избирает совсем иной путь. Мечтающий стать коммерсантом, этот парень, вместо борьбы за обустройство государства, привлекает к этому делу людей вроде Сахая, не способного отличить правды ото лжи. Автор показывает также, что люди типа Кансуры-бая представляют собой исторический анахронизм, когда в эпоху новых общественных отношений, в период очередного разгула денежно-товарной и рыночной стихии оказываются не способными избавиться от частнособственнической психологии. Распад семьи и последовавшая смерть Кансуры-бая, таким образом, закономерный итог развития исторических событий и представляют собой не случайное явление одной отдельно взятой человеческой судьбы.

Историко-революционная по своей тематике пьеса отнюдь не снижает своего героического пафоса из-за того, что политические проблемы показаны в исторической достоверности и психологической напряженности развития индивидуальных характеров. Героизму в таких случаях невозможно представить вне беззаветной преданности высоким идеалам революции в тесном сочетании с глубоко личными, интимными событиями в жизни персонажей. Способность к глубоким чувствам, верность в любви делает таких героев, как Алмакай, Нурия, Даут, более привлекательными, воодушевляет их на борьбу за общечеловеческие ценности и идеалы. Трагически оборвавшаяся жизнь Алмакай именно в этом аспекте может быть названа «лебединой песнью».

Близка к драме «Лебединая песнь», со стремлением отразить в первую очередь политические итоги и выводы общественных событий, и пьеса А.Мирзагитова «Бахтигарей». Если Б.Бикбай старается изобразить типические характеры в типических ситуациях, то в пьесе А.Мирзагитова действие пьесы определяется важным периодом жизни реального исторического лица - революционера-большевика Бахтигарея Шафиева - пребыванием во время Гражданской войны на фронте. Бахтигарей, назначенный Российским правительством чрезвычайным комиссаром, едет в Башкортостан с целью содействовать решению нескольких проблем. Во-первых, используя все средства, имеющиеся в его распоряжении, развернуть разъяснительную работу среди населения и создать в тылу врага широкую агентурную сеть. Во-вторых, основываясь на противоречиях в стане врага, прийти к соглашению с Башкирским правительством и, пусть и временно, склонить его на сторону Советской власти или же к бездействию против нее.

Сам А.Мирзагитов, как можно заметить, занимает активную позицию по отношению к содержанию политических споров между Бахтигареем и Командармом. В этом плане большое значение приобретают слова представителя Кремля: «Народ, веками стремившийся к социальному и национальному освобождению, частью своей выступает против Советской власти, в то время как суть Советской власти - в *социальном и национальном освобождении народов... Эта беда — горький плод недостаточной оценки стихии национального движения*» (курсив мой - Р.А.).

Однако в дальнейшем автор не развивает эту мысль, указывая лишь, что она представляет собой отдельную и актуальную проблему для российской действительности. Главное внимание автора направлено не столько на рассмотрение доктрины национального обустройства государства, сколько на конкретные, практические дела Бахтигарея по привлечению башкирских полков на сторону красных. Встречи, беседы, споры с Командармом оставляют в душе Бахтигарея глубокий след. Не высказываясь открыто в диалогах, он вынужден признать свои слабости. Об этих своих заблуждениях он пишет в письме к Мунире: «Меня еще трудно назвать настоящим борцом'. Почувствовал себя сегодня учеником, не выучившим урок и наказанным розгой». Такая бесхитростная оценка себя самого лишь повышает значимость образа и значение его деятельности.

Автор определил пьесу как «историческую карусель». И действительно, пьеса как театральное действие представляет собой вращающуюся сцену. В быстро сменяющихся друг друга событиях принимают участие как представители Антанты и других государств, участвовавших в интервенции против Советской России, так и представители самых разных слоев баш-

кирского общества. В ходе развития драматического действия создается широкая панорама социально-политической жизни в Башкортостане того времени.

Решение конфликта пьесы на основе социальных коллизий не лишило героев психологизма, драматичности переживаний и чувств, глубины размышлений. Жизнь военного времени, цельность и единство духовных и общественных устремлений героев автор показывает в рамках различных ситуаций, предвиденных и непредвиденных. Как было уже отмечено, это наиболее явственно проявляется в отношениях Мирхайдара и Бибинур, в диалогах Бахтигарея и Командарма, в описании исключительной напряженности положения, которое складывалось перед переходом башкирских конников на сторону красных.

Сходство каждого эпизода пьесы с очерком, письма, которыми обменивались Бахтигарей и Мунира, выступающие средством лирической характеристики героев и способом раскрытия целей и задач главного героя, вместе с тем указывают и на публицистическую направленность произведения. Само обращение к образу Заки Валиди (Командарм) свидетельство не только публицистической заостренности пьесы, но и гражданской смелости автора.

Характеризуя последний и самый ответственный этап работы Бахтигарея Шафиева, А.Мирзагитов одним из первых в нашей литературе постарался дать исторически объективную оценку деятельности Ахмет-Заки Валиди, главы башкирского национального движения. И надо отметить, что образ Заки Валиди предстает перед зрителем не так, как это было принято ранее - в сатирическом плане, путем выпячивания отдельных аспектов его деяний как авантюрных, а в соответствии с истинной его ролью и положением. И обращение А.Мирзагитова к публицистичности является средством придания большей убедительности и реалистичности героям его произведения.

Композиция произведения, основанная на хроникальном воспроизведении военных и политических событий конкретной социально-исторической действительности, использование всех возможностей объективного стиля изложения - способствовали наиболее полному воплощению идеи героизма.

Следует сказать, что пьесы «Лебединая песнь» Б.Бикбая и «Бахтигарей» А.Мирзагитова демонстрируют потенциальные возможности этих произведений в раскрытии, постановке и художественном решении проблем борьбы за социальное и национальное освобождение. Если в пьесе Б.Бикбая развитие конфликта произведения базируется на единстве обще-

ственно-социальных мотивов, то произведение А.Мирзагитова полностью построено на раскрытии политического содержания описываемых событий. Несмотря на единство темы, каждый из авторов по-своему определил отношение к использованному жизненному материалу. Так, в пьесе «Лебединая песнь» использование приемов публицистического воздействия на зрителя, наделение речи героев патетической интонацией придает произведению в целом героико-романтический характер. Автор драмы «Бахтигарей» стремится вскрыть идейные и социальные основы конфликта, лежащего в основе произведения. Использование в этих целях публицистических средств придает сюжету произведения смысловую прозрачность: «столкновение» между психологическим состоянием героев и авторской публицистичностью решается в ходе развития действия в пользу последнего. Таким образом, пьесы «Лебединая песнь» и «Бахтигарей», в которых выразилось активное отношение героев к проблеме, ставшей источником дискуссий, ознаменовали собой появление политической драмы.

Известно, что для башкирского народа потрясения Гражданской войны, так же, как и голод двадцать первого года, коллективизация и сталинские репрессии, стали поистине национальной трагедией. Рост национального самосознания, стремление к национальной независимости, усилившиеся в башкирском обществе, жестокие споры вокруг статуса Башкортостана усилили и без того сложную общественно-политическую обстановку в этом крае, страдавшем к тому же в огне Гражданской войны. Как следствие этого, именно национальный вопрос выдвинулся на первый план и явился наиболее актуальной политической проблемой, определяющей судьбы нашего народа. Важно отметить, что ни литература, ни в том числе драматургия не обошли данный вопрос стороной. В стремлении отразить героико времени уже в первой половине двадцатых годов прошлого столетия появились сценические произведения, в которых было выражено и отношение к башкирскому национальному движению.

Политическая драма А.Тагирова «Алатау» стала первой в этой жанровой разновидности драмы. Эта пьеса была отмечена как одна из самых первых, в которой наиболее удачно был отражен образ коммуниста. Автор достаточно оригинально и своеобразно подошел к раскрытию основной идеи произведения. Обнажив в первой части драмы ведущую политическую проблему современности, автор, отображая отношения к ней героев и их оценок, добился композиционной целостности драмы. Для этого он включил в систему персонажей произведения представителей всех социальных слоев российского общества, всех политических партий, игравших какую-либо роль в общественно-политической жизни страны, и, тем самым,

основной проблемой драмы сделал дискуссию между сторонниками диктатуры пролетариата и руководством национального движения башкир. Однако в драме не было героя, который бы воплощал идеи национально-освободительного движения. Потому поставленные проблемы не нашли отражения в деятельности персонажей, не стали материально выраженной силой, они так и остались в форме лозунгов и тезисов. Несмотря на это, драма «Алатау» А.Тагирова, как и пьеса «Карагул» Д.Юлтыя, явилась одним из первых примеров социально-политической драмы с чертами героической драмы.

Как показатель роста среди башкир национального самосознания, общественного и политического сознания в сценических произведениях на первый план стал выходить не просто народ в обобщенном плане, а представители различных социальных слоев. Включение в структуру произведения в качестве главных действующих лиц членов одной семьи («Огненный вихрь»), национальной интеллигенции («Лебединая песнь»), представителей творческих профессий («Шонкар»), государственных деятелей («Бахтигарей», «Красный паша») сделало действие полемически заостренным, а конфликт пьесы интеллектуально насыщенным.

Тем не менее решение конфликта в героико-патетическом ключе свидетельствует о том, что социально-политическая драма не могла не испытывать влияния героической драмы. Дальнейшая эволюция социально-политической драмы характеризуется тем, что структура действия в ней определяется полностью деятельностью персонажей в сложной общественно-политической обстановке, отражая тем самым накопленный опыт разрешения назревших проблем. Если, например, в драме «Красный паша» Н.Асанбаева показываются возможности мирного сосуществования двух социальных систем - социалистической и капиталистической - в двадцатые-тридцатые годы прошлого столетия, то в пьесе «Коня Диктатору!» М.Карима, которая представляет собой сатирико-политический памфлет, с помощью публицистических приемов на основе гуманистических идеалов современности разоблачается фашистско-милитаристская идеология.

Объектом внимания в третьем разделе являются социально-нравственные драмы, в которых разрабатываются проблемы судеб народа и человека, исторической памяти и связи времен. Не случайно, что Ф.Буляков свою пьесу «Вознесись, мой Тулпар!», которая посвящена одной из этих проблем, обозначил как национальная драма. Это нельзя назвать случайным явлением. С помощью образа Тулпара драматург представляет в метафорическом плане судьбу народа. И проблема счастья разрешается в пьесе с позиций народной нравственности, сочетаясь и перемежаясь со сложными

и противоречивыми обстоятельствами жизни. Конфликт пьесы, основанный на непримиримых противоречиях между личностью и властью, той их степени, которой они достигают при тоталитарном режиме, убедительно продемонстрированы, с одной стороны, на примере отношений между Газинуром и Бахануром, а с другой - между Бахануром и Тулпаром. При этом диалоги между Тулпаром и Бахануром приобретают принципиальное значение: воскресший Тулпар разоблачает его в злодеяниях. Оказывается, что этот мужчина повинен в ликвидации лучшей породы лошадей, а также в том, что по его доносу Газинур стал жертвой политических репрессий. Тулпар осуждает Баханура и вместе с тем дает ему совет начать жизнь заново, но с совестью и правдой. Однако тот не может подняться с колен - так пагубно сказались на нем психология покорности, инерция подчинения чужой воле.

Драма «Вознесись, мой Тулпар!» построена как бы на воспоминаниях Баханура, но в то же время перед глазами зрителя проходят далекое и недалекое прошлое и настоящее нашей страны, которые отразились и отражаются, как это показано в произведении, на судьбах персонажей. Особенно поучителен в этом плане жизненный пример Тулпара и Газинура, верного коня и доброго молодца. Их образы, дополняя друг друга, олицетворяют судьбу человека, судьбы целых поколений. Сюжет пьесы «Измена предкам» Ф.Богданова основан на поисках причин исчезновения решеток, предназначенных для офады завода. Однако автор не офаничивается лишь изучением факта преступления, он стремится проникнуть в более глубокие слои нашей жизни, тем самым показать активное морально-этическое влияние прошлого на настоящее, их взаимодействие. Анализ слов и дел персонажей, даже проступков некоторых из них и соотнесение их с идеей благородства, служения людям, общественному благу позволили драматургу поставить со всей остротой проблему преданности делу и памяти старших поколений. В этом плане действенными элементами выступают речь персонажей и другие предметные детали и словесные средства, получившие силу поэтического обобщения. Например, весьма показателен и поучителен образ бабушки Фатихи. Она, в отличие от многих других персонажей, выступает хранительницей народной памяти, народного духа и образцом национального характера. Ее речь, большей частью монологи, либо начинается, либо заканчивается пословицами и поговорками. Так она сверяет свои дела и поступки с народными представлениями, народной мудростью. Этот прием избавляет автора от многословия, делает образ более понятным и ярким. Такая, например, поговорка «Опыт человека и человеком делает, и жить помогает» соответствует фабуле произведения. Хотя люди относятся к по-

добным высказываниям с некоторым сомнением, нужно отметить, что почти каждое ее слово составляет суть человеческого бытия. Пословицы и поговорки, которыми наполнена ее речь, помогают более глубокому раскрытию содержания произведения.

Образ бабушки Фатихи служит автору поводом для размышлений об отношении к духовному наследию предков на примере жизни одной деревни. Она напоминает образы Дарьи из «Прощания с Матерой» и Анны Степановны из «Последнего срока» В.Распутина, Акбабая из «Земли отцов» Ф.Исянгулова, Тулпара из «Вознесись, мой Тулпар!» Ф.Булякова, к которым близка своим истинно народным колоритом. В речи бабушки Фатихи аккумулирована народная мудрость и память: «То, что не может сохранить память народа, не сохранит и железная решетка». Составными частями сюжета пьесы выступают фольклорные образы и приемы, взятые из кубаиров, сказок, которые, как и монологи бабушки Фатихи, оказывают на зрителя как бы «обновляющее» воздействие, что делает проблематику произведения более широкой и действительно общенародной.

В отдельных произведениях сам материал пьес потребовал использования средств и приемов выразительности для адекватного выражения тенденций времени и того влияния, «давления» культа личности, которое оно оказало на судьбы героев пьес. А это в свою очередь определило и жанровое своеобразие пьес. Несмотря на то, что образы героев пьес созданы на основе прототипов или же обобщенных образов, их активное отношение к текущим или же глобальным социально-политическим событиям и тенденциям выразило не только личную судьбу людей и, соответственно, персонажей произведений, но и драму, трагедию целого народа, страны.

Содержание пьесы Г.Шафикова «Хадия» составляют элементы биографии репрессированной писательницы, ее воспоминания, образы из ее произведений: повести «Айбика» и романа «Иргиз». Учитывая, что действие в пьесе от начала до конца сопровождается авторским словом, то произведение можно охарактеризовать как «драматическую повесть». Авторское слово, наряду с выполнением функций ремарки, перемежаясь с монологами Хадии, служит комментарием к событиям лагерной жизни героини, ее мыслям и чувствам, полным драматизма и глубоких переживаний. Писатель подразделил жизнь героини на две части, прошлую и настоящую, и контрастно противопоставляет их путем использования соответствующих стилистических приемов. Исходя из идейно-эстетических характеристик каждой сцены и каждого действия, автор строит развитие сюжета с помощью чередования светлого и темного фона. Так, например, появление героя на сцене, погружение в воспоминания, встречи и разговоры с Губаем,

ее мужем, отрывки из повести и романа даются в круге света. Преобладание же темных тонов, тьмы, особенно заметное в экспозиции, предстают как световая и цветовая визуализация переживаний Хадии, перенесенных ею страданий, как олицетворение лагерных порядков и нравов и их непрерывного воздействия на всю последующую жизнь героини. Публицистическая оценка трагических событий жизни героини, объединение всех сюжетных линий вокруг главного действующего лица пьесы, удачно найденный компромисс между эпическими и драматическими компонентами позволили Г.Шафикову создать мелодраматическое в своей основе, но отнюдь не облегченное произведение, драматическую повесть о жизни и о судьбе известной башкирской писательницы Хадии Давлетшиной.

Содержание конфликта пьесы «Миляш-Миляуша» Н.Асанбаева основано на противопоставлении подлинных и мнимых нравственных ценностей, отражая тем самым драматические противоречия, с которыми сталкиваются персонажи. Это подтверждается на примере судьбы героини пьесы - Миляуши, которая все еще ждет своего парня, не вернувшегося с войны, несмотря на то, что прошло уже четыре года. И она твердо отстаивает свою позицию перед людьми, сомневающимися в том, что он жив: «Пропал без вести - еще не означает, что он погиб!..». Надежды Миляуши сбываются: Иншар возвращается домой. Девушка и парень, которые и представить не могли жизни друг без друга, решили пожениться. Однако Карима, мать Миляуши, не приветствует решение дочери выйти замуж за Иншара. Попадание в плен она приравнивает к измене Родине и заявляет, что этого никто и никогда не прощал, не будет прощать.

Социальные, идейные корни конфликта, показанного в драме, Н.Асанбаев видит в действительности того времени. Они определяются самой сущностью авторитарно-диктаторского режима, природой тех объективных обстоятельств, которые привели к становлению культа личности, и даже чисто субъективными устремлениями людей. Итогом всего действия является гибель Миляуши. В основе этого феномена лежит трагическая судьба людей, одни из которых остаются верными своим идеалам, а другие же приспособляются к условиям и становятся рабами системы.

Совместное противостояние трудностям, стоящим перед страной, бескорыстный труд во имя победы, терпеливое ожидание с фронта любимого человека - определяют тему и весь пафос пьесы «Распутица» А.Атнабаева. Отказ от иллюстрации бытовых проблем отдельной семьи, приукрашивания жизни людей в тылу, показ труда, быта, переживаний людей в драматическом единстве сделало содержание произведения эпическим, масштабным. Действие драмы не ограничивается лишь судьбой одно-

го героя и одним событием. В центре пьесы судьбы и взаимоотношения множества людей. Отношения, определяющие духовное единство людей, раскрываются в непривычных обстоятельствах — в пути, когда герои ездил на железнодорожную станцию за семенами для посева. Композиционно произведение построено как сочетание сцен, в которых действуют только два героя, и сцен с множеством персонажей и событий.

Динамическое развитие действия в пьесе обеспечивается стягиванием всех процессов и явлений в точку одной поездки с тремя остановками, как определил ее структуру сам автор. Сцена «Отъезд», например, являясь экспозицией, напоминает народное собрание-йыйын и придает раздумьям героев, каждому их действию психологическую напряженность и идейно-смысловую нагрузку. Для последующего развития действия характерно обращение к приемам фольклорной поэтики, использование сопутствующих образов, таких как письмо, сводки Совинформбюро, что позволяет расширить границы повествования, придать им определенную степень эпичности. В сценах остановок, непохожих друг на друга по своему психологическому настрою, раскрывается сущность каждого из персонажей, особенности их характеров, происходит постепенное вызревание основной идеи произведения. Диалоги способствуют сжиманию, интенсификации развития действия, обострению конфликта и являются важным композиционным элементом драмы. Самое важное в диалогах то, что здесь проявляется движение души персонажей, и на примере частной судьбы обрисовывается судьба живших в тылу людей.

Таким образом, выбор в качестве центральной темы духовной эволюции человека, воплощающего характерные черты своего народа, рассмотрение общественных процессов в широком контексте истории, оценка событий прошлого с позиций современности привели к появлению таких жанровых форм современной драматургии, как героическая драма, социально-политическая драма и социально-нравственная драма. Произведения, написанные в ключе этих жанровых форм, рассматривают в качестве одной из центральных проблем события и явления XX века и их влияние на судьбы народа и страны.

Вторая глава, озаглавленная «Особенности конфликта и многообразии жанровых форм», состоит из трех разделов и посвящена раскрытию особенностей произведений, написанных в жанровых формах драмы, комедии и трагедии, в которых нашло отражение социально-психологическое и эстетическое содержание исторического прошлого и современной действительности. **В первом разделе** главы анализируются жанровые формы драмы. Первыми образцами психологической драмы в башкирской литературе

были пьесы «Дружба и любовь» и «Дочь степей» С.Мифтахова, «Карлугас» Б.Бикбая, «Тансулпай» К.Даяна. Как подчеркивается в диссертации, авторы этих произведений не ограничивались описанием быта, а, опираясь на поэтику фольклорных произведений, стремились к широким социальным обобщениям, выявлению характерных черт персонажей с использованием приемов психологического анализа. В настоящее время возможности психологической драмы стали еще шире: в центре этих произведений находятся герои, способные решать сложные проблемы современности, нести глубокие философские идеи и гуманистические взгляды.

В этом плане отличаются пьесы М.Карима, в которых четко прослеживаются не просто воздействие, но и прямое влияние социально-исторических условий на человека. Как было отмечено критикой, в драме «Неспетая песня» прозвучало «еще не сказанное слово, еще не поставленная никем проблема» (М.Гайнуллин), «драма предстала в виде социально-психологической» (Г.Хусаинов). А его пьесу «Страна Айгуль» можно охарактеризовать как лирико-психологическую драму, учитывая такие ее черты, как утонченная поэтичность и психологизм.

Основным свойством психологической драмы является стремление к изображению персонажей в сложных взаимосвязях и отношениях, раскрытию внутреннего мира героев. В них упор делается преимущественно на глубинные, подспудные «течения», верховенство психологических переживаний над событийным рядом, предоставляющее возможность для раскрытия «диалектики души» героя. На основе анализа произведений, относящихся к психологической драме, в диссертации подчеркивается, что конфликт в этих пьесах построен на традиционных коллизиях, т.е., семейных отношениях, и, на первый взгляд, кажутся они легко разрешимыми. Однако постановка проблемы в непривычном по сегодняшним меркам житейском плане, оригинальное ее развитие никого не оставляет равнодушным, заставляет задуматься и пережить в подлинном смысле этого слова катарсис.

Симптоматичными с этой точки зрения выглядят драмы И.Юмагулова «Сквозь потери» и «Журавли возвращаются». Автор испытывает своих героев в обстоятельствах, которые могут оказывать влияние на их жизнь, судьбу, на принятие тех или иных решений, исследует при этом их мысли и чувства. Герой драмы «Сквозь потери» Саяр - оптимист, максималист по своему духовно-нравственному потенциалу. Необыкновенность его в том, что он, понеся потери, достигает цели. Тяжело переживает Саяр уход жены. Однако не падает духом, продолжает заниматься творчеством. Душевные переживания пробудили в нём новые темы, оригинальные идеи. И самое главное - он радуется вновь обретенным надеждам. Даже получив

после выставки известность, не изменился: продолжает творить и живет надеждой на возвращение жены, полностью простив ее. Прощение жены, конечно, не парадоксальный поступок со стороны Саяра. Поскольку конфликт пьесы определяется не только столкновением индивидуальных характеров мужа и жены, но и особенностью восприятия ими жизни, степенью понимания и осмысления ее. Суть драмы Рахима («Журавли возвращаются») в том, что он незаметно для себя погрузился в мещанское благополучие, жил с нелюбимой женщиной. Он и сейчас мог бы, как и многие другие, продолжать жить в непривычных условиях. И никто бы его не осудил за это. Однако сам Рахим во всем случившемся, в том, что цели в жизни у них с женой оказались разные, винит только себя самого. Оставив кресло руководителя, он возвращается к профессии, избранной по призванию. В то же время Рахим явно осознает, что совершает одно из самых страшных преступлений - хочет оставить своих детей сиротами. Так как его цели и надежды встречают противодействие со стороны лицемеров, эгоистов, - они должны быть защищены. Именно это и возводит переживания этого человека на высшую ступень. Если Рахим нашел в себе силы взглянуть на всю свою жизнь критически, переосмыслить свои прегрешения против жизненных идеалов, то Саяр остается в памяти и сердце зрителей не святым, но человеком со всеми своими привычками, со всем драматизмом своего характера, судьбы.

«Без личности нет драматургии», - отмечает М.Карим. Это напрямую относится и к психологической драме, т.к. основу характера героя в ней, безусловно, определяют личностные моменты, диктующие проявления его чувств, действий, отношения к миру и к себе самому. Только тот герой, который может проявить себя как личность, способен на ответственный поступок, в состоянии сохранить духовную цельность, верность целям и идеалам. Именно такой представил Зайтунгуль, свою героиню, Н.Асанбаев в одноименной драме. Переживания Зайтунгуль, постоянное психологическое напряжение, в котором она находится, дают нам целую галерею прекрасных черт ее характера. В памяти зрителей она остается в первую очередь как женщина совестливая и всецело преданная своему мужу. Она не может и представить себе, чтобы не сохранять верность любимому человеку, чтобы постоянно не бороться за него. Она прекрасно понимает, что создание семьи, воспитание детей очень ответственное дело, и оно невозможно без терпеливого отношения супругов друг к другу, без прочной нравственной базы. И поэтому измену мужа, кажется, не сможет простить: «Сделал нас посмешищем перед всем аулом. Не только меня, но и отца моего и всю родню нашу!..». Вместе с тем верность своей любви для нее

как призыв к ответственности, как переживания за судьбу других, страны. Желание скорейшей победы над врагом заставляет ее забыть об обидах на мужа. Так что эту женщину волнуют уже не только личные проблемы, но смысл ее жизни определяют появившиеся в экстремальных условиях общественные мотивы. Под их воздействием Зайтунгуль воспринимает, как свой обязательный долг, необходимость реабилитировать мужа перед односельчанами, отправить его на фронт и дождаться его возвращения. Такой является и Бибигуль (драма «Дикие гуси» Р.Сафина), в образе которой воплощены самые сокровенные мысли и чувства людей военного поколения, для которых любовь является символом и морально-этическим критерием бытия. Бибигуль всю жизнь любила только мужа и, отправляясь якобы на курорт, на самом деле ездила на его могилу. Хотя это никак не избавляет ее от сомнения: «Есть ожидание, и есть забвение. А я не ожидаю, не забываю. Я подчинилась требованию жизни. Встретила хорошего человека и снова замуж вышла. Права ли я была? Вот и мучаюсь, поэтому уже сколько лет, так как не могу ответить на этот вопрос».

На основании рассмотренных произведений мы приходим к выводу о том, что идейные и нравственно-психологические позиции, выраженные в неординарных делах и поступках героев, определяют такие особенности современной психологической драмы, как стремление к открытости финала, возможность развития конфликта по нескольким направлениям, «смягчение» и снижение роли фабулы.

Другое направление развития психологической драмы «состоит в исследовании проблем войны и мира, долга и совести, развития отношений между бывшими фронтовиками, которые продолжают влиять и по сей день на судьбы и жизненный путь людей»¹¹. В этом отношении произведения, созданные писателями-участниками Великой Отечественной войны: «Окольными путями» Г.Ахметшина, «Есть один дуб...» Г.Байбурина, «Забытая клятва» И.Абдуллина, а также «Матери ждут сыновей» А.Мирзагитова, представляют собой значительное явление последних лет. Нравственный конфликт этих пьес основан на противоборстве человеческого достоинства и трусости, предательства людей в экстремальных ситуациях как боевого времени, так и в мирной жизни.

Жизненный путь, например, героини драмы Г.Ахметшина «Окольными путями» напоминает судьбу Бибигуль. Если Бибигуль, узнав о смерти мужа, вторично выходит замуж, то Гульзихан даже по окончании войны ничего не знает о муже. Воспользовавшись этим, шантажом и угро-

¹¹ Антология башкирской драматургии. Кн. первая / на башк.яз.- Уфа: Башк. кн. изд-во, 1984.- С.23.

зами ее заставляет выйти за себя с юности влюбленный в нее Тулякай. И в течение двадцати с лишним лет вынуждена она терпеть всяческие унижения и притеснения: Тулякай обвиняет ее бывшего мужа в измене Родине, ее увечного сына заставляет выполнять непосильные ему работы. О чем только не помышляет эта доведенная до крайности женщина. Стоя перед портретом мужа, просит прощения и пощады за все случившееся. И решается поведать ставшему уже взрослым сыну, почему она была вынуждена выйти за Тулякаю.

Наряду с мотивом переживаний Гульзихан, основным для пьесы, параллельно звучит мотив вины, который тонко выражен в репликах других персонажей. Наиболее явно он представлен в афористических высказываниях старухи Хукур (Слепая), во всем ее облике, поведении. Она как бы предсказывает, что живет среди людей продажная душа, но в скором времени ее разоблачат. От страха, вызываемого чувством вины, избавляет Иртуган - он точно указывает, кто носитель зла. Трудно удалось Иртугану открыть подлинное лицо Тулякаю, раскрыть и доказать его преступление. Этот человек, который предал Янтуру (выдал его в концлагере врагам), сделал потом несчастливими его жену и сына. И самое страшное то, что в этом преступлении он обвинил Янтуру, а свои два преступления оправдывает даже не трусостью, а любовью к Гульзихан.

Если мотив вины в пьесе («Окольными путями» приводит Гульзихан к небывалым переживаниям и мучениям, прежде чем истина раскроется и зло будет наказано, то в пьесе «Матери ждут сыновей» о совершенном некогда преступлении неизвестно вплоть до самого финала. Тайфур свыше тридцати лет хранил в душе страшную тайну и никому не рассказывал о том, что Яхья, его односельчанин, друг, добровольно сдался в плен. Боялся, что мать Яхьи, старуха Бибисара, не вынесет этого известия. Так и случилось: она умерла в день Победы, когда все соседи праздновали это великое событие, совершенно случайно узнав о преступлении своего сына.

В основе преступлений Тулякаю и Яхьи - трусость и безысходность. В другом ключе ставит проблему достоинства человека Г.Байбурин в своей драме «Есть один дуб...». Дауту, который пришел с войны увешанный орденами и медалями, но много позже других, пришлось пережить совершенно неожиданные испытания, выслушать совершенно нелепые и вздорные обвинения. И самым обидным и печальным для него стало то, что любимая девушка обвинила его в нарушении клятвы. И для этого у девушки есть все основания, поскольку сама она свято берегла и соблюдала данные ему перед уходом на фронт обещания и верно ждала его. Однако есть и такие люди, даже среди родственников, которые не особенно-то ждут возвращения

Даута. А когда он, наконец, вернулся домой, стараясь не показывать собственную трусость, лицемерно заявляют: «Да, большая радость. Как будто с того света вернулся, да только он вернулся «оттуда», с той стороны света. Вот ведь как!».

Верность солдатскому долгу и фронтовой дружбе, стремление оценивать человека мерками поля боя даже в мирное время характерно для двух героев драмы И.Абдуллина «Забятая клятва». Они в бою готовы пожертвовать друг для друга даже жизнью. Расих вытащил своего друга, раненного во время разведки, на своих плечах. Хасан говорит своему спасителю: «О добре твоём расскажу и детям моих детей. Если у меня родится сын, назову его Расихом». Их дружба, пронесенная через горнило войны, оказалась в мирное время перед трудным испытанием. Возникшая экстремальная ситуация выявила доселе неизвестные и незаметные черты в характере Хасана: карьеризм, двуличие, трусость. Ради сохранения своего поста он всю вину за аварию на производстве сваливает на своего фронтового друга. А решение Расиха, вне всякого сомнения, единственно верное в такой ситуации: он отказывается от прежней дружбы с Хасаном.

Как видим, причины экстремальных ситуаций, в которых испытываются герои на верность клятве, долгу и совести, всегда конкретны и исторически обусловлены. В одном случае суть выбора носит частный, как бы повседневный характер, а в другом продиктована боевой обстановкой военного времени. Но и в тех, и в других условиях варианты решений героя определяются нравственно-этическими критериями человеческих взаимоотношений. Подводя итоги, следует сказать, что психологизм как средство раскрытия характеров в драматическом произведении, постепенно обретает статус творческого принципа. Можно не сомневаться, что психологическая драма будет развиваться как самостоятельная жанровая форма башкирской драматургии.

Жанрово-стилевые особенности современной башкирской драматургии определяются наличием и таких пьес, которые можно охарактеризовать как «романтическая драма». Башкирские литературоведы выделяют её в отдельную разновидность драмы¹². В этом ряду есть такие произведения, как «Страна Айгуль» М.Карима, «Не забывай меня, солнце!» А.Абдуллина, «Лунные вечера Айхыльгу» И.Абдуллина, «Янбика» Р.Сафина. Особое внимание, уделяемое языку и поэтическому стилю, говорит о том, что в основе этих произведений лежит психологический анализ. Эти произведения, на

¹² См.: Гаймуллин М, Буляков И. Ступени роста башкирской драматургии // Антология башкирской драматургии. Кн. первая / на башк. яз.- Уфа, 1984- С.21.; Рамазанов Г., Кильмухаметов Т. Драматургия // История башкирской литературы. В 6-ти томах. Т.6. Современная литература (1966-1994 гг.)/на башк.яз.-Уфа, 1996-С. 164.

наш взгляд, представляют собой новую жанровую форму, которая зародилась на взаимодействии фольклорных и литературных традиций и сформировалась как итог развития драматического мышления. По таким своим особенностям, как тесная взаимосвязь трагической любви с общественно-социальными проблемами, контрастное противопоставление духовного мира героя и его оппонентов, романтическая драма имеет сходные черты с народными легендами, пьесами, написанными на основе фольклорно-этнографического материала.

Основой конфликта в данной жанровой форме драмы выступает противоречие, возникающее между персонажами и мещанским окружением вследствие стремления персонажей сделать отношения между людьми благороднее, честнее, гармоничнее. Поэтому герои романтической драмы, такие, как Айгуль («Страна Айгуль»), Сергей («Не забывай меня, солнце!»), Айхылыу («Лунные вечера Айхылыу»), Янбика («Янбика») - люди высокой нравственности, возвышенных идеалов. Они не разделяют свои интересы на личные и общественные и не противопоставляют их, живут по совести. Из-за своей бесхитрости, открытости они часто остаются незащищенными перед проявлениями зла, переживают драму в подлинном смысле этого слова. Однако и в тех случаях, когда жизнь их обрывается трагически (Янбика, Айхылыу, Сергей), они оставляют по себе незабываемую память, служат образцом для подражания и идеалом нравственности. Особенностью героев романтической драмы является то, что они никогда не бывают жертвами обстоятельств, классовых, религиозных и иных предрассудков и всегда отличаются активностью гражданской позиции. Главное чувство, которое переживают герои рассматриваемых произведений, - любовь. Способность к большому, искреннему чувству идет у них от богатства души, духовной цельности и, тем самым, говорит о социальной значимости их жизни и устремлений. В основе драматизма, которым овеян конфликт романтической драмы, лежит житейская правда и в то же время возвышенные чувства, переживания - трогательные, лирические, немного грустные, но всегда созвучные стремлению героя к общественному идеалу. Миссия героя, его предназначение - нести свет гуманизма - предопределена его духовным и интеллектуальным потенциалом. Помимо физического, внешне выраженного действия, когда требуется, они подключают к работе и свои внутренние, эмоционально-экспрессивные и психологические ресурсы, выражая тем самым свое личностное отношение к репликам, поступкам других персонажей, к тем или иным событиям, фактам, проблемам.

Поэтика романтической драмы основана на раскрытии отношений между реальной действительностью и внутренним миром героя, поэтому

используемые монологи, реплики, а также стихи и песни выступают не только стилистическим обрамлением произведения, но и служат средством проявления душевного состояния героя, барометром его нравственно-психологической состоятельности. Лирико-драматические монологи-миниатюры в романтической драме, наряду с выполнением традиционной задачи - получения необходимого вывода в результате вопросов-ответов, - служат раскрытию характера героя, выявляют истинное отношение героя к той или иной проблеме. Они выступают также и средством отражения виртуальной реальности и определяют тем самым стиль драматического произведения и манеру авторского мышления.

Наряду со стремлением к объективному изображению, значительную роль в романтических драмах играет субъективизм, понимаемый не в отрицательном, разумеется, смысле. В поэтическом произведении его автор использует для изображения романтического героя лирические средства, которые субъективны по своей природе. В романтической драме эпические и лирические начала активно взаимодействуют. Такие средства для лирико-романтического выражения, как монологи, песни, стихи, природные явления - выступают одновременно в качестве жанрообразующих элементов романтической драмы. Как показывает опыт, в рассмотренных произведениях объективные и субъективные моменты жанрово-стилевой структуры, используемые в арсенале художественных методов и приемов романтической драмы, направлены на реалистическое отображение действительности. В противном случае идеалы и устремления героя так и остались бы не более чем абстрактным понятием и не имели бы реального содержания в развитии сценического действия.

Бытовая драма в башкирской драматургии имеет значительный опыт и традиции. Она занимает в драматическом ряду место между психологической драмой и так называемой мелодрамой (инсценировкой), создаваемой на основе произведений прозы. Своими корнями бытовая драма восходит к устному поэтическому творчеству башкир, отдельные произведения которого были «переработаны» в виде фольклорно-этнографических пьес и составляли национальный репертуар театров в двадцатые годы прошлого века. Настоящий литературный облик приобретает бытовая драма в тридцатые годы и послевоенные десятилетия, когда семейно-бытовые темы становились социально содержательными, наполнялись гражданским пафосом, соотносились с нравственным сознанием, семейными традициями башкир и актуальными проблемами развития всего общества. Жанровая природа бытовой драмы связана, прежде всего, с тем, что объектом внимания в ней является жизнь семьи, известные патриархальные устои которой

сильно пошатнулись в последнее время под влиянием рыночных социально-экономических условий и негативных нравственно-психологических факторов. Неустроенность быта, пьянство, наркомания, сексуальная распущенность, социальный пессимизм - характерные приметы современной действительности, которые активно проникают в сферу внутрисемейных отношений. Эти явления, отражаясь в делах и поступках людей, составляют социально-нравственный стержень конфликта современной бытовой драмы.

Пьесой, построенной на одном из проявлений такого конфликта, является «Ужин на четверых, или потерянные обретения» Н.Гаитбая. Подход автора к проблеме на основе таких понятий, как «родной дом», «семейный очаг» придал драматическому действию особый эмоциональный колорит и убедительно представил переживания и размышления членов одной семьи. На это указывает следующая сцена: угощение накрыто для четверых, но одно место пустует, что случается не единожды. Этот факт симптом того, что взаимоотношения членов семьи дошли до кризисной точки. И во всем этом, как мать, виновата Асия. Каким бы ужасным это ни показалось, но у девушек не сохранилось в памяти ничего светлого и радостного, что было бы связано с матерью, точнее сказать - и не было никогда. Поскольку Асия дома была редко, дети всегда пили чай с отцом, троим, он их и гвозди забивать научил, а вот обыкновенную кофточку связать девочки так и не научились, они бы и сейчас не прочь этому научиться, да матери все некогда, она никак не может от работы своей освободиться. Сестры прекрасно понимают, что причиной всех бедствий семьи, того непонимания, которое царит здесь, является их родная мать. В то же самое время их охватывает какое-то детское чувство. Зилия, выражая сочувствие матери, говорит: «С нервами у нее не в порядке. Работа больно тяжелая». Но ведь не только они должны понять свою мать, но и мать должна понять их. Асия - человек другой эпохи, однако и феминисткой ее нельзя назвать. Стремясь сделать девочек счастливыми, она тем самым обрекает их на несчастья. Ныне женщине, чтобы суметь остаться матерью семейства, нужны, видимо, не только право на любовь или свобода в создании семьи, но и определенные обязанности перед семьей. Асией не хватает именно ощущения ответственности, осознания себя матерью.

В отличие от Асии в «Ужине на четверых...», Вакиль и его жена («Утренний туман» Ф.Богданова) стремятся не оставить детей, которые начинают самостоятельную жизнь, без внимания и поддержки перед трудностями, не пускают на самотек решение ни одной проблемы, которая была бы с ними связана. И причин для беспокойства, особенно отцу, более чем

достаточно: сын, который вот уже второй год не может поступить в вуз, начинает приводить домой каких-то непонятных, «опытных, просвещенных» людей. В то же самое время эгоизм матери усугубляет дело: она старается «направить» сыночка, чтобы он по «кривой дорожке» не пошел. Мало того, брать ответственность на себя она тоже не хочет и делает все, чтобы свалить все проблемы на отца, обвиняет его в жестокости и равнодушии к детям. То, что произошло с сыном, его бесхарактерность, не могло не повлиять на самого Вакиля, одного из лучших бригадиров завода, уважаемого всеми наставника молодежи, задело его за живое. Вакиль принципиально относится в первую очередь к самому себе, и одному из руководителей завода он говорит: «У меня особое положение. Я - воспитатель. И если уж собственного сына не сумел воспитать толком, то как я могу требовать чего-либо от других». И если бы Кинья не обращал внимания на переживания отца, не прислушивался к его словам, не считался с авторитетом отца, возможно, что его судьба сложилась бы совсем по-другому.

К бытовой драме относится и пьеса Р.Сафина «Свояченица Газиза», которая также затрагивает сложные проблемы семейной жизни. Автор произведения, не увлекаясь смакованием жизненных конфликтов, на примере непростых отношений между мужем и женой ставит проблемы совести и верности, говорит о ценности этических идеалов. Персонажи драмы - наши современники: журналист, ученый, начальник базы,- персонажи, хорошо знакомые зрителям. Главный герой - журналист Харис. Удачно описанная автором конфликтная ситуация во многом возникает именно благодаря ему. Харис - герой многоплановый. Больше всего привлекают его такие проблемы, как взаимоотношение людей друг с другом, с окружающим миром, возможность доверять человеку. Драматург с помощью этого героя как бы призывает зрителей верить в чудеса, восхищаться жизнью, учиться любить и быть любимыми. Примером такого отношения к жизни может служить судьба самого Хариса. Противоречия между идеалом и действительностью, драматические коллизии, возникающие в результате столкновения между жизненными принципами Хариса и мещанским окружением, показаны автором в рамках тщательно продуманной сюжетно-композиционной структуры произведения.

Авторы не упускают также из виду те отрицательные стороны современной жизни, которые становятся или уже стали одной из тенденций развития нашего общества и оказывают влияние на сознание, взгляды, миропонимание и мироощущение подрастающего поколения. Недостатки семейного воспитания или же полное его отсутствие, и вследствие этого моральная неустойчивость молодежи, легкость, с которой они становятся на

путь прегрешений против закона и этических норм, и вина за все это самих родителей, не могут не тревожить. Именно на решение некоторых из этих проблем и обращает внимание Кул-Давлет в своей драме «Харысес» («Блондинка»). В этом основная роль принадлежит образу девушки Фании. Нарочитая тенденциозность данного образа необходима автору для того, чтобы вести разговор о взаимоотношениях полов, о сексуальных проблемах, и даже откровенные сцены, которые есть в пьесе, служат именно этой цели. Все это невидимыми нитями связано с действием в пьесе, объединяет всех персонажей, в том числе и тех, которые только упоминаются, в одно целое, и характеризует психологическое и даже психическое состояние каждого из них.

...Отец выгоняет Фанию из дома за то, что подозревает в ней неродную дочь, чужого ребенка. Как он считает, синеглазых и светловолосых девочек, как она, у них в роду не было и нет. А вот ее одноклассник Юмабай любит ее именно за это. Прошли годы, и если бы девушка не попала случайно в то общежитие, где жил Юмабай, они бы ничего и не знали друг о друге. А дело было так. В общежитие Фанию (она стала уличной и уже не Фания, а Фая), когда она стояла и мерзла на улице, привел кто-то из парней, который жил здесь же в общежитии. Воспользовавшись возможностью, несколько студентов устроили групповую оргию. Отношения, возникшие между участниками описанных в драме событий после появления Фании в общежитии, выявили, что у них во многом общие взгляды на жизнь, сходные судьбы и сходные беды. Однако эта общность не результат развития драматического действия, а внешняя его характеристика. Причины конфликта автор раскрывает на примере бедствий Фании. И все они исходят из отношений, сложившихся в их семье. Кул-Давлет ставит, но отнюдь не стремится дать однозначный ответ на вопрос: «Кто виноват?». Внимание автора направлено на проведение параллелей с другой реальностью, между жизнью людей и жизнью собак. Оказывается, человеку есть чему поучиться у животных. Из рассказа Юмабая нам становится известно, что отец Фании, Калимулла, частенько бил свою собаку, суку по кличке Харыбай. Поводом было то, что жена Калимуллы изменила ему. Тем самым, Калимулла совершил самое страшное преступление: лишил собаку любви, убил в ней природный инстинкт. И разве жестокий пьяница Калимулла не лишил свою жену этих же радостей, как мы догадываемся со слов Юмабая? Отказавшись от Фании, он и ее, как до этого мать, собственноручно толкнул на путь разврата. Собака попала под машину, и другие псы разорвали ее на куски. И ребята из общежития, обвинив Фанию, что она заразила их, собрались уже учинить над ней расправу, да Юмабай спас. Но спасти про-

зревшую девушку от самоубийства он так и не смог. Таким образом, рассказ Юмабая ассоциируется не только с судьбой и бытом отдельной семьи, а детально характеризует многие черты нашей современной жизни. Одна из них - цинизм, бездуховность, моральная распушенность немалой доли молодых людей. Как в реальности, эти явления стали проблемой в пьесе «Харысес», что определяет драматизм взаимоотношений, внутренних переживаний, психологического состояния персонажей.

В другой пьесе Кул-Давлета, в драме «Бермудский треугольник» слова о «мягкотелости и бесхарактерности мужчин», которые порой приходится слышать из уст женщин, отражают современные взаимоотношения между мужем и женой. «Мне бы нужен был суровый, жесткий муж. А ты слабым оказался», - говорит Хазина своему мужу Ямилю. Кто и что причина того, что женщина так обращается к своему мужу, выносит такой безжалостный вердикт? Все события пьесы, композиционная структура произведения построены как бы в форме ответа на этот вопрос. Автор, надо сказать, стремится большинство ответов найти в рамках любовного треугольника: Ямил - Хазина - Самат. Роль других персонажей заключается в наполнении этой фигуры социально-этическим содержанием.

Жизнь с Хазиной постоянно ставит Ямиля перед неисчислимыми испытаниями. Он не в состоянии выполнить данные ей обещания, но по совершенно независимым от него причинам. Пусть не может он понять секреты «Бермудского треугольника», не всегда может объяснить, что все невзгоды происходят отнюдь не по его вине, однако не спешит с категорическими выводами. И самое главное, несмотря на все уловки жены, направленные на то, чтобы избавиться от ребенка, твердо отклоняет все подобные предложения. Хазина же все его поступки воспринимает и оценивает как «бесхарактерность». Все, что он делает, он делает ради предстоящего ребенка, ради его жизни и говорит, что все одинаково ответственны перед ним. Не судьба обидела Хазину, а ее собственная невежественность привела Ямиля и Самата к таким бедствиям. Ямил, дотоле безропотно переносивший все невзгоды, тяжело переживает ничем не оправданную смерть ребенка и, поняв, что больше он не сможет быть рядом с женой, решает покинуть ее (треугольник разрушается). Неожиданные повороты, интриги придают сюжету дополнительный импульс. Эти компоненты драмы обостряют конфликтное начало в пьесе, указывают, что описываемые явления тотальны и постепенно пронизывают многие слои общества, и вследствие этого образы отнюдь не стереотипны, а наполнены актуальным содержанием. Эти свойства присущи всей бытовой драме, в которой, как мы убедились, отра-

жаются как традиционные, так и новые конфликты, характерные для нашей сегодняшней жизни.

По сравнению с другими жанровыми формами, традиции сатирической (гротескной и бытовой) комедии в башкирской драматургии несравненно богаче, и она занимает видное место в творчестве современных авторов. **Во втором разделе** главы, анализируется значительное количество произведений и подчеркивается следующее. Как и гротескная комедия, бытовая комедия не лишена художественной условности. Эта особенность хорошо видна в приемах и способах типизации характеров и обстоятельств. Если в структуре бытовой комедии роль положительного героя, выражающего идеал автора, постепенно усиливается, то нельзя сказать, что отрицательные персонажи теряют свой сатирический заряд. В современной бытовой комедии в большинстве случаев персонажи, и положительные, и отрицательные, имеют одинаковый социальный статус, могут даже быть членами одной семьи. На первый взгляд, у всех них одни и те же представления и цели в жизни. Они отнюдь не глупцы и хорошо понимают, что происходит в жизни, легко приспосабливаются к любым обстоятельствам.

В современных комедиях, в том числе в бытовых, нет изображения прямого, лоб в лоб столкновения положительных героев и отрицательных персонажей. Писатели обращают внимание в первую очередь на внутренний мир персонажей, их духовное здоровье или уродство, доброту или злонамеренность, рассматривают это в единстве производственной, общественной деятельности и бытовых проблем. Такие черты современной комедии способствовали расширению ее поэтики и театрально-сценических возможностей. С одной стороны, комедия приобрела черты, свойственные другим жанрам, сблизилась с ними, с другой - усвоив фольклорную образность, дала возможность для широких общественно значимых обобщений. Использование типических ситуаций применительно к рамкам семьи и семейных отношений, употребление приемов гиперболы и гротеска привели к появлению бытовых комедий, близких по своим жанрово-стилевым свойствам к гротескной комедии («Случайное счастье» Г.Ахметшина, «Путь к роднику» Н.Асанбаева, «Эх, невеста, невестушка!» Х.Зарипова). Публицистический пафос, аналитичность сатирической комедии напоминает в ней драму («Пеший Махмут» М.Карима, «Пустая колыбель» И.Юмагулова, «Ненаглядная» М.Садыковой). Сочетание в произведении комических диалогов с драматическими событиями, переживание героями трагикомического катарсиса еще заметнее уменьшило различия между бытовой комедией и трагикомедией («Завидуй, Америка, завидуй!..» С.Латинова и Х.Фатиховой). Привлечение фольклорного материала и при-

емов при сатирической типизации героев и событий привело к появлению в драматургии такой жанровой формы, как драматическая басня («Шомбай» К.Мэргена). Передача цельности духовного мира героев при помощи стихотворно-поэтических средств сблизила бытовую комедию с лирической («Путь к роднику» Н.Асанбаева).

Таким образом, бытовая комедия, осваивая сатирическими средствами новые пласты семейных отношений, способствует раскрытию сложных социальных механизмов, действующих в современном обществе.

Область выражения конфликта в лирической комедии обозначена нравственной сферой. Поэтому действие в данной разновидности комедии организуют, как правило, одни положительные герои. Их переживания, взаимоотношения предстают в глубоко личностном и интимном плане, а недостатки подвергаются «лечению» путем мягкого юмористического воздействия. В композиционном плане пьеса «Озорная молодость» И.Абдуллина представляет цепь комических эпизодов. Несмотря на это, мажорная тональность, мягкий юмор, добродушный смех, свойственные лирической комедии, никогда не оборачиваются раскатистым хохотом. В комедии с нескрываемой грустью повествуется о формировании характеров молодых ребят и девочек, которые завтра станут спасителями страны от фашизма. Несмотря на то, что «Озорная молодость» И.Абдуллина представляет довоенную жизнь колхозной деревни безмятежной и даже идиллической, она обладает несомненными художественно-эстетическими достоинствами: представляет типические характеры в типических, реалистических ситуациях. Это и послужило основанием считать пьесу «Озорная молодость» «первой башкирской лирической комедией с положительными героями»¹³.

А.Атнабаев, сознательно или нет, назвал свое произведение «Близнецы» «легкой комедией». Однако в пьесе с помощью мягкого юмора воспеваются добросовестный труд, стремление к честной и праведной жизни, подвергаются критике многие человеческие недостатки, высвечиваются такие широко распространенные в эпоху застоя стороны нашей жизни, как обман, приписки. Автор не ставит своей целью логически, последовательно проследить развитие тех или иных черт характера своих героев, их действия в описываемых ситуациях. Наоборот, они сами двигают интригу своей простотой, приводят ее к дальнейшему развитию. Драматург, нанизывая эти события и интриги, недопонимание, проявленное героями, на нить своего повествования, создает комическое действие пьесы. «Озорная молодость» и «Близнецы» отличаются гармоничным сочетанием комических героев и

¹³ История башкирской советской литературы.- М: Наука, 1977.- С. 440.

ситуаций. Герои органично включаются в созданные комическими средствами ситуации, а не «втискиваются» в них по произволу автора, их речь и действия, отражающие характеры, позволяют создать удивительный по своему воздействию на зрителей комический спектакль.

Природа трагедийного жанра и его форм рассматривается в **третьем разделе** главы. В башкирской литературе и искусстве формирование и развитие трагедии связано с именем М.Карима. Значительный вклад в расширение идейно-тематических и жанрово-стилевых границ трагедии внес в последние годы и И.Юмагулов. В произведениях этих авторов трагический пафос, патетическое содержание определяются идеей самопожертвования ради счастья людей. Суть этой идеи, детерминирующей эстетику трагедии, заключается в следующем: человек, защищающий свою любовь, страну, народ, общечеловеческие интересы, отличается нравственным совершенством и духовным здоровьем. М.Карим называет ее «проблемой духовной свободы». Высокая идейность, патриотизм, гуманизм и их художественное воплощение в трагедии являются теми из наиболее значительных достижений башкирской драматургии, которые рассматриваются в диссертации. Состав действующих лиц трагедии показывает, что некоторые из героев представляют собой уникальные личности, фигуры и образы, оставившие глубокий след в историческом и духовном развитии народов, наций. Так, если Салават - народный герой, то Прометей - мифологический персонаж. К образу Салавата М.Карим подходит с концептуальных позиций: обосновывает драматический материал глубокими философскими идеями, возвышает его, как и Прометея, до уровня духовного и героического символа. Хотя образы Зубаржат и Акъегета, Нэркес и Тимерхана напоминают традиционные образы, представленные в восточных сюжетах, их развитие тесно связано с местными, башкирскими корнями. Их нельзя назвать рабами любви, по своим взглядам на жизнь, друг к другу, своим близким и соплеменникам, своему народу они отличаются явно выраженной общественной значимостью. Если представить появление всех этих произведений в хронологическом порядке, то можно проследить в них усиление социальных мотивов. Если тема любви рассматривается в трагедии «В ночь лунного затмения» в ее отношении к нравам и обычаям рода, то в «Нэркес» в центре внимания судьба любви и рода, а в «Резном троне» уже тема любви и власти. В трагедиях вопросы интимно-любовного плана, различного рода любовные коллизии - составная часть личных и общественных интересов. Например, именно любовь Салавата к Ану, а Прометея к Агазии помогает им переносить все тяготы рабства. Акъегет и Зубаржат, Нэркес и Тимерхан так же, как человек любой эпохи, переживают свои чувства по отношению друг

к другу как неизбежный катарсис. И именно поэтому их судьба это не путь «от счастья к несчастью» (Аристотель), а дорога в бессмертие, в людскую память. Поэтому-то они и воспринимаются как народные герои.

Основу сюжета таких произведений, как «В ночь лунного затмения», «Нэркес», «Не бросай огонь, Прометей!» составляют мифы и народные легенды. В основе трагедии «Салават» нет прямого обращения к фольклорным материалам, однако М.Карим включил в структуру своего произведения такой элемент, как «Сон», характерный именно для фольклора и встречающийся в сказках например. Финал трагедии, где Салават исчезает в волнах, выдержан как в мировых сюжетах (например, в «Одиссее» Гомера), что расширяет возможности и границы жанра трагедии.

Конфликт башкирской трагедии всецело реализуется в содержании, т.е. сами объективные условия, в рамках которых реализуется действие произведения, ориентированы на то, чтобы на примере столкновения противоборствующих сторон показать появление эффекта трагического, тем самым, «трагическую радость» жизни (А.Луначарский). И, будучи тесно связан с проблемой духовной свободы, он решается в оптимистическом плане.

Третья глава диссертационной работы озаглавлена «Конфликт и характер. Способы типизации». В этой главе (она состоит из трех разделов) рассматривается процесс, характеризующийся активизацией жанрово-стилевых взаимоотношений, усилением влияния стиля на жанр, и, соответственно этому, возникновением новых жанровых форм. **В первом разделе** речь идет о жанрово-стилевых взаимосвязях в рамках драматических структур. В современной литературе, в том числе и драматургии, стремление к отображению действительности во всей полноте и противоречивости, требует использования новых резервов и возможностей жанров. Этому способствует, наряду с реалистическим стилем, использование условных элементов, средств публицистики, которые нагляднее проявляются при раскрытии характера современного героя. По внешним признакам, например, драма «Тринадцатый председатель» А.Абдуллина напоминает типичную «производственную» пьесу. В ней говорится о моральной ответственности руководителя колхоза, рядовых тружеников за порученное дело. Идея самостоятельности во взглядах, творческого подхода к делу, гражданской ответственности человека приобретают здесь материальную силу в остром столкновении характеров.

Пьеса «Тринадцатый председатель» носит экспериментальный характер, в ней- автор, выходя за рамки привычных для зрителя конфликтов, добился раскрытия новых граней производственной темы. Сюжет произве-

дения построен на изложении «сухих» фактов, протокольном изложении материала. Автор, не показывает деятельность Сагадеева непосредственно, о нем мы узнаем преимущественно по рассказам присутствующих на судебном заседании колхозников. Такой публицистический прием был неожидан, и он сильно взволновал зрителя. Это объяснимо, поскольку конфликт произведения подтвердил общественную значимость проблемы, которая основывалась на несоответствии между принципами руководства колхозами на примере Сагадеева и государственными законами, регулирующими сельскохозяйственное производство в стране.

Исходя из того, что произведение построено по определенной жесткой схеме, т.е. оно носит протокольный характер, были попытки поставить под сомнение наличие каких-либо гуманистических свойств у Сагадеева. Однако этот взгляд вряд ли можно назвать соответствующим действительности, поскольку Сагадеев - «человек со стороны», т.е. герой не явленный, находящийся вне сюжетных событий. В соответствии с жизненной логикой, автор, для того чтобы публицистически открыто, намеренно тенденциозно изложить свои взгляды, все деяния и поступки «Тринадцатого» не показывает в рамках развития сюжета, а говорит о них. Высказывания персонажей пьесы, выполняющие функции авторского повествования, указывают на публицистический характер подхода автора к поставленной в произведении проблеме. Аналитизм, свойственный конфликту пьесы, выражен в изучении характера Мурата Сагадеева, в социальном поведении.

В пьесе «Последний патриарх», которая является продолжением «Тринадцатого председателя», драматург не стремится давать ответы на все поставленные вопросы. Если в первой драме речь идет о методах руководства Сагадеева, то в «Последнем патриархе», где показана борьба между добром и злом, конфликт приобретает конкретный, морально-этический характер. В ходе этой борьбы люди, считающие себя причастными к факту осуждения «тринадцатого», не только меняют свое отношение к нему. Они пересматривают жизненные позиции, некоторые вынуждены по собственной воле уйти из жизни. Это вызвало новые эмоции и переживания и у Сагадеева. Вернувшись из мест заключения, он уже не откликается на просьбы людей вновь возглавить колхоз, а покидает родные места. Сагадеев ясно осознает безысходность своего положения и в то же время дает себе отчет в том, насколько дорого обошлась землякам его деятельность на посту председателя колхоза. Цельность и жизнеутверждающая сила образа Мурата Сагадеева, может быть, последнего патриарха, каким называет его один из персонажей драмы, определяются именно этими обстоятельствами.

Пьесе «Тринадцатый председатель», учитывая естественное сочетание в ней злободневной публицистики и психологии характеров, можно определить как драму психолого-публицистическую. Несмотря на объективизм автора, эмоциональность в восприятии образа Сагадеева вызывает и своеобразный лиризм самой пьесы. Вместе с тем, в таких произведениях, как «Янбика» и «Тилекей» («Затейник») Р.Сафина авторская тенденция становится поэтической идеей, способной волновать и впечатлять зрителя. В этих пьесах ведется разговор о месте и высоком назначении человека в жизни, добре и зле. Причиной тому - уроки нравственности, которые преподали людям герои этих пьес Янбика и Тилекей. Два подхода к обрисовке современного героя в лице Янбики и Тилекея позволил драматургу создать произведения, относящиеся к разным жанровым формам драмы. Если «Янбика» - романтическая драма, то «Тилекей» относится к драме психолого-публицистической.

Драма «Янбика» характеризуется конструктивностью ее композиции. Этим она напоминает трагедию «Салават» М.Карима. Для того чтобы оправдать «исключительность» Янбики, автор использует в произведении образ Духа (в «Салавате» - картина «Сна» и «Яви»). Выход таким образом за временные рамки сюжета способствовал завязыванию двух конфликтов. Первый из них основан на реальных условиях, который, как известно, исчерпывает себя смертью Янбики. Второй конфликт наполнен нравственным содержанием, в ходе разрешения которого Дух Янбики становится для персонажей добрым советчиком, надежной духовной опорой в жизни. Вместе с тем, он передает сожаление Янбики по поводу того, что она не успела при жизни отдать весь жар своего сердца людям. В ремарках автор не увлекается сообщением подробностей о персонажах, львиную долю в них занимают описания явлений природы, зарисовки, а также ряд внесюжетных элементов. Эти условные элементы становятся действенным средством передачи настроения персонажей и служат индикатором, показывающим напряженность драматического действия.

Главным действующим лицом в пьесе «Тилекей» является художник. Он призван служить, по собственному убеждению, прекрасному, и не должен допустить посягательств на него со стороны. При этом автор не ставит целью рассматривать вопросы, касающиеся творческой, профессиональной стороны дела. Он подходит к проблеме сохранения первозданной красоты природы с позиции служителя искусства Тулякай, который острее всех чувствует и переживает нарушение экологического баланса между человеком и окружающей его средой. Тулякай, по возвращении в родные места, узнает о злодеяниях, совершенных отдельными лицами по отноше-

нию к природе. Ему ничего не остается, как забыть тревогу об экологической катастрофе, к которой могут привести земной шар беспечность, равнодушие людей. Поэтому Тулякай, мастер кисти по призванию и роду деятельности, решается написать портреты жителей деревни, чтобы избавить людей от пороков. Упорный труд художника дает неожиданные результаты - получается целая галерея портретов красивых людей. И, главное, каждый из них узнает в себе и в других новые, доселе неизвестные черты, которым радуются они искренне, по-детски, наивно.

Содержание конфликта драмы «Тилекей» определяется стремлением персонажей к душевной гармонии друг с другом, духовному единению с природой. Но сопряжено оно с исключительным напряжением, накалом страстей, которые приводят и к трагическим последствиям. Поучительна в этом отношении судьба Шахи, младшего брата Тулякай, который изувечен рукой злодея. Это вынуждает Тулякай переодеться братом, обрести на время его облик, чтобы выявить конкретный адрес зла. А во всем остальном он такой же, как Шахи, который ходит затейником по свету и ищет новые краски, которыми, как он себя убеждает, можно украсить мир. Замысловатые слова, произносимые Шахи-затейником, созвучны с монологами Тулякай-художника. Оба они обращаются к людям, чтобы те спасали мир от невежества. Выраженные открыто Тулякаем мысли в афоризмах Шахи приобретают философское звучание. Произведение основано на синтезе стилей. Автор, используя элементы публицистического стиля, акцентирует внимание на изучаемой проблеме. Обращение же к приемам лирического стиля позволяет персонажам посмотреть на себя другими глазами, как бы изнутри, и вспоминать все то лучшее, что было в их жизни, и представить, что будет. Пьеса «Тилекей» - одно из произведений башкирской драматургии, в котором поставлены проблемы, связанные с охраной природы. Но в пору создания пьесы (первая половина 70-х гг.) из-за невозможности говорить о проблеме открытым текстом, идея произведения была заключена в следующих словах Шахи: «Роли безумцев исполняют умные». Шахи-затейник - образ условный, символ добросердечности, свободы духа. В его эзоповом языке, который отражает истину, раскрывается глубина реализма произведения.

Поэтика рассмотренных в этом разделе произведений свидетельствует, что в структуре современных пьес одна из определяющих функций принадлежит герою, многогранному носителю новых идей и тенденций общественного развития. Поэтому анализ его деятельности на наивысшей точке проявления дает основание говорить о содержании и характере рассматриваемой проблемы, которая находит свое воплощение в разных про-

явлениях конфликта. Появление на основе «производственной» пьесы психолого-публицистической драмы и лирико-психологической драмы свидетельствует об активизации стилей, их синтезе и, как итог - обогащении жанровой структуры произведений.

Второй раздел посвящен изучению жанровых форм, возникших в результате синтеза формы и содержания разных жанров и родов. При этом подчеркивается, что появление сложных образований связано с усилением влияния на жанры со стороны литературных родов. Основными движущими силами происходящего ныне «бунта» жанров в драматургии выступают комедия, трагедия, драма и трагикомедия. Но этот процесс нельзя представить во всей полноте и динамике без определения степени участия в нем эпоса и лирики, как потенциальных носителей эпического и лирического стилей. Грустная комедия «Пеший Махмут» М.Карима построена на таком элементе условности, как допущение. Такой прием вызван необходимостью ведения разговора о важной и *актуальной* проблеме - месте и назначении человека в жизни, отношении его к труду. В решении поставленной проблемы определяющая роль принадлежит романтически одухотворенному главному герою произведения. Утверждая обыкновенность Махмута Юлбердина, драматург воспроизводит поставленную в пьесе проблему в той же жизненной полноте, с той же совокупностью реальных обстоятельств, с какой они могли бы развернуться в конфликте самой жизни, если бы позволили социальные условия. *Раз* таких возможностей для обыкновенности Махмута пока нет (по крайней мере, в необходимой полноте), а почва для конфликта давно созрела, то их, эти условия, создает автор в произведении. Условные элементы, как своеобразные катализаторы, ускоряющие развязку конфликта, одновременно содействуют выявлению комического излома характеров персонажей. Драматург удачно включает в пьесу такие вставные картины, как Голова, Голоса, Фрагменты свадьбы, которые сопровождают развитие действия в целом. Подобные сцены олицетворяют в пьесе проникающее везде и всюду мещанство. Оно отравляет человеческую душу, способно привести ее к деградации. Обыкновенные и необыкновенные положения, традиционные и условные приемы и средства направлены не только на высмеивание отдельных человеческих недостатков, но и на выявление и утверждение лучших качеств, высших гуманистических идеалов.

Проблема, поставленная в драме «Ненаглядная» М.Садыковой, рассматривается, наоборот, в жизненной реальности и полноте. Этим обусловлено построение произведения на известной степени консервативности, традиционности. Автор исследует причины несчастья своей героини, соз-

дав, тем самым, хронику жизни одной семьи. Уже в самом начале действия становится ясно, что речь пойдет о девушке-подростке, проводящей дни в мечтах и в радости. Отец и мать хотят воспитать свою дочь умным, образованным, даже высокоидейным человеком. Но этого им не удается. Чрезмерная опека со стороны родителей дает обратный эффект: дочь, хотя и получает образование и становится кандидатом наук, остается без мужа. Следовательно, конфликт, завязанный в комическом ключе, приобретает по ходу действия драматическую направленность.

Как отмечает В.Белинский, структура водевиля состоит из совокупности случайных событий, происшествий¹⁴. Героям водевиля не свойственна психологическая глубина самовыражения, их характеры не показываются, как в комедии, в тесной связи с развитием сюжета. Пьеса «Эх, уфимские девчата!» определена ее автором, И.Абдуллиным, как героическая комедия. На самом деле, данное произведение отвечает многим требованиям указанной жанровой формы комедии. Она проникнута духом патриотизма, и появление вчерашних школьников на фронте, перед лицом смерти, наполняет их образы высшей степени драматизмом. Наконец, смешные случаи, перемежаясь с тревожными обстоятельствами, образуют цепь насыщенных юмором ситуаций. Тем не менее, развитие сюжета на фоне героических событий, очевидное преимущество частных вопросов над общественными проблемами, не позволяют отнести данное произведение к героической комедии. «Эх, уфимские девчата!» - первый в башкирской драматургии водевиль.

В пьесе «Прерванная мелодия» К.Мэргена показан процесс формирования характера героя, прототипом которого является башкирский поэт-просветитель XIX века М.Акмулла. Автора произведения интересуют, прежде всего, те объективные и субъективные факторы, под влиянием которых вырисовывался образ Мифтаха, в будущем большого мастера поэтического слова. К.Мэрген не идеализирует своего героя. С первых картин перед нами встает юноша, интересы и чаяния которого не отличают его от сверстников. Не обходят Мифтаха страдания безответной любви, угроза призыва на армейскую службу. Поворотным моментом в его биографии является встреча с Ш.Заки. Поэт-суфист Ш.Заки становится его духовным наставником, заметившим в юноше поэтический дар. Тяга к знаниям, целеустремленность, демократизм во взглядах не могли не привести Мифтаха в противоречие не только со своим учителем, но и с представителями власти, с канонами социально-политической системы.

¹⁴ См.: «Белинский о драме и театре», - М.:Искусство, 1948- С. 181-182.

Отражение К.Мэргеном проблемы личности и времени через драматическую судьбу своего героя позволили ему написать драматическую повесть, которую с некоторой условностью можно назвать трагедией. В другом случае этот автор создал комедию, основанную на поэтике фольклора. Следовательно, пьеса «Шумбай» также представляет собой смешение жанров, а именно, комедию-сказку или фольклорную комедию.

Художественная структура памфлета-комедии «Коня Диктатору!» М.Карима основывается на условности. Она направлена на разоблачение абсурдности желания Диктатора - оседлать белого коня и тем самым стать вечным памятником. Деформированный характер сюжета, алогизм речи персонажей, ремарки, плакатный стиль произведения способствуют пародированию Диктатора и его марионеток. Ситуативность кульминации и финала определяют произведение как фарс. Демонстрация марионеток в гротесковых ситуациях, под увеличительным стеклом приближает «Коня Диктатору!» к комедии. Ярко выраженный характер отношения автора к актуальному содержанию, прямолинейность, предопределенность черт характеров персонажей, представляющих собой антигероев, позволяют отнести произведение к памфлету.

В третьем разделе главы исследуется жанровая природа трагикомедии. Первые пьесы трагикомического плана в башкирской драматургии появились около тридцати лет назад. Это «Не затмевайте души сомнениями» И.Абдуллина, «Дуга с колокольчиками» Н.Наджми. Позднее читатели и зрители познакомились с пьесами Ф.Булякова «Любишь — не любишь?», «Чего старухам не хватает?..», «Бибинур, ах, Бибинур!» и др. Современная трагикомедия являет собой также синтез комедии и драмы. Этот вариант трагикомедии широко известен по таким произведениям как «Божественная комедия» И.Штока, «Трибунал» А.Макаенка, «Любовь, джаз и черт» Ю.Грушаса, «Эльдорадо» и «Фантазии Фарятьева» А.Соколовой, по большинству пьес А.Вампилова и др.

Пьесы Ф.Булякова написаны в этом же жанрово-стилевом ключе трагикомедии. Вместе с тем, отличительной чертой его произведений является опора на драматургически осложненное ассоциативное восприятие и представление действительности, что сближает его пьесы с притчей. Однако данное свойство никак не снижает комического пафоса пьес, напряженности действия и развития характеров персонажей. «Внезапное» осознание бессмысленности своего бытия дает героям Ф.Булякова повод для подведения итогов жизни, для признания ошибок; и даже если они не могут преодолеть или исправить их - предоставляет возможность отнестись к себе, к своим поступкам иронически. Наблюдая за их милыми улыбками, вслуши-

ваясь в диалоги, порождающие смех сквозь слезы, мы вдруг ясно понимаем, что в комической ситуации проглядывают сердечные муки, вся боль души, осознание несправедности всего того, во что верил человек всю жизнь.

В рассмотренных в диссертационной работе пьесах Ф.Булякова события и ситуации, вызывающие смех сквозь слезы, поведение и речь персонажей выстраиваются и достигаются применением трагикомических приемов и средств. Трагикомический эффект как эстетический феномен достигнут благодаря подчинению действия раскрытию тяжелой, трудной судьбы людей старшего поколения, их устремлений и помыслов, надежд и разочарований, образа жизни, их радостей и бед, поданных в момент предельного напряжения и перелома. Герои Ф.Булякова поставлены перед вопросом «для чего я жил, как я жил» и в попытках драматически напряженных поисков ответа на него вынуждены предаваться глубоким размышлениям и переживаниям. Активную роль в этом процессе отражения «диалектики души» играют не только диалоги, но и монологи, сны, видения, воспоминания, размышления. Эти элементы произведения выступают структурно необходимыми компонентами пьесы, помогая наиболее полно раскрыть характер каждого героя произведения. Одной из отличительных особенностей пьес Ф.Булякова можно назвать взаимодействие комических и драматических событий и ситуаций, в которых перемежаются реальность и фантазмагория. Использование фольклорных принципов развития действия, применение неожиданных поворотов в развитии сюжета ставит героя в положение между явью и сном. Такая необходимость сравнивать свое нынешнее положение с давно прошедшим подается в органическом единстве.

Пьесы Ф.Булякова напоминают театр абсурда. Его герои попадают и в смешные, и в ужасающие ситуации. Порой даже кажется, что они не могут воздействовать на события. Но каждый раз они находят в себе силы оценить происходящее с юмором, иронически, оказываются способны проявить гражданское мужество. Показываемые в пьесах судьбы людей подаются не безразлично, мы чувствуем тепло авторского сердца в его доброжелательном отношении и к героям, и к зрителям, в той особой лирической интонации, которая так характерна для произведений Ф.Булякова. Тема любви занимает в творчестве драматурга одно из главных мест. Чувства героев к родной земле, народу, женщине, матери проявляются в драматических и трагических коллизиях и поворотах действия, поданных в то же время в комическом ракурсе. Метафорическое мышление автора, гибкая структура его пьес, напряженность психологического состояния персона-

жей также направлены на раскрытие основ трагикомизма. В одних случаях автор находит их в жизни народа, национальной почве, в других — раскрывает в тесной связи с общечеловеческими, глобальными проблемами.

Если в трагикомических произведениях И.Абдуллина и Н.Наджми нашли отражение сложность и противоречивость современной жизни, то в пьесах Ф.Булякова в основе конфликта лежат отношения человека с человеком, человека и эпохи, человека и общества. О чем бы ни размышляли, ни раздумывали герои трагикомедии, что бы они ни делали, они всегда точно знают, «какое нынче время на дворе» и кто они по происхождению, — они живут высокими идеалами и помыслами. Жизнь таких людей, как известно, всегда трагична. Несмотря на то, что трагикомедия как жанр явление в башкирской драматургии новое, появившееся меж двух столетий, нет сомнений в том, что она заняла свое место в современном башкирском искусстве слова.

Таким образом, одной из отличительных особенностей современной драматургии является стремление отразить человека и его деятельность с помощью различных стилевых средств и жанровых форм. Здесь наиболее важно не то, что человек делает, а как он это делает. Именно через это свойство героя проявились общие социальные, психологические и этические конфликты современной действительности. Углубленный поиск причин отрицательных сторон и явлений жизни, стремление полнее и точнее понять и обобщенно представить новые веяния в области общественной жизни выдвинули в качестве ведущего персонажа сценических произведений героя, выражающего общенародные интересы, пользующегося поддержкой людей. Герой при этом, независимо от того, рядовой ли это человек или же облеченный властью, рассматривается в единстве общественных и личных интересов, что обеспечило ему статус характера. Это, в свою очередь, придало конфликту произведений башкирской драматургии духовно-этический смысл, романтическую возвышенность и социальную глубину. Данное обстоятельство привело к расширению возможностей реалистического стиля, сосуществованию его с романтическим, публицистическим и другими стилями, широкому привлечению условных приемов выражения. При прямом воздействии стиля на жанры появились новые, синтетические формы сценических произведений.

В четвертой главе диссертации («Конфликт и драматическое действие»), исходя из содержания художественного конфликта и способов его реализации, описываются сюжетно-композиционные особенности произведений. **В первом** разделе рассматривается драматическое действие, которое основано на последовательности изображаемых событий. При этом мы

исходим из того положения, что двигательную силу действия в данном случае составляет «мотивационная структура».

Гете, сравнивая драму с эпосом, указал, что «для драмы в большей степени, чем для эпоса, характерны мотивы, динамизирующие и устремляющие его вперед»¹⁵. «Именно мотивы, - указывает М.Поляков, - определяют деятельность персонажей, их персональную ориентацию в мире социальных ценностей»¹⁶. «Драматический мотив - это идейная величина, и анализировать его следует как идейную величину, как идейное начало, существеннейшим образом определяющее все другие элементы данного произведения или серии данных произведений»¹⁷. Поскольку содержание и форма драматического действия определяются деятельностью персонажей, то в основе этой деятельности лежат мотивы. Например, в драме «Красный паша» Н.Асанбаева под влиянием искренности, проявившейся уже в прологе, раскрываются и другие мотивы, выступая организующим началом драматического действия, завязкой конфликта. Эти мотивы, в свою очередь, подготавливают почву для развенчания лицемерия и торжества основной идеи произведения, дополняя ее социально-нравственными ценностями. В итоге, какие бы ожидаемые или же неожиданные события не происходили, мотив искренности приводит деятельность посла Карима Хакимова к конкретному результату: между Советами и Арабским имаматом подписывается договор о дружбе и торговле.

В пьесе «Коня Диктатору!» М.Карима мотивы деятельности персонажей во многих отношениях сходны друг с другом. Вследствие этого и создаются трагикомические и абсурдные ситуации, к которым приводит самодовольство Диктатора и лизоблюдство, подхалимаж и лицемерие его подчиненных. Вступительная часть пьесы состоит из трех сцен и пяти фрагментов. Симметрично построенные сцены включают авторские ремарки и монологи Диктатора, Муртат-ши, и Би-мазы. Содержательные различия между авторскими характеристиками и исповедальным характером монологов персонажей являются причиной того, что образы Диктатора и его министров становятся сатирическими. События второй части произведения - прямой результат лицемерного и двуличного поведения всех действующих лиц. Муртат-ша, ставший символом лицемерия и ханжества, устраивает такие дела, как утерю и поиск палки, объявление войны против черной тучи. В этих интригах и раскрывается все невежество, скудоумие и тупость Диктатора. Можно отметить, что черты персонажей, их деятель-

¹⁵ Гете И.В. и Шиллер Ф. Переписка. - М - Л., 1940. - Т. 1. - С. 259 - 261.

¹⁶ Поляков М. В мире идей и образов. - М: Сов. писатель, 1983. - С. 273.

¹⁷ Классики русской литературы. - Л. - М., 1940. - С. 196.

ность не имеют конкретного социального содержания и лежат, так сказать, в стороне от реальной действительности, однако они вызывают законные исторические аналогии и параллели и поэтому обладают необходимой-степенью убедительности и реалистичности. Лицемерие и ханжество, воплощенные в образах Диктатора, Муртат-ши, Би-мазы, не приводят к положительному результату: один теряет коня, а у других рушатся все их надежды и чаяния. Вследствие этого композиция пьесы, части ее, повествующие о целях и свершениях персонажей, асимметричны.

В отличие от предшествующего произведения, композиция трагедии «Резной трон» И.Юмагулова состоит из трех основных частей, в которых повествуется о трех важнейших событиях. С их помощью автор описывает непростые отношения, складывавшиеся между различными башкирскими родоплеменными объединениями в последний период существования Золотой Орды. События, причиной которых явилась барымта (набег с целью угона скота), не созвучны между собой, хотя внешне они обладают сходными чертами, содержательно каждое из них выполняет свою функцию.

Этот феномен, прежде всего, объясняется мотивами поступков персонажей. Мотивы трагедии завязываются уже в экспозиции, и каждый из них начинает развиваться параллельно и самостоятельно, впоследствии они пересекаются, перекрещиваются, часть из них ослабевает и угасает, другие же, наоборот, не ограничиваясь рамками трагедии, выступают как идея, способная объединить все племена в единое целое.

Одним из ведущих мотивов выступает деятельность Яубасар-бея, суть которого заключалась в желании угодить сильным мира сего, стремлении использовать власть в своих интересах, нежелание понять, что уже созрели социальные и исторические условия для объединения башкирских племен. И.Юмагулова интересует при этом не столько результат, сколько сами характеры. Например, мотивы поступков Тугузака определяются желанием раскрыть злодеяния, лицемерие Яубасар-бея. Но это не предопределило разрешение конфликта произведения. Потому что, «в отличие от других трагедий, в том числе и собственной пьесы «Нэркес», драматург не рассматривает гибель героя как следствие его трагической вины или ошибки, а определяет ее в качестве субъективного фактора, то есть выявляет новую разновидность трагического - общественное и нравственное самоопределение личности в конкретном историческом контексте»¹⁸.

¹⁸ Кильмухаметов Т. По велению совести // Юмагулов И. Резной трон / на башк. яз.- Уфа, 1992.-С.250.

Трагедия «Резной трон» состоит из множества переплетенных друг с другом коллизий. Например, Яубасар-бей напрямую связан с семью персонажами. Карагашу также свойственна многоплановость. И таких линий в пьесе около пятнадцати. Персонажи пьесы, кроме Имсе (знахарь), сцена «Спокойствие» выявляют драматическую обостренность событий. Ремарки автора, раскрывающие душевное состояние героев, стук копыт скачущей лошади - все это связано с центральным событием второй части - барымтой, с ее идеей. Все персонажи, принимающие участие в завязке конфликта, доходят до финала. Каждый из героев живет энергией конфликта между Яубасар-беєм и Тугузаком, проявляет себя в коллизиях, порожденных этими отношениями, что обеспечивает целостность композиции произведения. Тугузак, народный герой, погибает от рук лиходеев, однако это обнажает истинное лицо тех, кто пытается внедрить в сознание людей чуждую им идеологию, кто порождает недоверие и подозрительность между людьми. И то, что автор в финале трагедии вывел на авансцену второстепенных персонажей, следует понимать, видимо, как выражение своеобразного взгляда автора на проблему личности и народа в историческом процессе.

В современной драматургии мотивы нашли отражение в различных формах. В одних случаях они прямо влияют на развитие конфликта, в других могут быть выражены только лишь с помощью выявления отношения персонажа к какой-либо проблеме. Поэтому они могут совпадать, а могут и не совпадать друг с другом. В пьесе А.Атнабаева «Песнь о любви» центральным мотивом выступает мотив любви. Исходя из сути этого мотива, произведение определено как «любовная тетрадь». Монологи, как бы напоминая авторскую позицию, занимают в развитии сценического действия одно из центральных мест и тем самым определяют композицию произведения. Монологи и диалогические тексты перемежаются между собой, что придает произведению в целом сходство с легендами исторических песен.

В центре пьесы «Шонкар» ее автор А.Атнабаев ставит проблему служения народу. Поступки персонажей, имеющих прямое отношение к названной проблеме, показаны в самый ответственный и психологически напряженный момент их жизни. Поэтому внутреннее состояние, духовное развитие поначалу передаются с помощью монологов и диалогов Шонкара, а переходы от одной ситуации к другой, деятельность множества персонажей показываются с помощью ремарок автора. Монолог Шонкара из «Введения» служит как бы камертоном всего последующего развития событий, переживаний героя. Раздвоенность главного героя, душевная неудовлетворенность, преследующая его от начала и до конца пьесы, одна из главных причин его личностной драмы, более того - трагедии. Поэт напря-

женно размышляет над этим: «И все-таки... все-таки... Чей ты, кто ты, с кем ты, поэт? В будущем, быть может, людям не будут задавать такие вопросы. Они будут знать, кто они, сердце и душа спокойными будут, путь им будет открыт и светел, а вот я сегодня кто? А разве нельзя без ответа на этот вопрос?.. Где и с кем ты должен быть, на чьей стороне? Люди! Дайте ответ! С кем я?» Поэт воспринимается всеми как совесть народа, он пользуется всеобщим уважением, и Халит и Кылысбай стремятся пламенное слово поэта использовать для поднятия духа солдат перед наступлением. А когда это не возымело действия, становятся на путь преступления: организуют убийство отца Шонкара. Позднее случайно погибает и сам Шонкар.

Сюжету драмы «Шонкар» свойственна необычность, что и понятно, поскольку в годы Гражданской войны многие оказались в экстремальной ситуации. Выход из нее персонажи ищут в своем жизненном опыте, помощь им при этом оказывает степень их духовно-нравственной зрелости. В большей части диалогов дана ретроспектива жизни героев пьесы, что дает в итоге возможность заново пережить все события и поставить во главу угла проблемы, требующие разрешения. Таким образом, жизнь отдельного человека переплетается с судьбой целого народа, и вопрос «как жить дальше, с кем быть?» становится актуальным для каждого и для всех. Поэтому завязку конфликта и кульминацию всего действия определяет нравственный выбор, сделанный Шонкаром. Традиционность сюжета, галерея представленных образов, особенности композиции и содержание диалогов позволяет отнести пьесу «Шонкар» к героической драме. А.Атнабаев при помощи диалогов сумел передать дух эпохи, контекст общественной жизни. В итоге мы видим, что судьбы персонажей, далеких, на первый взгляд, от главной проблемы пьесы, от жизни и судьбы Шонкара, оказываются сходными.

Автор поставил своей целью рассмотреть отношения между людьми в переломные для страны и каждого человека моменты. И он делает это на примере жизни одной патриархальной семьи, людей, выросших и воспитанных в рамках определенной культурной и исторической среды. В диалогах раскрывается тяжелая, суетная жизнь каждого из персонажей, однако они продолжают жить, преследуя только лишь свои корыстные интересы, оставаясь рабами своих желаний, не могут пока еще подняться до понимания необходимости деятельности, значимой для всех. Например, жен Арсланбая интересуется только лишь наследство, которое останется от мужа, Сафия озабочена разными интригами, возлюбленная Шонкара Шамиля уходит к другому человеку. Только Нурлыгаян и Салима сохраняют верность друг другу, и именно они раскрывают козни Халима и Кылысбая.

Таким образом, первая и вторая сцены пьесы, представленные в них бытовые зарисовки, в которых показаны тяготы существования людей, составляют необходимую базу для развития острого социально-политического конфликта. Решение поставленной на основе эпического материала проблемы требует, во-первых, использования напряженных по интенсивности диалогов, и, во-вторых, ставит автора перед необходимостью подчеркнуть только какую-нибудь одну черту характера персонажей. Это сближает драму с детективным произведением.

«Регулирующая функция мотивов связана с жанровой природой драмы»¹⁹. В отличие от мотивов драмы, мотивы трагедии выполняют несколько иные функции. Например, в трагедии «Салават» высшим проявлением психологизма, духовного развития героя является его раздвоенность, сомнение в правильности своего выбора, которое становится итогом его деятельности, ведущим мотивом его поступков. В пьесе Ф.Сулейманова и Б.Бикбая «Салават» сомнение также показатель степени ответственности, однако этот мотив послужил только лишь завязкой и не стал определяющим для развития действия, для композиционного строя произведения.

В отдельных случаях мотив, выражающий основную идею произведения, находится в «тени» других мотивов, обеспечивающих динамику действия, и, развиваясь параллельно с ними, служит для реализации определенной эстетической функции. Например, в комедии «Шомбай» К.Мэргена мотивы продажности, двуличия, лицемерия, воплотившись в слова и дела персонажей, определяют их поступки, нравственный облик. В итоге получается смешное, фольклорное по существу, игровое зрелище, основанное на неожиданных ситуациях и интригах. Однако нельзя не заметить социальной направленности пьесы. Как и в комедии «Башмачки», они скрыты под спудом, не приобретают гиперболического характера. Автор говорит об этом как бы вскользь, основывает на подтексте, оформляет в виде пословиц и поговорок. Во многом благодаря этим средствам в пьесе находят отражение, с одной стороны, такие нравственные ценности, как верность, доброжелательность, человечность, а с другой - скрытые от глаз обычаи и законы, действующие в обществе, противоречия, раскрывающие социальные мотивы произведения.

Мотивы определяют не только характер событий или отношения, складывающиеся между персонажами, но и служат исходной точкой развития идеи, задают пространственно-временные координаты произведения. Например, в «Стране Айгуль» есть мотив горы, определяющий чаяния и

¹⁹ Поляков М. В мире идей и образов- М.: Сов. писатель, 1983- С. 270.

поступки персонажей. С горы Айгуль взывает к своему идеальному возлюбленному, обращается к матери, которую она так долго ждет, говорит со всем миром, с человечеством. Образ скалы приобретает символическое значение: с нее бросается Ричард Галин, под ней застрелился Кадырьян Ябагаев, стоя на вершине ее, Айгуль прощается с матерью. Масштаб этого символа, его романтический пафос и перспективы передаются в словах Айгуль, сказанных после отъезда матери: «Да, плачу. За всех сразу я плачу. Но сквозь слезы я вижу радугу, золотой мост, что протянулся через все небо. Мы с тобой (Ричард Галин - Р.А.) идем по этому мосту все выше и выше. И уйдем далеко-далеко». Символ горы в башкирском фольклоре является одним из наиболее объемных и устойчивых образов, и М.Карим использует его в своей драматургии в качестве символа возвышенного, прекрасного.

В сценических произведениях роль мотивов могут играть и отдельные предметы. Например, в пьесе «Коня Диктатору!» разговор антигероев об утерянном золотом посохе, выстраивание своего поведения по отношению к нему служит поводом для появления еще одного мотива поступков действующих лиц пьесы. В действительности же обычный бытовой предмет служит для Диктатора поводом и средством поторговаться при решении военно-политических вопросов, и мотив утерянного посоха необходим в памфлете для раскрытия истинного состояния духа персонажей, их потаенных мыслей и желаний, их поступков.

В пьесе Ф.Богданова «Измена предкам» есть образ решетки. На первый взгляд, этот предмет представляет собой вполне обычный атрибут пьесы, так или иначе воздействующий на восприятие мира. Однако по мере развития сценического действия этот образ, служащий для оценки нравственного состояния персонажей, приобретает с точки зрения идейно-смыслового наполнения такое значение, что становится, чуть ли не одним из ведущих мотивов развития действия в пьесе.

Во всех вышеназванных произведениях мотивы, пронизывая всю ткань повествования, определяют содержание действия, характер возникающих ситуаций и образов, их отношение к окружающему. Мотивы детерминируют все поступки персонажей, приводят в соответствие их цели и устремления по отношению к социально значимым ценностям. Таким образом, можно отметить, что в данных пьесах развитие действия, его структура отличаются построением на основе фабулы. Последовательность событий, составляющая фабулу, характеризуется причинно-следственными отношениями, то есть каждое последующее событие представляет собой логическое развитие и продолжение предыдущего. Целостность драматического действия дает возможность последовательного и неторопливого анализа

ситуаций, основанных на реальных жизненных событиях. Локальные по своему характеру конфликты пьес находят, таким образом, разрешение и завершение вместе с завершением деятельности активных героев в рамках сюжета.

В башкирской драматургии произведения, действие в которых основано на фабуле, составляют большинство. Вместе с тем, активное внешнее действие приобретает и новые функции: неожиданные варианты разрешения конфликта и возникающих ситуаций приобретают символическое значение и способствуют раскрытию тех или иных закономерностей жизни.

В произведениях, построенных на ином типе действия, сюжет развивается не только по одной линии. Вследствие того, что возникающие события равны по своему статусу, они не подменяют друг друга ни в исходной точке, ни, в последствиях и результатах. Это дает независимые, но содержательно связанные друг с другом линии развития сюжета, которые в конечном итоге, организуют действие, основанное на мыслях, чувствах, переживаниях персонажей. **Второй раздел** четвертой главы посвящен анализу этих вопросов.

Исходной точкой развития действия в этом случае является отношение персонажа к наиболее значимым для него ситуациям, событиям, проблемам, в том числе и общечеловеческим. Мотивы же, выступая катализаторами событий и поступков, выполняют при этом роль системы координат, шкалы ценностей, с помощью которой определяются идейная глубина произведения, целостность образов героев, их общее психологическое состояние. В этом плане значительно отличаются от других произведений драмы и трагедии М.Карима. В трагедии «Салават», например, отнюдь не простое композиционное строение пьесы («Семь сновидений через явь») определяется проблемой ответственности личности перед страной, народом. Поиски героем ответа на вопрос о правомерности того, что он делал в своей жизни, потребовали развития сюжета в виде трех планов сценического действия. Один из этих планов связан с попытками освободить Салавата из плена, картинами истязаний героя, сценой ухода батыра на дно моря. Вторую линию представляют собой такие части, как «Воспоминания» и «Продолжение воспоминаний», необходимые для воспроизведения и представления событий Крестьянской войны 1773—1775 гг., связанных с Салаватом. Третья линия характеризуется такими элементами, как национальные истоки и социальная основа героизма, представленными в сценах «Сон через явь» и «Сон». Синтетизм архитектоники произведения определяется не только тем или иным количеством сюжетных линий, но и степенью их вза-

имопроникновения, взаимодополнения и взаимовлияния. Это можно сказать по отношению к каждой сцене произведения. Так, например, события, развивающиеся на основе ведущей линии, сочетаясь с другими компонентами произведения, приводят к появлению «трагедии внутри трагедии». Из нескольких точек кульминации и развязки, имеющих в пьесе, одна выполняет функцию основной, единой для всей пьесы экспозиции, представленной в сцене «яви».

В трагедии «Салават» одними из основных героев выступают слово и мысль. И в этом плане диалог между Салаватом и Екатериной II является апогеем ведущей мысли произведения. Основа вертикали сюжета раскрывает объективные истоки трагического конфликта и, выступая каркасом композиции пьесы (Явь, Воспоминание, Сон), ее исходным материалом, наряду и вместе с образом Поэта объединяет, сплачивает все сюжетные линии и элементы пьесы, каждый из которых несет свою, характерную только для них функцию.

Таким образом, «интеллектуальный» сюжет, пронизывая три горизонтальные плоскости равнозначных сюжетов, обогащает и дополняет идеи и мысли, выраженные в монологах и диалогах Салавата. Необходимость организации сюжета, базирующегося на глубокой философии, по вертикали по отношению к горизонтали повествования служит для характеристики как действительных событий («Явь», «Воспоминания»), так и возможных («Сон») и сопутствующих явлений и внешних элементов (народная песня). А самое главное - для представления во всей ее сложности и динамике образа Салавата с помощью выразителя авторской идеи и мысли образа Поэта и является показателем реалистичности и жизненности трагедии. Будучи отдельными элементами стилевой организации произведения, «Сон», «Явь», «Сон через явь», монологи, диалоги служат для проверки героя на прочность, испытания его духовного потенциала, его стойкости. Борьба за национальное освобождение требует от Салавата не только физического напряжения, но и твердости духа, психологической стойкости, подлинного духовного совершенства и небывалой степени ответственности. Переживания героя порождают целую гамму чувств и мыслей, что наряду с мотивом безоглядной преданности своему делу определяют истоки, содержание и направленность его поступков.

В пьесах М.Карима мотив преданности - выражение идеи произведения, он определяет ее глубину, служит мерилем ценности человеческого в человеке, основывается на отношениях, складывающихся между людьми. С расширением области деятельности персонажей, усилением разнообразия отражения ее в произведении проявляются и морально-этические критерии

и нормы, определяющие поступки персонажей. Например, для достижения цели Прометею требуется огромная сила воли. Даже осужденный на вечную казнь, он не отрекается от принятой на себя миссии, а продолжает думать об итогах начатого дела, волнуется за его судьбу. И даже настает момент, когда он вдруг начинает сомневаться в успехе. Однако сомнения Прометея прямо противоположны сомнениям Салавата - люди не принимают принесенный им огонь, отвергают его. Таким образом, сомнения Прометея - следствие переживаемой им трагедии. Однако сомнения, которые одолевают Прометея, нисколько не обесценивают его беззаветную преданность своей цели, наоборот - раскрывают гуманистическое, общечеловеческое значение всего, что им сделано.

Чувство сомнения, раздвоенности каждый из героев писателя переживает по-своему. Например, Танкабика из трагедии «В ночь лунного затмения» не в силах спасти Акъегета и Зубаржат от суда ақсакалов из боязни, что может раскрыться грех, совершенный ею в молодости. В итоге ее терзают муки совести. В Танкабике просыпается материнское чувство: «Я - мать! И я за них в ответе перед всеми. Оставьте детей, ақсакалы, меня судите...». Сомнения, муки совести, переживаемые Танкабикой, лишь часть испытываемого ею. Оставшись меж двух огней, она стала причиной гибели Акъегета и Зубаржат.

Зульхабиру также охватывают переживания, вызванные материнским чувством. Однако Зульхабира, однажды нарушив народные обычаи и традиции, не может идти против воли Айгуль. Отъезд матери говорит, что она смирилась со своей судьбой, а то, что Айгуль осталась - это вера и надежда в возможность своего счастья на Родине. Иной выход, несомненно, означал бы для Айгуль нарушение нравственно-этических норм, духовной гармонии, экологии человеческого существования. Как же, однако, относиться к отказу Айгуль от своей матери? Трудно дать однозначный ответ на данный вопрос. Несомненно, что образ Айгуль, ее духовный мир, беззаветность дали автору возможность создать далеко не однозначную ситуацию, - не имеющую простых решений. Как бы там ни было, но данный феномен говорит о том, что темы произведений М.Карима представляют собой действительно актуальные проблемы наших дней.

Сомнения, колебания - мера нравственности, совестливости героев М.Карима, показатель их человеческой сущности, степени гражданственности их позиции. Указанные мотивы в его трагедиях определяются так называемыми вечными проблемами. Сомнения и колебания Прометея и Салавата не от неуверенности в своих силах, поскольку все их поступки и вся их жизнь осенены высокой идеей. В то время как муки сердца Танкаби-

ки не более чем природный инстинкт. Хотя материнские чувства и вызывают страдания, ей не хватает силы воли обойти закон традиции.

Через многие годы раскрыв давнюю тайну Махмуту, Мадина поступает жестоко, но очень по-женски: «Почему же отпустил? Почему не побегал за трамваем, не лег на рельсы?... Почему же потом не искал меня? Почему не нашел? Я ведь была нужна тебе?» Однако «смягчение» Мадины, рабыни вещей, идет не от прозрения, не от стремления к добру, красоте, как можно видеть на примере мыслей и чувств Айгуль и Зубаржат. Она стремится скрыть свое равнодушие и цинизм за маской чувства и тем самым оправдать свои злодеяния.

Себялюбие, цинизм, равнодушие к другим открыто проявляются в деяниях власть имущих (Зевс, Екатерина II, Диктатор), их приспешников (Палач, Баиш, Ябагаев), карьеристов (Ярлыкапов, Мисбах).

Как можно видеть, трагическое действие в пьесе «Салават» реализуется в образе главного героя. А мотивы, определяющие физические действия и поступки персонажей, становятся пассивными, приобретают ретроспективный характер. Или внутренние мотивы поступков, характеризующие их душевное, психологическое состояние, становятся равнозначными с мотивами их внешней деятельности. Что в итоге дает линии сюжета, равно раскрывающие основную мысль произведения.

В драме А.Абдуллина «Тринадцатый председатель» сочувствие является одним из ведущих мотивов. Это не может не найти отражения в личных качествах и свойствах действующих персонажей, выступающих либо в качестве свидетелей, либо защитников, приобретая характер внутреннего действия, «диалектики души». Герои произведения тем самым определяют свое место в жизни общества, дают оценку происходящему, оказываются способны осознать саму суть истины. За время председательства Сагадеева колхозники успевают порадоваться плодам своего труда. Для каждого из них была совершенно неожиданной высокая оценка его собственного труда. И на суде они говорят об этом с волнением. Мотив зависти по отношению к Сагадееву приобретает в ходе судебного разбирательства иной оттенок - момента истины. Приходит осознание того, что насущной социально-экономической проблемой является организация производственных отношений по-новому²⁰. Увязывание событий прошлого с насущными проблемами дня сегодняшнего потребовало построения пространственно-временной структуры драматургического действия на основе двух не связанных друг с другом сюжетных линий. Одна из этих линий - судебное за-

²⁰ См.: Кедров Б. Работать для человека // Театр. — 1983. - № 4. — С. 10.

седание со всеми его атрибутами, регламентом и т.д., а другая - восстанавливает с помощью свидетелей-колхозников деятельность Сагадеева.

Содержание второго сюжета драмы, выраженное каждым событием, устремлением, поступком, передается с помощью конкретного значения каждого звучащего слова. Например, речь обвинителя, сухая, официальная, построена на подчеркивании своего превосходства перед простыми свидетелями и служит показателем его человеческих качеств. Автор, стремясь подчеркнуть гуманность, прогрессивность своих героев, отмечая положительную роль личной инициативы, придает каждому из выступлений свидетелей исповедальный характер, «спасает» их от излишней категоричности и жесткости. Колхозники, не ограничиваясь лишь прямыми ответами на вопросы председателя суда и обвинителя, предаются размышлениям и чувствам, рассказывают о различных значимых для них случаях и событиях. Этот эпический элемент, «вдыхая жизнь» в повествование, усиливает эмоциональное воздействие пьесы, заставляет сердца зрителей биться в унисон с происходящим на сцене.

С целью проверки главного героя на состоятельность как человека, как личности, М.Карим в своей трагедии «Салават» ставит его в различные, слабо или совсем не связанные друг с другом ситуации (реальные и ирреальные), противопоставляет различные в эмоционально-содержательном плане мнения и идеи, события, сравнивает их. В драме «Тринадцатый председатель» анализ деятельности Сагадеева (оценка колхозниками и отношение со стороны закона) есть, по сути, сравнение предшествующей жизни деревенских работников (до Сагадеева) и ее сегодняшнего состояния. Таким образом, приемы контрастного противопоставления, сравнения, в отличие от последовательного изображения происходящих событий, свидетельство высокой степени совершенства и идейной возвышенности произведения и вызвано злободневностью поднимаемых в пьесе проблем.

В отличие от трагедии «Салават» и драмы «Тринадцатый председатель», героическая драма «Золотая колыбель» Н.Асанбаева, например, в основе развития действия имеет противопоставление и сравнение судеб нескольких поколений людей. С точки зрения двух главных героев произведения, три части пьесы представляют собой завязку, кульминацию и развязку конфликта и соответствуют рождению человека, жизни и деятельности, смерти. Каждая часть состоит из двух сцен, повествующих о переломных для персонажей моментах жизни, и представляет собой фактически шесть самостоятельных новелл, точнее - философских притч. Это привело к особой организации композиции произведения, представляющей собой как бы шесть «склеенных», смонтированных между собой кусков, вследст-

вие множества событий, составляющих сюжет, эпичность повествования. События происходят и развиваются в различных частях Земли, а время повествования, посвященного жизни и судьбе трех поколений, охватывает период около века.

Повествование в «Золотой колыбели» начинается со слов Старика, обращенных к зрителям: «Я - прошлое Земли и Человечества. Я - путь, что пройден человеком. Я - седая старина, сама История. Я тысячелетняя память миллионов людей. Но я не только летописец того, что было, я и свидетель». Седой Старик, выступающий в роли повествователя, как Мать-Земля в повести Ч.Айтматова «Материнское поле», своим вступительным словом с самого начала придает сценическому действию черты таинственности и эпической широты, философской глубины и неторопливости, плавности действия. В двух первых картинах из триады рождение-жизнь-смерть Н.Асанбаев обрисовывает характерные отношения, свойственные двум народам, и повествует о миссии человека на земле, его месте в этой жизни и цели его существования и обозначает эти проблемы в качестве двигателя сюжетных линий своего произведения. Финал пьесы не является при этом логическим завершением сценического действия. Поскольку указанные проблемы еще не стали нравственной нормой, кодексом для народов Земли, всех социальных слоев и групп. Доказательством этого служит в произведении «Песнь матерей». Нравственный конфликт пьесы основан на сравнении и сопоставлении менталитета башкир и немцев, сражавшихся друг против друга, разделенных разными жизненными позициями, различным социально-психологическим состоянием.

Такой конфликт стал возможен потому, что эти два народа, находящиеся в разных частях европейского континента, только в XX веке дважды воевали друг против друга. Автор пьесы Н.Асанбаев, участник последней, второй мировой войны, воссоздал в своем произведении глобальный конфликт эпохи, на примере разрешения которого ставилась проблема жизни и смерти не только отдельных наций и народов, но и мировой цивилизации в целом.

Композиция драмы «Бахтигарей» состоит из девяти частей, каждая из которых посвящена одному самостоятельному событию. Если первая сцена пьесы включает в себя события до приезда Бахтигарея в Башкортостан и некоторые последующие, то содержание второй сцены составляют события, связанные с объявлением мобилизации в башкирское войско, и встречи с Командармом. В третьей сцене, которая представляет собой итог деятельности Бахтигарея, обрисовываются события, связанные с переходом башкирских частей на сторону красных. Эпизоды внутри сцен, в свою оче-

редь, перемежаются и отделяются друг от друга фотографиями, напоминающими хроникальные кинокадры, многофигурными сценами, хором, письмами друг к другу Бахтигарея и Муниры. Являясь структурными компонентами сценического действия, каждый из этих элементов выполняет свойственную только ему функцию. Функция хора, например, определяется двумя моментами. Во-первых, в начале второй сцены звучание песни «Сырдарья», порожденной несчастной солдатской жизнью и обретающей статус прелюдии, предвещает о предстоящих кровавых событиях, ничем не оправданных жестокостях и невинных жертвах. Во-вторых, хор солдат во время перехода башкирского батальона на сторону красных (восьмая картина), который, чередуясь с напряженным затишьем, передает всю напряженность и драматизм момента. В массовых сценах случайные, на первый взгляд, реплики персонажей дают своеобразный художественный эффект, направленный на передачу общего состояния людей. Даже если в драме и не поднимается вопрос о собственности, богатстве, то, что нанявшиеся пастухами молодые ребята собираются воспользоваться удобным случаем и завладеть скотом, добавляет развитию драматического конфликта мотив классовой борьбы.

В произведении множество событий и эпизодов придают повествованию эпическое звучание и масштабность. В целях достижения остроты конфликта, ускорения действия автор использует возможности других драматических жанров. Например, описание взятия в плен чехословацкого корпуса, побега красных командиров из тюрьмы, встреч Бахтигарея с Командармом напоминает по своему строению прозаическое произведение. Пребывание Бахтигарея в тылу у белых под другим именем и под видом врача, попытки поймать его приближают драму к жанру детектива.

Несмотря на то, что письма Бахтигарея и Муниры представляют собой «посторонние» образы, они функционируют в структуре произведения как лирические отступления. Письма, вместе с обширными авторскими ремарками между сценами, придают повествованию плавность и неторопливость: И следует отметить, что романтическая приподнятость и поэтическая возвышенность авторского повествования отнюдь не вредит общей реалистической направленности пьесы. Светлые чувства и переживания, искренность писем полнее раскрывают истинно человеческие черты героя революции Бахтигарея, усиливают лирическое звучание пьесы.

Вместе с тем, несмотря на осязаемую роль и значимость межжанровых явлений и внешних по отношению к развитию сюжета элементов повествования, диалоги персонажей, как и конфликт пьесы в целом, выступают системообразующими компонентами жанра пьесы «Бахтигарей». Сте-

пень активности героев определяет их отношение к проблеме, синтез приемов описания и изображения дает в конечном итоге композицию, которую можно охарактеризовать как монтаж событий. С этой точки зрения пьеса «Бахтигарей» может быть определена как «эпическая драма», напоминающая киносценарий.

В трагедии «Ночь» для исследования проблемы отношений между писателем и властью ее автор Н.Гаитбаев использовал приемы своеобразного композиционного решения пьесы. Структура пьесы состоит из несвязанных друг с другом ни по времени, ни по внутреннему содержанию ситуаций, событий. Основное внимание обращено на людей с различной жизненной судьбой и своеобразными представлениями о нравственных и творческих принципах, и все это представлено в обобщенном виде. Творчество и Хадии Давлетшиной, ставшей одной из жертв эпохи культа личности, и Рами Гарипова, подвергавшегося гонениям и идеологическому зажиму в эпоху застоя, действительно народны по духу, национальному колориту и этим близки друг к другу. Эти качества произведений и самого их творчества стали нравственной и исторической основой для того, чтобы они могли встретиться в рамках художественного произведения, художественной действительности. Материальной основой пьесы послужили значительные события и эпизоды из жизни Хадии и Рами, факты, связанные с созданием романа «Иргиз», которые образуют несколько направлений развития сюжета. Одну из этих линий составляют события, связанные с историей создания романа «Иргиз», арестом Губая Давлетшина, процессом написания текста романа после выхода Хадии из тюрьмы. Вся деятельность писательницы направлена на исполнение наказа ее мужа, Губая Давлетшина: «... Напишешь большой роман о жизни народа. Дай мне слово. Пусть это будет главной задачей твоей жизни!» Хадия остается верной клятве, данной мужу. Несмотря на болезнь, на то, что жить ей осталось считанные дни, стойко перенося все тяготы и унижения, она заново переделывает весь роман. Однако умирает, так и не дождавшись выхода романа в свет.

Вторая сюжетная линия связана с Рами Гариповым, и поначалу она основана на дневниках и письмах поэта. Время это ограничено моментами выхода романа «Иргиз» и безвременной смертью Рами. Третью (и основную) линию развития сюжета драмы составляют события и эпизоды, происходящие в виртуальном пространстве пьесы. Эта часть начинается с встречи Хадии и Рами. Когда при встрече зашел разговор о героях романа, Рами требует, чтобы Хадия продолжила роман. И писательница не может переубедить своего молодого собрата по перу, что в таком случае героев романа ожидает трагический финал. Автор «не убивает» Айбулата и Гулю-

зом, а продолжает их историю. Однако и «новая» жизнь этих людей оказывается такой же тяжелой и трудной. С началом культа личности Айбулат подвергается аресту, а Гульюзом погибает от рук палача.

Усиливая трагический пафос пьесы, обобщая и типизируя события, автор использует специфические приемы для придания героям черт исторических личностей. Айбулат, например, погиб на гражданской войне, однако «живет» в образе Губая Давлетшина, пока и его не приговорили к расстрелу. После знакомства с Рами Хадия говорит Имаю: «Знаешь ли, ты похож на одного поэта из будущего. На Рами Гарипова. Он тоже озабочен судьбами народа, нации, родного языка!».

«Продолженная» жизнь героев не может не оставить следа и для самого автора. Хадия, стремясь при жизни завершить роман, вынуждена идти на купюры по требованию цензуры. Однако некоторые из ее героев не прощают ей этого. Явившись в своем настоящем облике, Айбулат и Имай заявляют, что она исказила их истинный облик, и отказываются от нее. Таким образом, встреча Хадии со своими героями связывает воедино первую и третью (виртуальную) сюжетные линии, а события пьесы развиваются до момента её смерти.

Образ Рами выполняет конструктивную функцию в организации композиции трагедии. Будучи инициатором встречи с Хадией, Рами подходит к оценке романа с максималистских позиций, критически, что делает действие пьесы более масштабным, значительным, а время сценического действия расширяет чуть ли не до века. Поэтому жизненная судьба Айбулата и Имая не ограничена только рамками романа, а творческая судьба самой Хадии не ограничена ее биографией, связывается с нашими днями.

Такое панорамное изображение и предоставило автору возможность показать три встречи Рами и Хадии. Они даны не в строго хронологическом порядке. Первая встреча состоялась в момент издания романа «Иргиз» и является завязкой основного конфликта пьесы. Рами, ставший свидетелем этого события, предается воспоминаниям и размышлениям: «Система, установившаяся в семнадцатом году, основана на беспрекословном и бездумном исполнении приказов. Сверху сыплются приказы и распоряжения, и все они обязательно должны исполняться... Сверху раздается лишь: "Уничтожить врагов народа!"».

Следующая встреча имеет конкретную дату: «Пятьдесят третий год. Октябрь». Жить Хадие оставалось чуть больше года.

Слова Хадии, выпущенной на свободу, звучат для Рами как наказ: «Какая больница, поэт! Я только что на свободу вышла, а ты хочешь меня снова в клетку... И я снова могу писать. Знаешь, многие не вынесли тягот и

лишений тюрьмы, погибли. Я не погибла, выжила, поскольку нет у меня права умереть. Пока не достигну своей цели, я не имею права умирать. Так что я не умру, поэт!...».

Каждая встреча основана на собственной тематике, имеет свою внутреннюю структуру и характер развертывания драматического действия. В этом плане вторая встреча, которая является для Рами важным нравственным уроком, представляет собой кульминацию произведения. По велению совести Рами было написано стихотворение «Родной язык», ставшее одним из его важнейших творческих достижений. Однако это стало для некоторых поводом для преследования поэта, попыток сделать из него «безмолвного поэта». Естественно, что это не прошло для него бесследно и усилило его драму.

Как это и бывает в трагедии, экстремальные ситуации, в которых живут и действуют герои, придали мыслям и чувствам героев пьесы «Ночь» особый динамизм. Напряженность психологического и всего душевного состояния Хадии и Рами раскрывается в диалогах и монологах. Например, данный в сцене развязки монолог Хадии адекватно раскрывает ее трагическое мироощущение: «Остановитесь! Я вам (Айбулату и Имаю - Р.А.) все... Нет, ушли! Даже и не оглянулись. "Лгунья! Не писательница - лгунья!" Я ведь хотела, чтобы все было как можно лучше...Я ведь! Нет! Хадия, хотя бы себя не обманывай! Ты ведь ради издания романа извратила правду жизни. Герои твои правы. Я солгала! Солгала!». О смерти Рами в развязке не говорится. Их последняя встреча (эпилог) состоялась в феврале 1977 года. Рами пришел к Хадие. Поэт, зная о своей смерти, переживает, волнуется. Хадия старается его утешить, успокаивает: «Успокойся, Рами, ты не рожден быть рабом. Мы стремились к свободе. Мы умерли. Лишь смертью даровали мы душе свободу...».

Таким образом, «перенос» ведущего конфликта в произведениях современной башкирской драматургии из плоскости общественного в нравственно-этическую плоскость приводит к становлению особого и самостоятельного типа - внутреннего драматического действия. Изображение внутреннего состояния героев, их личных интересов и устремлений связано с появлением героя, остро ощущающего свою ответственность за судьбы других людей. Противопоставление и сравнение судеб, характеров, ситуаций, даже особенностей менталитета различных народов ведет в конечном итоге к увеличению сюжетных линий, характеризующих основную идею произведения. На место произведений, в которых события и ситуации рассматриваются крупным планом, пришли пьесы, основанные на совокупности новелл, притч, множества эпизодов, что сделало композиционный

строй пьес более гибким. Вместе с тем, несколько снизилась целостность пространственно-временной организации произведений, поскольку сцены и картины стали более мелкими по объему. Сочетание эпической плавности и лиризма при описаниях событий и характеров, факторов, обеспечивающих динамическое развитие сюжета, деление действия на отдельные сцены привело к сближению и сходству трагедий и героических драм со своими фольклорными родственниками - кубаирами. Эти особенности, появившиеся в соответствии с требованиями художественного конфликта, показывают не только богатство и разнообразие жанровых форм современной башкирской драматургии, но и свидетельствуют об усложнении ее композиционной структуры.

Исходя из вышесказанного, следует признать, что ведущей тенденцией развития башкирской драматургии на современном этапе, наряду с дальнейшим развитием реалистических направлений в изображении и художественном отображении действительности, является усиление влияния субъективных и условных стилей.

В заключении диссертации подведены основные итоги исследования.

В современной башкирской драматургии находят свое осуществление диаметрально противоположные тенденции: с одной стороны, тенденция к дифференциации, четкому разделению жанровых форм, а с другой - тенденция к их синтезу, к образованию гибридных форм, возникших на границах родов и жанров. Диалектическому разрешению этой проблемы помог, как показал опыт нашего исследования, анализ произведений по типологическому, жанрообразующему признаку драматического рода литературы, каким выступает художественный конфликт и способы его воплощения.

Башкирская драматургия сегодня представляет собой полноценный и полнокровный род литературы, вобравший в себя все традиционные жанры. Среди них выделяется драма, благодаря большей активности в разработке исторической темы и освоении характерных явлений современной действительности. И не случайно, что современная драма изобилует жанровыми формами. Возникновение и развитие героической, социально-политической и социально-нравственной драмы связано с художественным отображением исторического прошлого, прежде всего тех событий двадцатого столетия, которые имели решающее значение для дальнейшей судьбы башкирского народа.

Героическая драма, например, которая восходит своими корнями к народнопоэтическим сказаниям башкир в лице кубаиров, сформировалась

как драматическая форма в результате освоения героики времен Октябрьской революции, Гражданской войны и тридцатых годов. Дальнейшая эволюция ее характеризуется изображением писателями событий, непосредственно связанных с Великой Отечественной войной.

Современная социально-политическая драма основывается на синкретике героической драмы. В ней политические проблемы, вызванные активным движением народа за национальную независимость и связанные с острыми социальными противоречиями двадцатых годов, приобретают героическую направленность в изображаемых событиях, делах и поступках персонажей. Действие в социально-нравственной драме основано преимущественно на раскрытии внутренних, духовных ресурсов героев в их отношении к военному лихолетью, к проблемам исторической памяти, связи между поколениями, судеб нации, страны. Произведения, в которых отражены таким образом прогрессивные идеи, гуманистические идеалы, народная психология, авторы называли условно национальными, народными драмами.

Традиции первых успешных образцов психологической драмы в башкирской литературе продолжил М.Карим. Психологизм в его драмах выражен как «социально обоснованный психологизм» (А.Афиногенов). Именно такая особенность произведений драматурга определила одно из направлений воплощения духовно-нравственной проблематики в психологической драме последних лет. Суть его характеризуется личностным отношением человека к миру, к окружающим его людям в отдельных, частных случаях. Другое направление исследуемой проблемы связано с рассмотрением поступка героя в экстремальной ситуации. Эта ситуация, порожденная боевыми условиями фронтовой действительности, ставит человека перед дилеммой жизни или смерти. Характер нравственного выбора определяет конфликт произведений. Но в обоих случаях последствия этого выбора социально значимы и они не могут не повлиять на общественный статус персонажа.

Будучи элементом стройной, целостной системы, каждая из жанровых форм драматургии обретает самостоятельность, благодаря своеобразному разрешению конфликта: в реалистическом, романтическом, публицистическом ключе. Несмотря на это, непреодолимых препятствий между ними не существует. Нужно учесть при этом, что жанровым образованиям драмы свойственен психологизм при раскрытии характеров. Но если психологизм в бытовой, романтической, социально-нравственной драмах является художественным средством, то в психологических драмах, в частности пьесах М.Карима и произведениях о войне и тыле, созданных

А.Мирзагитовым, Г.Ахметшиным, Н. Асанбаевым. И.Абдуллиным, Р.Сафиним, приобретает значение творческого принципа. Поэтому психологическая драма обладает большими, чем другие формы жанра, возможностями для постижения тенденций современной действительности.

Ныне комедия, несомненно на устойчивость, традиционность ее структуры, переживает влияние других жанров, вбирает в себя некоторые их свойства, осваивает приемы и средства фольклорной образности. Трансформация комедийного жанра, которая происходит в общем русле дифференциации и интеграции жанровых форм, ярче и нагляднее проявляется на примере бытовой комедии. Бытовая комедия сегодня становится по характеру типизации как бы универсальной формой и способом создания комических характеров в комических обстоятельствах.

В 70-80-е годы репертуар башкирской трагедии пополнился пьесами «Салават», «Не бросай огонь, Прометей!» М.Карима и произведениями И.Юмагулова. Ныне трагедия представлена двумя разновидностями жанра - трагедией героической и трагедией романтической. Примечательно то, что героика и романтика каждый раз тесно взаимодействуют между собой, дополняют друг друга. Такое стало возможным благодаря творческому использованию авторами многовековых традиций трагедии и духовно-нравственного, поэтического, эстетического потенциала родного народа. Конфликт произведений, основанный на непримиримой борьбе героев со своими антиподами, направлен на создание трагического эффекта, на выражение «трагической радости» (А.Луначарский) жизни. В этом случае проблема духовной раскрепощенности, воплотившись в содержание трагедий, разрешается на оптимистической ноте.

Первые образцы трагикомедии в башкирской драматургии созданы И.Абдуллиным и Н.Наджми. Позднее читатели и зрители познакомились с произведениями Ф.Булякова, написанными в том же трагикомическом ключе. То, что трагикомедия появилась именно в пору застоя, носит симптоматичный характер. В ней на примере типических характеров показана судьба людей, потерявших в погоне за эгоистическими целями нравственные ориентиры, что повлекло за собой раздвоение их личности. В основе конфликтов произведений Ф.Булякова лежат отношения человека с человеком, человека и общества, человека и эпохи. Его герои поставлены перед вопросом «для чего я жил, как я жил» и в попытках напряженных поисков ответа на него вынуждены предаваться глубоким размышлениям и переживаниям. Активную роль в этом процессе отражения «диалектики души» играют не только диалоги, но и монологи, также условные элементы сновидений, воспоминаний, представлений. Эти элементы являются структурно

произведениями Ф.Булякова, написанными в том же трагикомическом ключе. То, что трагикомедия появилась именно в пору застоя, носит симптоматичный характер. В ней на примере типических характеров показана судьба людей, потерявших в погоне за эгоистическими целями нравственные ориентиры, что повлекло за собой раздвоение их личности. В основе конфликтов произведений Ф.Булякова лежат отношения человека с человеком, человека и общества, человека и эпохи. Его герои поставлены перед вопросом «для чего я жил, как я жил» и в попытках напряженных поисков ответа на него вынуждены предаваться глубоким размышлениям и переживаниям. Активную роль в этом процессе отражения «диалектики души» играют не только диалоги, но и монологи, также условные элементы сновидений, воспоминаний, представлений. Эти элементы являются структурно необходимыми компонентами пьесы, призванными наиболее полно раскрыть характеры героев. Трагикомедия Ф.Булякова, как и пьесы М.Карима, во многом определяют тенденции развития современной башкирской драматургии.

Сегодня каждое, совершенное в художественном отношении драматическое произведение, претендует стать новой жанровой формой. Однако это не означает утраты жанрами ведущих, типологических качеств. Настоящий «бунт» жанров вызван к жизни не только интенсивным взаимодействием между комедией, драмой и трагедией, но и активным влиянием стиля на жанр. Доминирующее положение стиля по отношению к жанру обосновано синтезом разных стилей в конкретном произведении, что составляет одну из предпосылок возникновения в башкирской драматургии романтической и публицистической драм. А в результате синтеза формы и содержания появились такие смешанные формы на «стыке» родов, как драматическая повесть, поэтическая драма, фольклорная комедия, драма-притча, водевиль, фантасмагория, комедия-памфлет. Характер этих процессов отразился и на структуре драматического действия, в сегодняшней драматургии преобладает тип действия, основанный на коллизиях, на открытых, внешних конфликтах. Вместе с тем, в результате обращения писателей к внутренним, «интеллектуальным» конфликтам, появились произведения, основанные на внутреннем действии, т.е. на исследовании актуальных проблем, идей, жизненных ситуаций.

Таким образом, многообразие форм и стилей современной башкирской драматургии предстает как результат художественного воплощения конфликтов, основанных на отображении злободневности, глубинных пластов человеческого бытия, духовности. Вместе с тем, движение действия от фабулы к многоплановости, усиление активности монолога в системе

средств художественной речи, обращение писателей к условным формам обобщения свидетельствуют о стремлении драматического рода к более сложной структуре.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора:

I

1. Жанровые формы драматургии: Монография / на башк. яз.- Уфа: Китап, 2003.-325с.
2. Современная башкирская драматургия (природа конфликта и многообразие жанровых форм): Монография.- Уфа: РИО БашГУ, 2003,-204с.
3. Современная башкирская драматургия (жанровые формы и типы драматического действия) / на башк. яз.- Уфа: РИО БашГУ, 2003.-156 с.
4. Жанрово-стилевые поиски в современной башкирской драматургии: Учебное пособие / на башк. яз. - Уфа: РИО БашГУ, 1995.-80с.
5. Суть и суд жанра! Монография.- Уфа: Китап, 1997.- 128 с.
6. Башкирская комедия (эволюция жанра): Учебное пособие.- Уфа: РИО БашГУ, 1992.-76 с.
7. Драматургия поэта: Характеры и особенности драматического действия в пьесах Р.Сафина / на башк. яз.- Уфа: Китап, 1994. - 64 с.
8. Проблема героя в башкирской комедии: Методические указания.- Уфа: РИО БашГУ, 1990.- 33 с.
9. Современная башкирская публицистическая драма / на башк. яз.- Уфа: БашГУ, 1993.-23 с.

II

10. Герой и нравственный конфликт в современной драматургии / на башк. яз.//Агидель.- 1983.-№ 10.-С. 132-135.
11. Комедийное воплощение образа / на башк. яз.// Учитель Башкортостана.- 1985.-№ 1.-С.42-44.
12. Путешествие в страну драматургии / на башк. яз. // Агидель.- 1985.-№ II.-С. 129-134.

13. С высот современных требований / на башк. яз.// Учитель Башкортостана.- 1989.- № 6.- С.45-48.
14. Грустная комедия или смех сквозь слезы / на башк. яз.// Учитель Башкортостана.- 1989.- № 10.- С.25-29.
15. Идеино-эстетические особенности комедии «Хлеб» С.Агиша // Вопросы башкирской литературы (Фольклор. Литература. Литературное наследие): Межвуз. сб.- Уфа, 1990.- С.60-65.
16. Проблема героя башкирской драмы 60-х-начала 70-х гг. // Проблемы духовной культуры народов СССР: Тез. докл. тюркологической науч. конф. молодых ученых.- Уфа, 1991.- С. 12-14.
17. Природа героя в современной башкирской драматургии // Востоковедение в Башкортостане: История. Культура. Ч.Ш. История и культура народов Евразии: древность, средневековье и современность («Первые Валидовские чтения»)- Уфа, 1992.- С.148-149.
18. Вопросы эволюции комедии / на башк. яз.// Учитель Башкирии.- 1994.-№7.-С44-46.
19. Народная драма и драма / на башк. яз.// Агидель.- 1994.- № 1.- С.125-130.
20. Народная драма на сегодняшней башкирской сцене // Научное наследие башкирских ученых-эмигрантов и вопросы современности («Вторые Валидовские чтения»): Язык и литература: Тез. конф.- Уфа, 1995.-С.58-60.
21. Жанровая природа пьес «Свояки» и «Озорная молодость» И.Абдуллина /К проблеме характера // Вопросы башкирской литературы: Межвуз. сб.- Уфа, 1996.- С.58-62.
22. Индивидуальное и типологическое в стиле современной башкирской драматургии // Республиканская научно-практическая конференция, посвященная 85-летию со дня рождения профессора Дж.Г.Киекбаева: Тезисы межвуз. конф.- Уфа, 1996.- С. 38-39.
23. К вопросу классификации жанров драматургии // Урал-алтаистика: состояние, проблемы, перспективы: Матер, республиканской науч. конф.- Уфа, 2001.- С.218-219.
24. Ступени развития драмы // На рубеже веков: Отдельные вопросы общественно-гуманитарных и естественно-математических наук в трудах ученых Башкортостана: Матер, конкурса науч. статей / на башк. яз.- Уфа-Нефтекамск, 2001.- С.258-266.
25. Требовательный талант / на башк. яз. // Агидель.- 2002.- № 1.- С. 130-133.

26. Трагизм смеха и трагикомедия / на башк. яз.// Агидель.- 2002.- № 9.-С. 136-145.
27. Трагикомедия - жанр Флорида Булякова // Вельские просторы.- 2003.-№2.-С.99-106.
28. Новизна проблемы и жанровые формы драмы / на башк. яз.// Ватандаш.- 2003.- № 5.- С.141-160.
29. О некоторых особенностях башкирской трагедии // Ядкяр.- 2003.- №2.-С.55-61.