Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева

УДК 821.161.1 На правах рукописи

# ЖУМСАКБАЕВ АМАН ТУРСУНГАЗЫЕВИЧ

**Чеховские традиции в казахской драматургии**

6D021400 – Литературоведение

Диссертация на соискание степени доктора философии (PhD)

Научный консультант доктор филологических наук,

профессор К.Р.Нургали

Зарубежный консультант доктор филологических наук,

профессор В.П.Ходус (Ставрополь)

Республика Казахстан Астана, 2023 жыл

1

# СОДЕРЖАНИЕ

|  |  |
| --- | --- |
| **ВВЕДЕНИЕ**....................................................................................................... | 3 |
| **1 ЧЕХОВ И КАЗАХСКАЯ КУЛЬТУРА**..................................................... | 12 |
| 1.1 Литературоведческая компаративистика в Казахстане........................... | 15 |
| 1.2Чехов в казахской литературе………………………………………….... | 19 |
| 1.3Чеховская драматургия в казахстанской критике.................................... | 25 |
| Выводы по первому разделу............................................................................ | 29 |
| **2 КАЗАХСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ЕЕ ОСОБЕННОСТИ**.................... | 31 |
| 2.1Зарождение казахского театра.................................................................. | 32 |
| 2.2 Проблемы развития казахской драматургии........................................... | 36 |
| Выводы по второму разделу........................................................................... | 43 |
| **3 НОВАТОРСТВО А.П. ЧЕХОВА В ДРАМАТУРГИИ**........................... | 45 |
| 3.1А.П. Чехов и «новая драма»...................................................................... | 46 |
| 3.2 Особенности чеховской драмы................................................................. | 52 |
| 3.3 Эволюция водевильного жанра в творчестве А.П. Чехова..................... | 66 |
| Выводы по третьему разделу........................................................................... | 71 |
| **4 ВЛИЯНИЕ А.П. ЧЕХОВА НА ТВОРЧЕСТВО КАЗАХСКИХ ДРАМАТУРГОВ**............................................................................................. | 73 |
| 4.1 Чеховские аллюзии и реминисценции в пьесе Мухтара Ауэзова«В  яблоневом саду»............................................................................................... | 74 |
| 4.2 Традиции чеховского водевиля в комедиях Беимбета Майлина........... | 87 |
| 4.3 Музыкальность пьес А.П. Чехова и Габита Мусрепова.......................... | 97 |
| 4.4 Чеховские традиции в пьесах Дулата Исабекова..................................... | 105 |
| Выводы по четвертому разделу....................................................................... | 111 |
| **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**............................................................................................... | 113 |
| **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**................................. | 116 |

**ВВЕДЕНИЕ**

Чеховедение на сегодняшний день является довольно разработанной областью «персонального» литературоведения. Было создано множество работ, связанных с анализом чеховской прозы и драматургии, а также активно исследуются различные аспекты творчества писателя, его влияние на литературу и театр. Чеховеды (за все время изменений в литературном процессе) пользовались всеми возможностями новых критических подходов. Британский литературовед Дональд Рейфилд писал: «Чеховедение создало огромный исследовательский корпус. До такой степени мы завалены всевозможными анализами, что после объявления о создании чеховской энциклопедии хочется объявить мораторий на всякое занятие Чеховым» [1]. Однаков любой науке всегда ощущается необходимость в теоретических и концептуальных прорывах.

Сравнительное литературоведение является тем самым прорывом, дающим глубинное осмысление многих проблем чеховедения. Во всем мире возрастает интерес к международным литературным связям и отношениям, выявляются сходства и различия между литературно-художественными явлениями в разных странах. Сравнительное литературоведение позволяет лучше описать, понять и оценить литературные тексты, обнаруживая связующие нити родства и влияний, а также сближает литературу с иными формами выражения и знания. Взгляд на Чехова сквозь призму сравнительного литературоведения помогает по-новому понять многие особенности его творчества, иначе воспринимать сложный внутренний мир писателя.

Еще при жизни А.П. Чехова появились первые переводы его произведений на иностранные языки. Популярность его творчества только возрастала на протяжении XX-XXI веков. Известные деятели литературы и авторитетные литературные критики признавали влияние Чехова на культурную жизнь в различных странах мира.

Влияниечеховского творчества нанациональные литературы представляет собой актуальную отрасль литературоведения, так как изучение проблем литературных отношений всегда вызывает повышенный исследовательский интерес. Межлитературные связи изучались в трудах таких известных ученых как Н.И. Конрад [2], М.П. Алексеев [3], В.М. Жирмунский [4], И.Г. Неупокоева [5], Б.В. Томашевский [6], В.И. Кулешов [7].

Любая национальная литература имеет контакт с литературными процессами других народов. Казахская литература не является исключением. Она всегдабыла в тесном контакте с литературами тюркоязычного, арабоязычного и персоязычного регионов, а в дальнейшем имела тесные отношения с русской и европейской литературами. Получая и усваивая знания, опыт как восточной, так и западной культур, казахская литература принимала участие и в развитии литератур других народов.

Таким образом, с этой точки зрения необходимо подробно изучить особенности чеховских пьес, а также всесторонне рассмотреть их влияние на казахскую литературу и драматургию.

**Актуальность исследования.** Чеховская драматургия сыграла в истории мировой культуры огромную поворотную роль. Родившаяся в России на рубеже нового столетия, она сложилась в такую новаторскую художественную систему, которая определила собой пути будущего развития театрального искусства всего мира. Однако вопрос о влиянии творчества Чехова на казахскую драматургию сложен, он требует глубокого и тонкого подхода, всестороннего изучения.

Обращаясь к исторически сложившимся взаимосвязям казахской литературы с другими национальными литературами, мы не только лучше изучим литературные процессы, происходящие в мире, но и выявим национальное своеобразие казахской драматургии.

Для изучения русско-казахских литературных связей, влияния чеховских традиций на творчество того или иного казахского драматурга необходимо усвоение всего накопленного опыта литературоведческой компаративистики. Зарубежные и отечественные литературоведы достигли больших результатов в сравнительном литературоведении: были найдены новые материалы и факты, выявлены новые диалоги между различными творческими личностями. В Казахстане основательное и методичное изучение проблем компаративистики берет свое начало в середине прошлого века, когда шло изучение влияния классиков мировой литературы на творчество конкретного казахского писателя. Казахстанские компаративисты (М.К. Каратаев, Н.С. Смирнова,

Р.Н. Нургали, Ш.К. Сатпаева, К.Ш. Кереева-Канафиева, З.А. Ахметов, С.С. Кирабаев, В.В. Бадиков, Б.Б. Мамраев, С.В. Ананьева и т.д.) в своих научных трудах говорят о традициях русской литературы в казахской, подтверждают непрерывное интенсивное развитие казахско-русских литературных взаимоотношений. Отечественное сравнительное литературоведение продолжает исследовать и находить общее в тематических, жанровых, стилистических особенностях представителей казахской и русской литератур.

На сегодняшний день литературоведческая компаративистика ведет поиск новых форм художественного взаимодействия, учитывает характер дальнейших литературных связей. Современный литературный процесс в Казахстане унаследовал культуру предшествующих эпох, следовательно, необходимо изучать его как часть мирового литературного процесса сквозь призму диалога. Диалогизм включает в себя множество аспектов (диалог автора и читателя, диалог текстов, диалог внутри текста и т.д.). Любая литература, задействованная в диалоге культур, раскрывается по-новому и показывает те грани, которые раньше не были заметны. Поэтому изучение художественного диалога является одной из актуальных проблем в сравнительном литературоведении.

А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Н.И. Конрад, М.П. Алексеев и другие известные компаративисты основательно изучали вопрос осуществления диалога культур, обратив внимание на общность принципов функционирования различных национальных литератур. Сложность понимания чеховского влияния на казахскую драматургию заключается в том, что, прежде всего, нужно осмыслить природу генезиса, литературного влияния, художественных традиций. В изучении творчества любого писателя необходимо четко отличать элементы заимствования от типологических совпадений, результат воздействия от показателей внутреннего творческого развития.

Формы литературного взаимодействия сложны, поэтому изучение процесса ***влияния*** не должно ограничиваться поверхностной диагностикой. Тем более элементы влияния часто скрываются в творчестве писателя более глубокими внутренними подражаниями, путями переделки. Важно также учитывать явления, вызванные мировым литературным процессом в рамках национальной литературы. Любое произведение вступает в многообразные внетекстовые связи с окружающей реальностью, благодаря этому общие признаки возникают не только между отдельными произведениями, но и между литературными течениями, направлениями, эпохами.

Межнациональные литературные связи определяют роль писателя в истории мировой литературы. Исследование преемственности, художественных традиций позволяет выявить влияние инонационального художественного опыта на творческую лабораторию писателя. Говоря о казахских писателях, важно упомянуть о международных литературных связях. Эти связи имели рецептивный характер и отражали понимание казахских классиков мирового литературного наследия.

В.М. Жирмунский резонно подмечал: «Чем культурнее народ, тем интенсивнее его связи и взаимодействия с другими народами» [8]. Исходя из этого факта, исследование международных литературных взаимосвязей заслуживает особого внимания.

В компаративистике выделяют синхронные и диахронные литературные связи. Синхронные литературные связи рассматривают творчество писателя в аспекте влияния его современников. При синхронном анализе, в первую очередь, характеризуется художественное своеобразие явлений, возникающих в литературном процессе. Диахронные литературные связи подразумевают под собой воздействие на творчество автора писателей другого времени, его предшественников. Диахрония анализирует движение литературного процесса во времени.

Связи казахской литературы с другими национальными литературами были как синхронными (влияние со стороны современников), так и диахронными (традициипредставителей предшествующих эпох). Связи, как правило, носили не случайный, а закономерный, социально-обусловленный характер. Они определялись особенностями национального, общественного и литературного развития.

Наличие чеховских традиций в казахской драматургии небеспричинно. Такая связь диктовалась потребностями национальной литературы и профессионального театра. Казахской драматургии за очень короткий временной отрезок предстояло выполнить ускоренный переход от разнообразных форм и жанров фольклорного искусства к зарождению и формирования драматического искусства. Этот качественный скачок произошел благодаря творческому взаимодействию с культурами других народов, усвоению опыта мировой драматургии.

Драма – это сложный род литературы, со своей особой спецификой, которая была сформирована под влиянием двух видов искусства (театра и литературы). Исходя из вышесказанного, произведения казахских драматургов нуждаются в систематическом анализе и внимательном изучении.

Вопрос усложняется еще тем, что в казахской литературоведческой наукене которые произведения и жанры драматургии остаются все еще недостаточно изученными. На данный момент времени казахская драматургия требует тщательного рассмотрения. Другими словами, одной из самых актуальных проблем современного казахского литературоведения является научный анализ художественных произведений казахской драматургии, достигших определенных высот в развитии тематического и жанрового разнообразия. Необходимо отметить художественную оригинальность и появление новых поэтических особенностей казахской драматургии в период конца ХХ – начала ХХI веков.

Казахская драматургия в периоды зарождения, становления и развития, в первую очередь, всегда опиралась на фольклорные традиции. Однако в поисках новых художественно-выразительных средств и методов выражения психологизма она перенимала опыт русской и европейской драматургии. Значительную роль в повышении профессионального уровня национальной драматургии сыграло изучение шедевров мировой классики.

Пьесы Чехова неоднократно воплощались на сцене отечественных театров. Однако подлинный интерес вокруг них начался в период Независимости Казахстана (конец ХХ – начало ХХI веков). На наш взгляд, это связано с социально-политическими, экономическими и культурными реформами, которые можно было наблюдать на всем постсоветском пространстве, начавшимся изменением общественного сознания, переоценкой духовных и культурных ценностей, новым прочтением классического наследия. Театровед Р.П. Кречетова справедливо отмечает: «Рубеж веков стал Рубиконом, отделившим бывший театр от театра нынешнего. Переосмысленное и найденное целой плеядой выдающихся режиссеров и театральных художников, которые влияя друг на друга и соревнуясь, нащупывали законы построения сценической среды нового типа, открыло перед сценой незнакомые еще горизонты» [9].

Повышенный интерес к пьесам А.П. Чехова [10], ощущения переходности, рубежности эпохи, свойственные драматическим произведениям русского классика и нашедшие отклик во многих произведениях, позволяет

актуализировать проблему взаимодействия драматургии казахских авторов с чеховской традицией на новом этапе изучения. Эффективность выявления некоторых важнейших особенностей поэтики казахской драматургии через художественную ретроспекцию – обращение к традициям А.П. Чехова – обусловливает актуальность настоящего диссертационного исследования.

**Цель** работы состоит в исследовании пути художественного освоения чеховской традиции в пьесах казахских драматургов. Достижение заявленной цели обеспечивается решением ряда **задач**:

1. определить новаторство и художественные особенности драматургии А.П. Чехова;
2. раскрыть сущность, проблемы зарождения и формирования казахской драматургии;
3. представить принципы систематизации и классификации эстетических категорий трагедии, комедии, драмы (аспекты изучения особенностей специфики жанров) в казахской драматургии;
4. описать основные вопросы и задачи, решаемые отечественной литературоведческой компаративистикой;
5. изучить особенности функционирования чеховских произведений в инонациональной среде и рецепцииего пьес казахстанскими критиками;
6. рассмотреть своеобразие воплощения чеховских традиций в творчестве казахских писателей-драматургов XX века (М.Ауэзова, Б. Майлина, Г. Мусрепова, Д. Исабекова).

**Объектом исследования** является казахская драматургия. В качестве основного фокуса исследования были выбраны те драматические произведения, где особо проявилось влияние чеховских традиций.

**Предмет исследования** представляет собой сложный процесс проникновения творчества А.П. Чехова в казахскую литературу, значимость этого явления, но, прежде всего, влияние чеховских традиций на творчество казахских драматургов.

**Материалом для исследования** послужили тексты пьес казахских классиков-драматургов: комедии Мухтара Ауэзова «Алма бағында» («В яблоневом саду») [11]; водевилей Беимбета Майлина «Көзілдірік», «Шаншар молда», «Талтаңбайдың тәртібі» («Очки», «Мулла Шаншар», «Порядки Талтанбая» и др.) [12]; трагедий Габита Мусрепова «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу», «Ақан Сері – Ақтоқты» («Козы Корпеш – Баян сулу», «Ахан-серэ – Актокты») [13]; пьес Дулата Исабекова «Қараспан процессі», «Есепшот, түйетауық және домино», «Мурагерлер», «Әпке» («Караспанский процесс»,

«Счеты, индюк и домино», «Наследники», «Старшая сестра») [14, 15].

В качестве основных работ, послуживших базой для анализа традиций драматургии А.П. Чехова, помимо его пьес, нами были учтены труды как отечественных, так и зарубежных литературоведов. ***Методологической основой*** стали фундаментальные монографические исследования академика Рымгали Нургали по истории казахского театра и драматургии: «Природа трагедии» (1968) [16],«Поэтика казахской драматургии» (1973) [17], «Поэтика

драмы» (1979) [18], «Древо обновления» (1989) [19]. Также были изучены научные труды, посвященные изучению особенностей языка чеховских пьес, доктора филологических наук, профессора В.П. Ходуса: «Пьесы А.П. Чехова: язык и элементы анализы» (2016) [20], «Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова» (2008) [21], «Импрессионистичность драматургического текста А.П. Чехова» (2006) [22].

Для успешного выполнения задач исследования в рамках разрабатываемой методологии используются следующие ***методы исследования:*** метод компаративного анализа, историко-функциональный метод, сравнительно-сопоставительный метод, семантико-стилистический метод.

**Новизна работы** связана с предпринятым рассмотрением наследия Чехова в контексте казахской культуры, причем отмечено восприятие чеховской драматургии казахской литературой и критикой. Также были рассмотрены некоторые аспекты состояния современного сравнительного литературоведения в Казахстане, указаны некоторые проблемы теории перевода.

Таким образом, несмотря на появление большого количества научных трудов, посвященных творчеству А.П. Чехова, а также интенсивного развития чеховедения, в современном литературоведении открытой остается проблема взаимодействия и связей разных национальных литератур, малоизучен вопрос влияния чеховских традиций на казахскую драматургию, чем и определяется научная новизна диссертации.

**Теоретическая значимость диссертации** вытекает из анализа пьес казахских драматургов, органично впитавших традиции чеховского творчества. Подобный анализ казахской драматургии демонстрирует наиболее тесные историко-литературные связи произведений и усвоение чеховских традиций на различных уровнях, что может оказаться актуальным и плодотворным при анализе творчества других писателей. Результаты работы могут учитываться в процессе дальнейшего изучения взаимодействия национальных литератур и в выработке универсальных принципов анализа вариаций пьес А.П. Чехова, которые позволяют исследовать чеховские традиции в творчестве казахских драматургов. Изучение творчества писателя в аспекте поставленных проблем (Чехов и казахская культура) способствует наиболее глубокому прочтению его художественных произведений.

**Практическая значимость работы.** Материалы работы могут быть использованы в вузовских курсах, спецкурсах и семинарах по казахской литературе и компаративистике, а также применены в подготовке учебных пособий по казахскому театроведению и театральной критике. Полученные результаты могут быть использованы при чтении курсов по теории и истории литературы, элективных курсов по истории развития казахской драматургии и поэтике чеховского творчества.

# Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Для полного анализа влияния чеховских традиций на казахскую драматургию нужно, прежде всего, обратиться к литературоведческой компаративистике (другими словами, к сравнительному литературоведению). С помощью ее методов мы можем изучить влияние творчества А.П. Чехова на казахскую литературу, а также лучше узнать и адекватно оценить состояние казахской драматургии.
2. В зарождение и формирование театральных традиций казахского народа, а также в организации первого казахстанского театра огромную роль сыграл Мухтар Ауэзов. Помимо многочисленных научно-критических статей по театроведению, он своими пьесами сделал весомый вклад в развитие казахской драматургии.
3. Комедия М.О. Ауэзова «В яблоневом саду» представляет собой пьесу, отсылающую к известной комедии «Вишневый сад». Чеховские аллюзии и реминисценции прослеживаются уже в названии произведения. Символика сада в пьесах М.О. Ауэзова и А.П. Чехова определяет структуру драматического текста. Данному топосу в их драматургии отводится особая эстетическая роль.
4. Комедийные произведения Б. Майлина тяготеют к водевильной традиции А.П. Чехова. Отсутствие куплетов и танцев, наличие элементов повествовательности, жизненный реализм, противостояние не личностей, а характеров, тонкие психологические ремарки, сатира на окружающие отрицательные явления действительности – все это говорит о том, что Беимбет Майлин использовал чеховские традиции не только в своих рассказах, но и в драматургии. Также у обоих драматургов юмор строится через столкновение эмоций и настроений. Другими словами, это комедии не ситуации, а характеров.
5. Драматургия Г. Мусрепова и А.П. Чехова очень тесно связана с музыкой. С помощью музыки драматурги озвучивали образы и ситуации, строили композиции своих пьес. Как и Чехов, Габит Мусрепов использовал богатый звуковой ряд. Музыка не просто накладывается фоном, она затрагивает разные грани эмоций, создает неповторимую атмосферу и усиливает психологизм. Так музыкальные мотивы у Мусрепова и Чехова не просто несут вспомогательную функцию, но и являются составной и равноправной частью драматической структуры.
6. В драматургии Д. Исабекова присутствуют доминантные черты чеховской «новой драмы» (наличие в пьесах повествовательных элементов, психологизм, подтекст и открытый финал). При этом, наследуя чеховские традиции, Д. Исабеков сохранил свою самобытность и открыл в творчестве новые возможности художественного постижения действительности.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты диссертационного исследования докладывались на научно-методических семинарах филологического факультета, заседании кафедры русской филологии ЕНУ им. Л.Н. Гумилева и на международных конференциях. Также основные положения были отражены в журналах, рекомендованных Комитетом

по контролю в сфере образования и науки Министерства образования и науки Республики Казахстан, и в научном издании, входящем в базу Scopus.

Результаты апробации диссертационного исследования представлены в 25 публикациях автора:

1. Новаторство А.П. Чехова в драматургии // Филологические знания на современном этапе: сб. матер.межд. научн.-практ. семин. – Астана: Мастер По, 2018. – С. 91-95.
2. Чехов и казахская литература // Вестник КарГУ. – 2018. – №4. – С. 45-

49.

1. А.П. Чехов и «новая драма» // Доклады Казахской академии

образования. – 2019. – №1. – С.326-331.

1. Садово-лесной топос драматургии А.П. Чехова // Вестник КазНПУ. – 2019. – №3. – С. 335-340.
2. Чеховские традиции в творчестве М.О. Ауэзова // Вестник ЗКГУ. – 2019. – №3. – С. 240-246.
3. Изучение ауэзовской драмы по классификации Рымгали Нургали // Современные проблемы гуманитарных и социальных наук: матер. междунар. науч.-практ. конф. – Нур-Султан: Евразийский гуманитарный институт, 2019. – С. 152-155.
4. Садовый топос в драме А.П. Чехова и М.О. Ауэзова // Сборник научных статей по материалам Съезда преподавателейрусского языка в Южном федеральном округе. – Таганрог: изд-во О.И. Волошина, 2019. – С. 116-121.
5. Традиции Чеховского водевиля в комедиях Беимбета Майлина //

«Нургалиевские чтения-IХ: Научное сообщество молодых ученых ХХI столетия. Филологические науки»: сб. стат. по матер. G-global междунар. науч.- практ. конф. – Нур-Султан: Мастер По, 2020. – С. 144-149.

1. Особенности звукового оформления пьес А.П. Чехова // «Global science andinnovations 2020: Central Asia»: международный научный журнал. – Нур- Султан. – 2020. – №4. – С. 36-39.
2. Особенности диалогичной речи в драматургии А.П. Чехова // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования. сб. ст. по матер.37-й междунар. науч.-практ. конф. – № 6 (33). – М.: Интернаука, 2020. – С. 37-41.
3. Психологизм чеховской драмы // Наука, образование, инновации: актуальные вопросы и современные аспекты: сб. стат.2-ймеждунар. науч.- практ. конф. – Пенза: Наука и Просвещение, 2020. – С. 96-98.
4. Чеховские аллюзии и реминисценции в пьесе Мухтара Ауэзова «В яблоневом саду» // Вестник ЕАГИ. – 2020. – №3. – C. 187-191.
5. Чеховские традиции в пьесах Дулата Исабекова // Наука и жизнь. – 2020. – №12/1. – С. 751-753.
6. Пьесы А.П. Чехова в казахстанской критике // Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: матер.13-ймеждунар. науч. конф. – Таганрог: Танаис, 2021. – С. 24-28.
7. Особенности монологических и диалогических реплик в драматургическом тексте А.П. Чехова // Современные проблемы гуманитарных и социальных наук: матер. междунар. науч.-практ. онлайн-конф. – Нур-Султан: Евразийский гуманитарный институт, 2021. – С. 230-233.
8. Языковые особенности драмы А.П. Чехова // Вестник ЕАГИ. – 2021. –

№3. – C. 28-39.

1. Символика сада в комедиях А.П. Чехова и М.О. Ауэзова // Актуальные проблемы и перспективы развития русскоязычной литературы в контексте национальных литератур: сб. ст. и матер. междунар. науч.-практ. конф. – Казань: Издательство Казанского университета, 2021. – С. 105-109
2. Чеховская драматургия в казахской критике // Татьянин день: сб. стат. и матер. 18-й Всерос.науч.-практ. конф. «Литературоведение и эстетика в XXI веке», посвященной памяти Т.А. Геллер. – Казань: Издательство Казанского университета, 2022. – Вып. 18. – C. 97-102.
3. Зарождение казахского театра и проблемы развития отечественной драматургии // Вестник ЕАГИ. – 2022. – №1. – C. 69-82.
4. История появления и развития литературоведческой компаративистики в Казахстане // Достижения вузовской науки – 2022: сб. стат.21-ймеждунар. науч.-исследовательского конкурса. – Пенза: Наука и Просвещение, 2022. – С. 127-130.
5. Театральная рецепция и интерпретация пьес А.П. Чехова в Казахстане

// Диалог культур в медиапространстве: матер.междунар. науч. онлайн-форума.

– Ставрополь: СКФУ, 2022. – С. 105-113.

1. Рецепция творчества А.П. Чехова в Казахстане // Научный Татарстан.

– 2022. – №4. – С. 35-39.

1. М.О. Ауэзов в контексте компаративистики // Зеин Шашкин – писатель, драматург, врач: сб. матер. междунар. науч.-практ. конф. – Астана: ЕНУ, 2023. – С. 89-97.
2. Лингвокультурологический аспект изучения творчества А.П. Чехова в школах с казахским языком обучения // Актуальные проблемы преподавания русского языка как неродного/иностранного: российские и зарубежные практики: матер. междунар. науч.-практ. конф. – Ставрополь: СКФУ, 2023. – С. 148-154.
3. Musicality of plays by A.P. Chekhov and G.M. Musirepov // Interdisciplinary Literary Studies. – 2023. – №2. – P. 163-175.

**Структура диссертационной работы.** Диссертация состоит из введения, четырех разделов, заключения, списка использованных источников, включающего более 191 наименований.

# ЧЕХОВ И КАЗАХСКАЯ КУЛЬТУРА

Любая литература завоевывает интерес, укрепляется, достигает своего совершенства благодаря литературным взаимосвязям. Литературная связь – это необходимый аспект художественного генезиса, литературного процесса, обмен духовных связей, отношений, соприкосновений в истории мировой литературы. Другими словами, литература не может оставаться в стороне от процесса интеграции – взаимопроникновения и взаимообогащения национальных литератур. Отмечая важность литературных связей, академик Рымгали Нургали писал: «Ни в одну эпоху ни одна литература не развивалась только в рамках своей национальной литературы. Зарождаясь на родной земле, она достигает своего расцвета, только приобщаясь и обогащаясь передовыми образцами, сокровищницами литературы других народов» [23].

Межлитературные взаимодействия аккумулируют и увеличивают художественно-эстетические ценности посредством их признания, овладения, сравнения и сопоставления носителями другой культуры, ментальности. Профессор К.Р. Нургали в своем докладе «О традициях профессиональной критики» утверждает: «Концепты разных культур, коды разных культур, соприкасаясь, способствуют взаимоузнаванию и взаимообогащению» [24].

Все вышеперечисленные процессы носят творческий характер и осуществляются через открытый *диалог,* который содержит в себе опыт национального культурного развития и передачу духовных ценностейнарода. В современной компаративистике В.Р. Аминева, подчеркивая важность межлитературного диалога, дает ему следующее определение: «Диалог литератур – это межсубъектные отношения в их предельной выраженности при несовпадении субъектов друг с другом, предполагающие контрастивный способ характеристики явлений разных национальных литератур» [25].

Ш.К. Сатпаева в своей работе писала: «Правомерность и необходимость научной разработки проблемы связей казахской национальной литературы с прогрессивными тенденциями и направлениями в литературах ряда европейских народов вытекают из самой жизни и развития культуры казахского народа, ибо он вступал в общение со многими народами» [26].

Анализ казахско-русских и русско-казахских литературных связей позволяют понять общие закономерности литературного процесса в Казахстане, а также проанализировать опыт русской реалистической литературы и роль многих выдающихся ее писателей в становлении и развитии казахской национальной литературы. Взаимоотношения этих литератур были тесными, продолжительными и продуктивными. Литературовед О.А. Валикова, изучая вопрос важности межлитературного диалога в пространстве поликультурного текста,в своей статьеприходит к следующему выводу:

«Диалог между равноправными субъектами коммуникации (в данном случае русской и казахской литературами в поликультурном русскоязычном тексте), каждый из которых действует, исходя из собственных пресуппозиций (т.е. всех предшествующих знаний о себе и о Другом) и интенций в общекультурном

контексте потенциально ведет к кооперации самого высокого уровня, в результате чего трансформируется и обогащается семиосфера человечества» [27].

Главной причиной частого обращения казахских писателей к русской литературе является ее гуманизм, который носил просветительский характер. Литературоведы Ж.К. Смагулов и Ж.А. Кенжебекова отмечают:

«Демократические, прогрессивные взгляды, а в некоторых произведениях и революционные демократические идеи, интернациональный характер, политическое направление, призывающее к нравственности, добродетели, свободе и равенству в сочинениях, переведенных с русского на казахский язык, оказали непомерное влияние на развитие наших неокрепших сознаний» [28].

Безусловно, произведения таких мастеров слова, как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.А. Крылов, И.С. Тургенев, Н.В. Гоголь обогащают эстетику и мировоззрение, зарождают гражданское чувство и духовный поиск.

Русская литература была мощным информационным источником (доменом), предоставляющим казахским писателям постигнуть новые темы, мотивы, философские концепции, применять их в творчестве по ходу развития национальной культуры и самоидентификации. О механизмах функционирования домена в своей статье пишет О.А. Валикова: «Писатель всегда «зависим» от текстов, уже включенных в домен, от литературных и языковых форм, сюжетных ходов, образов, сложившейся жанровой системы. Эти факторы обеспечивают устойчивость домена во времени; традиция служит интегрирующим началом, гарантом стабильного развития литературы»[27, с. 68].

Среди представителей русской литературы, оказавших особое влияние на казахскую литературу, выделяется фигура Антона Павловича Чехова. А.П. Чехов – гениальный писатель и драматург, общепризнанный классик мирового масштаба. Его произведения переведены на более чем 100 языков, а знаменитые драматические пьесы «Чайка», «Вишневый сад», «Три сестры» уже много лет идут на подмостках театров по всему миру. До сих пор в литературоведческой среде ведутся жаркие споры о многогранном таланте Чехова: новатор, мастер детали, тонкий психолог, гениальный мыслитель- провидец... Известный казахский ученый, педагог Ш.К. Сатпаева в своей книге

«Веяние времени» замечает: «Чехов писал о жизни, о людях, не повышая голоса, не прибегая к гиперболическим обобщениям, к карикатуре. Ему свойственна сдержанность. Но читатель всегда чувствует большое сердце писателя, страдающего от уродливых сторон действительности, думающего о судьбе обездоленных» [29].

Чеховские произведения актуальны и поныне, так как для каждого из нас существует свой Чехов. М.О. Ауэзов так писал: «Я читаю и перечитываю его книги, напоенные удивительной душевной красотой писателя, глубоко поэтичные по своему художественному строю, и, может быть, поэтому мне Чехов представляется светлой вершиной, озаренной утренним солнцем... Восхищенными взорами тянутся к ней люди разных народов...» [30].

Глубокое осмысление влияния творчества А.П. Чехова на казахскую литературу, а также четкое понимание и адекватная оценка состояния казахской драматургии возможны в аспекте литературных связей. По мнению В.Р. Аминевой, «диалог литератур создает для каждой из них герменевтическую ситуацию, в которой осуществляется самопознание и происходит понимание Другого» [25, с. 814].

Диалог способствовал развитию казахской драматургии. Мухамеджан Каратаев писал: «Утверждению и становлению казахской драматургии содействовал перевод на казахский язык классических пьес мирового и русского репертуара» [31]. Перевод понимается как часть (если не как основа) диалога культур.

Для полного анализа чеховских традиций в казахской драматургии нужно, прежде всего, обратиться к литературоведческой компаративистике (использовать методы сравнительного литературоведения). М.Х. Маданова в своей работе утверждает: «В области театра давно определились проблемы взаимодействия фольклора и профессионального театра, взаимодействие русских и западноевропейских театральных традиций с казахской драматургией, что может быть рассмотрено в компаративистском плане» [32].

«Сформированная в середине XX века литературоведческая компаративистика считается на современном этапе развития одним из ведущих направлений филологии... Необходимость выделения этого направления продиктовано расширением влияний одной культуры на другую, а также начинающимся процессом стирания границ между национальными культурами и литературами...» [33] – так определяет важность роли литературоведческой компаративистики К.Н. Галай.

В представлении компаративистики, литературные процессы зачастую происходят под влиянием традиций. Эффект воздействия заключается не в слепом следовании традициям, полном их копировании, а в выработке автором своего собственного оригинального художественного стиля письма. Согласно научно-исследовательской статье докторанта О.А. Валиковой, традиция очень близка культурно-литературному диалогу и понимается как «одновременно и

«передача», и принятие данных; это транспортация элементов разного уровня сложности из одного текста (корпуса текстов) в другой (другие), в результате которой происходит межтекстовая (шире – межлитературная) «перекличка»» [27, с. 69].

Без литературоведческой компаративистики немыслимо не только изучение многих литературных процессов, но и формирование подлинного национального художественного миропонимания. «Диалогические связи между национальными литературами характеризуются многослойностью, неоднородностью, многообразием межсубъектных связей, их взаимовлиянием друг на друга, сложными, многогранными, противоречивыми процессами взаимодействия «своего» и «чужого», единством прерывного и непрерывного, регионального, национального и всеобщего, универсального. Диалог культур и литератур формирует новые модели их объединения («межлитературные

синтезы»), учитывающие многообразие художественно-эстетических традиций, и в то же время выявляет потенциал развития национальной идентичности» [25, с. 817], – делает вывод В.Р. Аминева.

Таким образом, прежде чем говорить о влиянии чеховских традиций и природе казахской драматургии, необходимо, в первую очередь, рассмотреть основные цели, задачи, проблемы сравнительного литературоведения, а также выявить особенности развития отечественной компаративистики.

# Литературоведческаякомпаративистика в Казахстане

Компаративистика как отдельная отрасль литературоведения стала формироваться во второй половине XIX века. Главной целью этого раздела *истории литературы* выступает изучение международных литературных связей, выявление сходства и различия национальных литератур, а также рассмотрение особенностей взаимодействия и взаимовлияния этих литератур друг на друга. М.Ю. Дондокова в статье «Проблемы сравнительного литературоведения в национальных литературах» пишет: «Осмысление своеобразия межлитературных связей и выявление типологического сходства являются основными предметами компаративистики, т.е. сравнительного литературоведения» [34]. Другими словами, объектом литературоведческой компаративистики выступают национальные литературы, а предметом исследования является взаимосвязь национальных литератур, их историческое развитие.

Важно отметить все разнообразие национальных литератур и неравномерность исторического развития, поэтому понимание мирового литературного процесса невозможно без *сравнения и сопоставления,* а также учета контекста, в котором создаются художественные произведения. О необходимости сравнительного литературоведения писал М.Ф. Гиар: «Оно изyчaeт мeждyнapoдныe дyxoвныe cвязи (relations spirituelles internationales), фaктичecкиe взaимooтнoшeния, cyщecтвoвaвшиe мeждy Бaйpoнoм и Пушкиным, Гëтe и Kapлeйлeм, Baльтepoм Cкoттoм и Bиньи, мeждy пpoизвeдeниями, дyшeвными cтpeмлeниями (inspirations) и жизнью пиcaтeлeй, пpинaдлeжaщиx к paзным литepaтypaм»[35].

Одним из основоположников сравнительного литературоведения принято считать немецкого филолога и санскритолога Теодора Бенфея. Некоторые начальные соображения о компаративизме можно заметить в трудах И.Г. Гердера, а также в размышлениях о «всемирной литературе» И.В. Гёте.

В российской науке крупнейшим представителем сравнительного литературоведения на заре ее становления был А.Н. Веселовский. Сравнительно-исторический метод Веселовского вырабатывался в процессе изучения мифологической гипотезы, теории заимствования и теории самозарождения. Идеи Веселовского подхватили в XX веке М.П. Алексеев, В.М. Жирмунский, Л.П. Гроссман, Н.И. Конрад, Б.В. Томашевский и др. Их труды стали весомым вкладом в развитии сравнительно-исторического литературоведения.

На современном этапе литературоведческая компаративистика имеет множество аспектов понимания. Одним из аспектов является изучение мировых литературных процессов, происходивших в разное историческое время, так как при сопоставлении анализ явлений может быть более полный, чем при изолированном изучении.

В современном сравнительном литературоведении часто ведется анализ двух или нескольких литератур с общей исторической общностью в прошлом. В этом случае многое сводится к изучению взаимоотношений этих литератур и процесса их разделения.

Под литературоведческой компаративистикой можно понимать сравнение и сопоставление явлений, которые возникли в разных литературах. Другими словами, рассматриваются не только литературы Европы, но и некоторых стран Азии. Так, во-первых, видится полная картина событий; во-вторых, открываются все разновидности и нюансы данных литератур. По словам О.А. Валиковой, «Каждый литературный домен существует в диалоге с другими доменами. Будучи уникальной, аутентичной, литература любого этноса взаимодействует с другими литературами, в совокупности с которыми формирует семиосферу Земли» [27, с. 70].

Таким образом, литературоведческая компаративистика решает целый ряд задач. Это, прежде всего, обнаружение связей между национальными литературами, детальное изучение и понимание этих связей, определение их причин появления, характера и т.д. Также немаловажной задачей является оценка влияний и последствий этих связей на литературу отдельных стран, охваченных этими связями. Все это говорит о необходимости дальнейшего использования методов компаративистики для постижения литературных процессов, происходящих в мире.

Сравнительное литературоведение на территории Казахстана получило свое развитие относительно недавно, что, безусловно, является признаком развития казахской литературы. С.В. Ананьева замечает: «Литературоведы- компаративисты Казахстана хорошо осознавали тот факт, что изучение мирового литературного процесса немыслимо без выявления контактных и типологических взаимосвязей, литературных взаимодействий и влияний, без анализа процессов рецепции, сопоставления оригинала и перевода» [36].

Истоки сравнительного литературоведения в Казахстане исходят от Шокана Уалиханова. Б.Б. Мамраев пишет: «Обращение великого казахского ученого к истории и культуре восточных и западных народов, возрождение к жизни кыргызского эпоса «Манас», многих казахских эпических произведений прошлого, сведения по европейским эпосам («Песнь о Роланде», скандинавские эпические сказания и т.д.) свидетельствуют о широте научного кругозора ученого, глубине его знаний истории и культуры народов мира. Вслед за Ч. Валихановым многие казахские исследователи, поэты и писатели в разной степени внесли свой вклад в разработку многих аспектов сравнительного литературоведения: переводы и разработка проблем художественного перевода, определение типологических схождений, анализ многоплановости

литературных связей и влияний» [37]. Так сравнительное исследование по Шокану Уалиханову формируется из нескольких рассматриваемых научных областей: фольклористики, этнографии, истории, лингвистики.

Еще одним сторонником идей литературоведческой компаративистики был Абай Кунанбаев. Его творчество «питалось» не только литературой Востока, но и европейской культурой (особенно русской литературой), а также казахским фольклором. Обладая таким багажом знаний, «он ратовал за путь прогрессивного развития своего народа и последовательно проповедовал идеи просвещения через сближение с русской и мировой культурой» [38]. Можно сказать, что он сделал шаг к установлению предмета сравнительного изучения литературы.

Конкретное представление цели сравнительного изучения было у Мухтара Ауэзова. Именно М.О. Ауэзов один из первых формирует основы литературоведческой компаративистики. Своим творчеством он старался вывести казахскую литературу на мировую арену, пытаясь всеми силами избежать изолированности от мирового культурного пространства. Б.Б. Мамраев считает: «Научные основы изучения казахских литературных связей в современном их толковании были заложены М.О. Ауэзовым. Научное и художественное творчество М.О. Ауэзова способствовало активному изучению проблем сравнительного литературоведения в Казахстане, оказало влияние на развитие компаративистики в России и тюркоязычных странах Центральной Азии. Процесс взаимовлияния литератур, относящихся к одной литературной системе – общетюркской, включал как тематическую схожесть (интеграция тем), так и приемы, методы, стиль, переводы, систему образов и т.д.» [37, с. 178].

Накопленный опыт способствовал развитию современной литературоведческой компаративистики в Казахстане. Изучениям истории взаимоотношений казахской литературы с другими национальными литературами посвящены работы известных ученых-компаративистов Казахстана К.Р. Нургали, М.Х. Мадановой, З. Ахметова, Ш.К. Сатпаевой, К.Ш. Кереевой-Канафиевой, С.В. Ананьевой, Б.Б. Мамраева и т.д. В их трудах объясняются приоритеты сравнительного литературоведения, суть международных литературных связей и отношений, а также выявляются общие параллели между литературно-художественными явлениями в разных странах.

Особняком стоит научная деятельность литературоведа, академика, писателя, критика Рымгали Нургали (более 700 научных работ, около 30 научных и художественных книг). Его перу принадлежат фундаментальные монографические исследования по истории казахского театра и драматургии.

«Природа трагедии» (1968), «Поэтика казахской драматургии» (1973), «Поэтика драмы» (1979), «Древо обновления» (1989) и др. – каждая из этих книг является достижением казахского сравнительного литературоведения и театроведения.

Академик Ж.М. Абдильдин отмечает: «Приведенные в книгах Нургали точные и конкретные аналогии с опытом мировой литературы позволили выявить общее и особенное в национальном искусстве, определить вклад

казахской литературы в общую сокровищницу культуры. Наряду с изучением традиций и новаторства в развитие казахской литературы в трудах Р. Нургали раскрыты генеалогические корни драмы, революционной поэзии, прозы и критики, показана обусловленность ее эволюции ростом общественного самосознания казахского народа, социальными изменениями» [39].

В книге «Эпическая драматургия» Р. Нургали, анализируя произведения казахских драматургов и опираясь на опыт мировой драматургии, дает оригинальную классификацию. Данная классификация казахской драмы не ограничивается простым разделением на главные жанры, в ней имеются разновидности каждого жанра. Так, учитывая конфликт, характер и генеалогические корни, трагедия делится на эпическую (созданная на основе фольклорных сюжетов), историческую (под влиянием реально происходивших, исторических событий) и семейно-бытовую (присутствует сложный социальный конфликт). Жанровое своеобразие казахской комедии исчерпывается сатирической (высмеиваются отрицательные стороны действительности) и лирической (наравне с элементами юмора присутствуют внутренние переживания героев, сложный психологизм) комедиями. Исходя из героев и ситуаций, драма подразделяется на героическую (есть героический пафос), социально-политическую (во главе стоит социально-политическая проблематика, социально-политический конфликт) и историко- биографическую (героем является известная историческая личность).

Научные труды Р. Нургали, посвященные изучению казахской драматургии, являются краеугольными камнями в современном сравнительном литературоведении Казахстана. Актуальность и перспективность предлагаемой академиком Рымгали Нургали методологией исследования национальной и мировой литературы подтверждается высоким интересом к его монографиям и учебникам среди академической общественности, студенчества и широкого круга читателей.

На сегодняшний день отечественные исследователи пришли к выводу, что изучение литературного процесса невозможно без основных методов компаративистики, без рассмотрения влияния других национальных литератур, без разбора нюансов перевода произведения и его рецепции, без учета генетических и контактных связей, причем со временем эти связи принимают все более многосторонний характер. А.К. Машакова подтверждает это:

«Haциoнaльнaя литepaтypa любого нapoдa нe мoжeт paзвивaтьcя изoлиpoвaннo, необходимо пpинимaть во внимaниe дocтижeния литepaтyp дpyгиx нapoдoв и yчитывaть вocпpиятиe литepaтypы cвoeгo нapoдa в кoнтeкcтe миpoвoгo литepaтypнoгo сообщества» [40].

Известный литературовед C.A. Каскабасов в своей статье развивает мысль о важности развития отечественной компаративистики: «В изменившихся исторических реалиях настало время разработки новых методологических проблем, связанных с переосмыслением историко- литературных аспектов диалога культур, определением места казахской литературы в мировом художественном процессе, выявлением роли и значения

литературы в развитии современного национального самосознания в полиэтническом государстве» [41]. Ученый также отмечает, чтo клaccичecкaя литepaтypa пepeocмыcливaeтcя c нoвыx пoзиций и вoвлeкaeтcя в «диaлoг кyльтyp», кoтopый «cтaнoвитcя вce бoлee явcтвeннee, нacыщeннee, вecoмee» [41, c. 571].

Правомерность и необходимость анализа «диалога культур» вытекают из самой жизни и развития культуры казахского народа, так как он контактировал и коммуницировал со многими народами (и в соответствии с этим сумел сформировать определенное к себе отношение). А.К. Машакова подводит итог:

«Современная ситуация в Казахстане создает благоприятные возможности для осмысления истории развития казахской литературы и в этом процессе все больше возрастает значение изучения ее в контексте зарубежной рецепции. Изучение художественной рецепции носит историко-литературный характер, так как помогает углубить знания по истории казахской литературы и выявить новые особенности ее развития с учетом международного опыта восприятия» [42].

Другими словами, благодаря тесным межлитературным и межкультурным связям, непрерывно шло художественное развитие казахского народа. Все это привело к тому, что «казахская литература воспринимается как равноправная и органичная часть мировой литературы. На сегодняшний день признание казахской литературы во всем мире состоялось, её рецепция в зарубежной литературной среде оказалась успешной и плодотворной» [42, с. 47].

# Чехов в казахской литературе

Вторая половина ХІХ века для казахской литературы ознаменовывается активным приобщением к мировым художественным традициям и тенденциям. Это было время переводов произведений золотого века русской литературы. В статье Ж.Т. Абдуллаева «Из истории литературных связей» отмечается:

«Перевод на казахский язык передовых образцов русской и мировой литературы благоприятно способствовало развитию казахской литературы. Каждый казахский писатель через русскую литературу постигает человеческую природу, его жизненную ношу, характер, сложную диалектику души. Поэтому русскую литературу называют наставником, воспитывающим в человеке благонравие и стремление к красоте» [43]. Так художественный перевод стал одним из главнейших факторов сближения и взаимодействия двух литератур.

Одним из первых, кто сделал неоценимый вклад в становление казахско- русских литературных связей, был Абай Кунанбаев. В абаеведении признается огромная заслуга великого писателя в приобщении казахской литературы к мировой художественной традиции и русской культуре. В ауэзовской статье

«Жизнь и творчество Абая» подчеркивается следущее: «Переводческая работа Абая имела огромное значение для развития казахской литературы; однако она далеко не исчерпывает его связь с русской литературой. Самое глубокое

влияние этой культуры и художественных традиций надо искать в собственном творчестве Абая» [44].

Абай перевел на казахский язык семь отрывков из романа в стихах

«Евгений Онегин» А.С. Пушкина, более трех десятков стихотворений М.Ю. Лермонтова, басни И.А. Крылова, а также стихи Байрона, Шиллера, Гете, Мицкевича. Р. Хайруллин так писал о переводческом мастерстве Абая:

«Переводы Абая стали образцом перевода классиков русской литературы. Можно считать, что Абай впервые представил художественный перевод как искусство» [45].

Кроме Абая, в сближении литератур внесли свою лепту и другие казахские талантливые деятели культуры. И. Алтынсарин, А. Бокейханов, А. Байтурсынов, Ш. Кудайбердиев, М. Жумабаев, Ж. Аймауытов использовали самый сильный инструмент в деле повышения культуры родного народа – художественный перевод. Об особенностях переводов, сделанных писателями (не переводчиками), писал В.М. Жирмунский: «Переводы художественной литературы, в особенности сделанные самостоятельными художниками слова, оригинальными писателями, а не профессиональными переводчиками, всегда появляются для удовлетворения идеологического запроса, возникшего на данном историческом этапе у той или иной литературно-общественной группы. Сам выбор автора или произведения как объекта для перевода является фактом знаменательным, свидетельством наличности определенных исторических установок и художественных вкусов и знаком, знаменующим данное литературное направление. Всякий перевод, как и более отдаленное и свободное подражание литературному образцу, связан с творческим переосмыслением, с частичной перестройкой подлинника на основе стиля самого переводчика, или, по крайней мере, выдвигает, усиливает, раскрывает определенный аспект подлинника, наиболее близкий и потому наиболее понятный переводчику. <…> Такие творчески освоенные переводы органически входят в состав литературы, к которой принадлежит переводчик, включаются в закономерную последовательность ее развития, занимая в ней место, не вполне совпадающее с тем, какое занимает оригинал в своей родной литературе» [46].

Произведения Чехова на сегодняшний день переведены более чем на 92 языка. Примечательно, но сам А.П. Чехов относился к переводам своих произведений с определенной долей скепсиса. Русский классик считал, что иноязычная публика не сможет понять «специфически национальных» кодов, зашифрованных в его творчестве. В своих письмах к О.Л. Книппер он писал:

«...Для чего переводить мою пьесу на французский язык? Ведь это дико. Французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать...» [47]; «Вообще к переводам этим я равнодушен, ибо знаю, что в Германии мы не нужны и не станем нужны, как бы нас ни переводили» [48]. В письме О.Р. Васильевой Чехов выражает полное равнодушие к переводам его произведений на английский язык: «По-английски я не читаю, английских журналов не вижу и не знаю. И мне кажется, для английской публики я

представляю так мало интереса, что решительно всё равно, буду ли я напечатан в английском журнале или нет» [49].

Действительно, произведения А.П. Чехова сложно переводить. Тяжело передать все богатство его языка, всю палитру эмоций и настроений его персонажей. По мнению Т.Р. Левицкой и А.М. Фитермана, «...переводчик должен особенно тщательно взвешивать все детали, из которых складывается художественное впечатление, чтобы в переводе не лишить произведение его яркости, красочности и индивидуальных особенностей стиля автора» [50].

Другими словами, переводчику необходимо работать крайне аккуратно и осторожно, чтобы сохранить художественную и смысловую целостность и образность, также национальную колоритность чеховского текста. Ш.К. Сатпаева утверждала: «Ждут подробного, вдумчивого рассмотрения и творческие удачи, и некоторые просчеты в переводах произведений Чехова на казахский язык. Родной и близкий всем людям, Чехов войдет в каждую национальную литературу, если переводы его произведений будут равноценны высокохудожественным оригиналам» [29, с. 405].

Впервые казахские читатели познакомились с творчеством А.П. Чехова еще в десятые годы XX века. В первом казахском журнале демократического направления «Айкап» был напечатан перевод А. Баржаксина чеховского рассказа «Грач». В 1915 году был опубликован рассказ «Хамелеон» в переводе А. Бокейханова. О переводческом мастерствеАлихана Бокейхановапишут К.Р. Нургали и В.В. Сиряченко: «Сравнивая оригинал рассказа и его перевод, можно с уверенностью отметить, что А. Бокейханов хорошо понимал стилистику А.П. Чехова, а также юмористическую специфику его литературного языка. Переводчик старается сохранить ритм диалогов чеховских героев, при этом стараясь раскрыть их характеры. Переводчику удается образно передать в тексте перевода повествовательный дискурс оригинала, который был реализован адекватно пониманию казахского читателя» [51].

Об огромной роли Алихана Бокейханова в казахской культуре делает вывод К.Д. Бейбытова: «Что касается А. Бокейханова, то известно, что он не только живо интересовался литературой и фольклором родного народа, выступал в качестве переводчика и критика, но и был ярким своеобразным исследователем и публицистом. В своих публикациях А. Бокейханов отразил процесс развития национального самосознания, который будучи показателем национальной самоидентификации и национальной идеи черпает очень много из сокровищницы классической литературы» [52].

Казахская интеллигенция ставила целью не только развитие национальной литературы путем переводов сочинений великих русских классиков, но и собственное обучение, совершенствование. Изучая проблемы русско-казахских литературных связей, литературовед Н.У. Исина приходит к следующему выводу «Для казахской культурной среды XIX-XX вв. русская классика явилась той единственной инстанцией, тем мощным духовным,

нравственным и эстетическим зарядом, который изменил ее внутренний потенциал, национальное мироощущение и народное самосознание» [53].

Перевод произведений других национальных литератур был своеобразным инструментом донесения актуальных мыслей и новых идей, отвечал не только литературным, но и социальным потребностям. Произведения Чехова не были исключением. Ш.К. Сатпаева пишет:

«Талантливый писатель и педагог, один из видных представителей критического реализма в казахской литературе начала XX века И. Кубеев в своей непримиримой борьбе против темноты и невежества отсталого казахского аула использовал произведения Чехова, устно распространяя их» [29, с. 403].

После Октябрьской социалистической революции в казахской литературе усилилась тенденция к взаимному сближению и к всестороннему укреплению сотрудничества с другими национальными литературами народов СССР. Многие казахские писатели с интересом изучали и переводили произведения русской классической литературы. Творчество Чехова не могло не привлечь внимание маститых художников казахской советской литературы – Б. Майлина, С. Сейфуллина, Г. Мусрепова и, конечно же, М. Ауэзова. Один из первых рассказов Чехова «Белолобый» был мастерски переведен им на казахский язык. Великое чеховское наследие стало подлинно всенародным достоянием.

Известный литературовед Н.И. Конрад, отмечая роль художественного перевода в развитии литератур всех народов, писал: «Главным орудием проникновения одной литературы в другую является, конечно, перевод. Но переводчик далеко не только «посредник». Воссоздание на своем языке литературного произведения, написанного на другом языке, всегда есть акт творчества. Появление перевода представляет в той или иной степени обогащение собственной литературы. Литературное произведение возникает в орбите своего языка, неотрывно от него; уже само появление произведений другой литературы на языке данной страны вводит их в орбиту литературы этой страны» [2, с. 291].

Русско-казахские литературные связи были весьма многообразны. Художественный перевод был не единственным проявлением этих тесных отношений. Так, под непосредственным влиянием прогрессивной русской классики, в казахской литературе формировались новые жанры, расширялись традиционные представления о тематике, рождались новые типы литературных героев.

Творчество А.П. Чехова оказало несомненное воздействие на развитие жанра рассказа в казахской литературе. Художественный опыт Чехова- рассказчика привлек внимание Б. Майлина. Об этом пишет Ш.К. Сатпаева:

«Будучи еще учеником медресе в Уфе, Б. Майлин зачитывался замечательными новеллами Чехова. По свидетельству близко знавших прозаика людей, Чехов был его любимым писателем. Один из первых мастеров казахской художественной прозы, Б. Майлин в некоторых своих рассказах и повестях как

бы выступает продолжателем традиций Чехова, пронизывая повествование тонкой иронией и мягким юмором, грустной улыбкой» [29, с. 404].

Читал и перечитывал произведения А.П. Чехова и другой мастер казахский литературы – Г. Мусрепов. З.С. Кедрина в своей книге пишет:

«Габит Мусрепов – один из самых собранных композиционно и

«выработанных» стилистически казахских писателей. Стиль произведений Г. Мусрепова всегда характеризовался изящной законченностью» [54].

Композиционная стройность, рафинированность, лаконичность стиля, создание сценических миниатюр дают основание говорить о нем как о приверженце строгой школы русской классической литературы. Габит Мусрепов в известной степени развивал традиции Чехова в казахской прозе и литературе, в его произведениях проскальзывает чеховская манера письма. С.А. Ашимханова утверждает: «Одним из серьезных учителей Габита Мусрепова на протяжении всей его творческой деятельности был А.П. Чехов. Чеховский лаконизм, особые функции подтекста, новеллистичность повествования оказали серьезное влияние на структуру и содержание мусреповского художественного текста» [55].

На новую ступень развития поднял жанр рассказа выдающийся писатель М.О. Ауэзов. Он открыл новые темы в казахской литературе, наполнил свои произведения жизненным содержанием, которые требовали других изобразительных средств. Его хорошее известное всем произведение «Серый лютый» («Коксерек») перекликается с повестями Джека Лондона «Белый клык», Л.Н. Толстого «Холстомер» и, конечно же, рассказами А.П. Чехова

«Белолобый», «Каштанка». Он не раз повторял: «Повесть-рассказ «Серый лютый» написана в том же ряду, что и рассказы Джека Лондона, Чехова, Толстого в том смысле, что я тоже пытался показать «психологию» повадки животного» [56].

Мастер психологического анализа, Мухтар Ауэзов помещает в рассказ- символ «Серый лютый» общественные и личные проблемы, дает нравственную оценку героям. Не последнюю роль играет совокупность изобразительных средств, которые прекрасно воссоздают фон событий. Под влиянием классиков (в том числе и Чехова) создается новый, неожиданный по форме и содержанию рассказ.

В качестве использования Мухтаром Ауэзовым изобразительных средств для выражения психологизма в «Сером лютом» существует, например, прямая экспозиция рассказа: «Большой овраг близ Черного Холма безлюден, но хорошо известен пастухам окрестных аулов. Из этого оврага нередко приходит беда» [57]. Далее идет уточнение: «Черный холм, точно меховой шапкой, покрыт низкорослыми кустами караганника и таволги. Верхушки караганника бледно, нежно зеленеют – на них раскрылись почки. Овраг сплошь зарос шиповником. Под его колючим пышным ковром скрыты волчьи норы» [57, с. 67]. Данная экспозиция предвещает несчастье в будущем, настраивает читателя на затаившуюся напасть. Такой психологический пейзаж часто используется в произведениях А.П. Чехова. Этот прием не только позволяет воспроизвести

психологическое состояние косвенно, довольно тонко и в то же время художественно экономно, но и дает широкие возможности для того, чтобы создать определенную психологическую атмосферу, помочь читательскому сотворчеству.

Под воздействием русской классики в казахской литературе также разрабатываются новые, актуальные общечеловеческие нравственные проблемы. Например, одной из таких проблем является судьба «маленького человека».

«Маленький человек» – тип литературного героя, который возник в русской литературе с появлением реализма, то есть в середине первой половины XIX века. Первым образом маленького человека стал Самсон Вырин из повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель». Маленький человек А.С. Пушкина – это личность, не отличающаяся какими-либо выдающимися чертами. Его социальный статус невысок, он не противопоставлен обществу, а занимает в нем положенное незначительное место. Нарратором является такой же простой, незатейливый рассказчик – маленьким человек, который достоверно передает простой быт.

Чехов был далеко не первым и не единственным, кто в своих произведениях развивал эту тему. Однако в его творчестве «маленький человек» имеет неоднозначное переосмысление. В первую очередь, маленький человек у Чехова очень разный. Чеховский тип может варьироваться: от жалкого и ничтожного (герой Червяков в рассказе «Смерть чиновника») до доброго и честного, но незадачливого «вечного студента» (Петя Трофимов из

«Вишневого сада»).

Переосмыслена Чеховым и роль маленького человека в окружающем его мире. Он не оскорблен, не обижен, порой даже проявляет настойчивость и агрессию к окружающим его людям (часто эти попытки неудачны и комичны). Однако каждый «маленький герой» А.П. Чехова становится заложником собственных мыслей. Он не может совладать с собой и своей жизнью, не может показать свое «Я». Человек не рождается «маленьким». «Маленьким» он становится из-за своего социального статуса и морально-этических шаблонов поведения.

Другими словами, чеховский «маленький человек» имеет свою душу, имеет свои желания и даже способности, которые он так и не смог реализовать. Если раньше маленький человек вызывал жалость и эмпатию, то после чеховской подачи читатель не сочувствует герою из-за отрицательных качеств, которые в нем заложены. Чехов нигде не позволяет себе морализировать – он просто рисует жизнь, но лаконичное повествование прекрасно передает все, что хотел бы сказать автор. Такое новое освещение этого образа делает его более выразительным и заставляет еще раз задуматься над его сущностью.

Известный казахский писатель и драматург Дулат Исабеков продолжает развивать и заново осмыслять проблемы «маленького человека». Бакытжан Канапьянов в «Литературной газете» пишет: «С самых первых своих произведений Дулат Исабеков был и остаётся верен одной теме. Это тема и

образ «маленького человека», волею ряда житейских обстоятельств вовлечённого в стихию непредсказуемой жизни. Той самой жизни, которая всегда и везде существует вне принципов логарифмической линейки. А точнее, сам писатель в силу большого таланта воспрепятствует тому стереотипу мышления, который на корню уничтожает своеобразие, непосредственность и первородность художественного замысла. Это аксиома. И по Антону Чехову, и по Василию Шукшину, и по Фазилю Искандеру. И по Дулату Исабекову. Всех их объединяет действительно маленький человек...» [58].

Влияние А.П. Чехова на казахскую литературу велико. Его произведения сыграли немаловажную роль в межкультурной коммуникации казахского и русского народов. Чеховские традиции будут всегда актуальны, так как им далеко вперед были угаданы наши настроения, мотивы, идеи, нравственные и эстетические искания.

# Чеховская драматургия в казахстанской критике

Авторитет литературной критики в Казахстане очень высок. «Критика была и остается взыскательной и тактичной по отношению к художникам слова, требовательной и компетентной, нетерпимой к посредственности и серости, бережливой к настоящему таланту. Настоящая профессиональная критика раскрывала индивидуальные дарования и талант, показывала разнообразие и талант стилей в национальных литературах» [24, с. 7], – так определяет важность критики профессор К.Р. Нургали

В казахской литературе и критике творчество Чехова чаще всего рассматривают через призму его рассказов. Чехов, конечно, является общепризнанным мастером короткого рассказа, об этом много сказано и написано. Однако, говоря о чеховской прозе, не стоит забывать про чеховскую драматургию и особенности её влияния.

Одним из первых, кто испытывал огромное влияние А.П. Чехова в области драматургии, несомненно, был казахский классик Мухтар Ауэзов. В статье «О Чехове» он признается: «Одно время я переводил Чехова на казахский язык. Дальше в своей писательской и исследовательской деятельности также обращался и обращаюсь к великому наследию Чехова, все больше стремлюсь глубже постичь сокровенные тайны его замечательного искусства, проникновение мастерской прозы и обаятельной драматургической ткани» [59]. В Казахстане, кроме образцовых ауэзовских переводов, известны переводы пьес Чехова на казахский язык А. Хангелдина, А. Токпанова, А. Елшибекова, А. Кекилбаева.

Интерес Ауэзова к чеховской драматургии был отнюдь не случайным. Еще в период учебы в Ленинградском университете М.О. Ауэзов защищает курсовую работу, посвященную своеобразию пьес «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Три сестры».

В архивах литературно-мемориального дома-музея М.О. Ауэзова хранится его аналитическая статья «Драмы Чехова», посвященная чеховскому лиризму и психологизму. В данной статье Ауэзов классифицирует всех героев

чеховской драматургии: «Для большинства чеховских героев таких групп можно наметить три. В первую группу входит большинство героев – это причем те люди, для которых, как говорится, жизнь прошумела и ушла. Люди, живущие прошлым, в душе которых бродят, как остатки, огарки прошлого, сиротливые, бледные идеи. Не имеющие определенного назначения в жизни общества, не имеющие реального пристанища, от этого ноющие и тоскующие, кроме того, эти же люди, имеющие тайные притязания, ничем не обоснованные требования к жизни. К этой группе принадлежат Астров, Вершинин, Тузенбах и сестры, необычные типы из «Чайки», также владельцы «вишневых садов». Общая характеристика этих людей – «лишние люди». Вторую группу составляют люди нового поколения, имеющие хотя неопределенные идеалы и известную устремленность вперед, кроме того, главным образом с ненавистью отрицающие прошлое. К ним принадлежат «вечный студент» Трофимов и Аня из «Вишнёвого сада». В известном смысле к ним принадлежит и Лопахин из той же пьесы, как новое явление в русской жизни, с отрицанием даже хозяйственного значения дворянских гнезд и с новой трудовой эстетикой, характерной для нарастающей новой буржуазии. Третью группу составляют люди, гниющие в обывательском болоте, обросшие мхом, лишившиеся способности мыслить и действовать, безразличные ко всему не только к окружающей среде, но и к судьбе самого себя. К ним принадлежит доктор Чебутыкин, Андрей Прозоров в «Трех сестрах»...» [60].

Помимо всего прочего, Мухтар Ауэзов, анализируя сцену из второго действия «Вишневого сада», подмечает в ней отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны и делает вывод: «Вот, по всем этим признакам Чехов и считается художником-импрессионистом» [60, с. 32].

Интерес к чеховскому драматическому творчеству проявлял и другой маститый художник казахской литературы – Дулат Исабеков. Известный казахский писатель и драматург, безусловно, близко знаком с драматургией Чехова. Об этом свидетельствует его статья «Чехов и судьба его пьес» в газете

«Егемен Қазақстан» («Суверенный Казахстан»). В данной статье говорится об основных драматических произведениях Чехова, но особо акцентируется внимание на двух («Чайка» и «Вишневый сад»).

Многие знают, что Чехов нигде не позволяет себе морализировать – он просто рисует жизнь, но лаконичное повествование прекрасно передает все, что хотел бы сказать автор. Исабеков, разбирая пьесу «Вишневый сад», пишет:

«Драматург здесь не дает оценку... Чехов рассказал случай и вышел, ограничиваясь, как сказал сам, свидетельской беспристрастностью» [61]. Такое новое освещение этого образа делает его более выразительным и заставляет еще раз задуматься над его сущностью.

По поводу «Чайки» в исабековской статье можно встретить следующую оценку: «Несмотря на отдельный, долгий, больше одной страницы разговор Тригорина с Ниной Заречной, для понятливого читателя «Чайка» – многозначительная, с глубоким смыслом, как айсберг, культурная драма».

В своей статье казахский драматург приходит к выводу: «Из чеховских пьес ни одна не является жанром «комедия», если не брать во внимание короткие водевили и одноактные пьесы. Все они драмы, связанные с трагедией. Однако Чехов никогда не выводит на передний план человека со смутной душой, не надоедает с личной печалью-тоской, т.е. не говорит об этом постоянно. От таких проявлений он сознательно уклоняется» [61, с. 9].

В отечественной критике о пьесах Чехова писали не только выдающиеся казахские драматурги. Известный казахстанский критик и литературовед В.В. Савельева в своей статье «Литературные параллели: Д. Досжан и А. Чехов» сравнивает пространную символику досжановского рассказа «Урюк» и пьесы «Вишневый сад». Она пишет: «Сопоставляя пространственные границы пьесы и рассказа, можно утверждать, что у Чехова сложнее организована соотнесенность дома и сада, тогда как в прозе Досжана топос сада явно доминирует. Сад у Чехова умирает раньше дома, в рассказе более комфортное жилье в поселке не оспаривается, но сад бесспорно важнее» [62].

Прямого влияния чеховского текста на рассказ не ощущается, однако, по мнению Веры Савельевой, символика урючного сада перекликается с символикой вишневого сада: «Символика урючного сада в рассказе актуализирована через разные мотивы: плоды, цвет, запах, звук, ветви и корни. В рассказе, как и в чеховской пьесе, образ сада метафорически одушевлен и наделен антропологической семантикой родства» [62, с. 136].

Профессор К.Р. Нургали, анализируя традиции отечественной профессиональной критики, делает вывод: «Критик иной национальности и его взгляд на культуру и литературу иной национальности очень ценны. Суждения критика, представителя другой культуры, обладают рядом преимуществ, потому что он оценивает явления художественной действительности отстраненно, в контексте развития мировой всей мировой культуры. Он сравнивает и сопоставляет, проводит творческие параллели, свободно от одного объекта исследования к другому. Но самое главное его оценка, его объективный и беспристрастный взгляд позволяют дать более широкую картину развития литературного процесса, показать его плюсы и минусы, его влияние на развитие культуры и литературы соседних стран» [24, с. 8].

Помимо профессиональной критики чеховской драматургии в отечественной публицистике периодически встречаются статьи о новых постановках и своеобразных интерпретациях пьес русского классика. М.К. Каратаев был прав, когда писал: «Если дело касается драматурга – совершенно неизбежны посещения театров, где идут его пьесы» [31, с. 293].

В Казахстане драматические произведения Чехова хорошо знают, активно переводят и часто ставят на сцене. В январе 2008 года состоялась премьера спектакля «Иванов» в постановке известного режиссера Александра Каневского на сцене Государственного Академического русского театра драмы им. М. Горького (г. Астана). Данная постановка завоевала множество наград (премия Акима города в номинациях «Лучший спектакль», «Лучшая женская роль», «Лучшая мужская роль второго плана») и является Лауреатом XII

Международного фестиваля русских драматических театров стран СНГ и Балтии «Встречи в России» в Санкт-Петербурге.

В 2018 году Республиканский немецкий драматический театр города Алматы поставил психологическую драму «Настойчивая вариация напрасно пропадающей красоты» (по мотивам пьесы «Три сестры»). Интерпретация чеховской пьесы режиссера Натальи Дубс была особо отмечена наМеждународном фестивале театров имени Заслуженного деятеля Казахстана, лауреата премии «Тарлан» Жаната Хаджиева. В республиканской газете «DAZ» Саша Веттер по этому поводу отмечает: «Чеховские сестры уже более века благополучно и востребовано путешествуют по миру, говорят на русском и иностранных языках. Начинающие и молодые, знаменитые и выдающиеся режиссеры открывают в пьесе новые психологические глубины, ищут созвучия с современностью» [63].

На сегодняшний день в репертуаре театров республики есть «Чайка» (Русский драматический театр им. Достоевского, г. Семей). «Дядя Ваня» (Павлодарский областной театр драмы им. А. П. Чехова, г. Павлодар),

«Вишневый сад» (Карагандинский областной русский драматический театр имени К. С. Станиславского, г. Караганда).

Не обделены интересом и чеховские водевили. 20 февраля 2020 года на сцене Мангистауского областного музыкально-драматического театра имени Нурмухана Жантурина состоялась премьера спектакля Миры Токсанбаевой

«Чудесные люди». Спектакль был поставлен по мотивам двух водевилей Чехова – «Юбилей» и «Предложение»

Постановка чеховских пьес осуществляется не только в русских театрах республики, но и на казахской сцене. В 2009 году в Восточно-Казахстанском театре имени Жамбыла в Усть-Каменогорске прошла премьера чеховской

«Чайки» на государственном языке под названием «Шағала»; в 2013 году на сцене Казахского государственного академического театра драмы имени Мухтара Ауэзова в Алматы впервые состоялась премьера пьесы Чехова «Три сестры» под названием «Апалы-сіңілі үшеу» (в переводе театрального критика Алии Бопежановой); в 2017 году Государственный академический казахский музыкально-драматический театр имени Калибека Куанышбаева осуществил постановку «Вишневого сада» под названием «Шие»; в 2019 году Казахский государственный академический театр драмы имени Мухтара Ауэзова в Алматы порадовал зрителей премьерой пьесы Чехова «Дядя Ваня» под названием «Сүйікті менің ағатайым» (в переводе известного писателя Абиша Кекильбаева).

Многие казахские театры республики каждый год отмечаются новыми постановками чеховских пьес. Все постановки прошли с неизменным успехом, при полном аншлаге и были ознаменованы неожиданными творческими находками, смелыми режиссёрскими экспериментами, интересными попытками модернизировать и актуализировать драматургию Чехова. Постановка режиссера Нурсултана Елика трагедии «Шағала» (по мотивам чеховской

«Чайки») на сцене алматинского ТЮЗа им. Г. Мусрепова в 2020 году содержала

в себе не только элементы античного театра, символизма, музыкальной драмы, но и медиаприемы. «Шағала» Нурсултана Елика являлось по сути пьесой- фьюжен, современность которой была отмечена казахстанскими критиками. Юрий Каштелюк в своей статье утверждает: «Написанная в 1896 году и построенная по новым для мировой драматургии принципам, чеховская драма вот уже второй век побуждает режиссеров вслед за героем пьесы Треплевым искать «новые формы»» [64].

Другими словами, в театрах Казахстана в чеховскую драматургию привносятся новые смыслы, новые интерпретации, новые философские концепции.

Спектакль «Сүйікті менің ағатайым» режиссера Асхата Маемирова получил прекрасные зрительские отзывы и собрал крайне положительную прессу. Можно отметить, что данная постановка акцентирует внимание, прежде всего, на личности, непонимании ее окружающими людьми, отражает духовный кризис, изображает столкновения идей, идеалов прошлого и настоящего. В газете «*Литер»* Мира Мустафина так пишет о постановке драмы известного в Казахстане театрального режиссера Асхата Маемирова «Сүйікті менің ағатайым» (по мотивам «Дяди Вани»): «Отчаяние, одиночество, невозможность докричаться и безумная жертвенность во имя любви, которая иллюзорна и не настоящая – темы, которые режиссер Асхат Маемиров часто поднимает в своих спектаклях. А пьесы Чехова – это, наверное, лучшее, что может предложить мировая драматургия для подобных разговоров, тем и обсуждений, обмена мнения, дискуссий. Судьба героев, особенно Ивана Войницкого, – это судьба целого поколения, которое некогда гордилось и до сих пор гордится псевдоидеалами и приносит себя и личную жизнь в жертву. Ради чего? Ради иллюзий» [65].

В газете «Казахстанская правда» статья «Сюжет для небольшого рассказа» Елены Брусиловской информирует читателя о постановке на малой сцене Государственного академического русского театра драмы им. М.Ю. Лермонтова (г. Алматы) чеховской «Чайки». В статье присутствует следующая авторская оценка: «В искусстве театра век нынешний и век минувший, без преувеличения, можно назвать эпохой Чехова. Его пьесы давно уже перешагнули границы и идут сейчас по всему миру» [66].

Таким образом, помимо выдающихся казахских писателей-драматургов и профессиональных критиков-литературоведов, о пьесах Чехова писали свои критические замечания и отечественные журналисты. Несмотря на большое количество статей, посвященных творчеству А.П. Чехова, а также интенсивного развития чеховедения в Казахстане, на данный момент проблема влияния чеховских традиций на казахскую драматургию остается неразработанной.

# Выводы по первому разделу

Все национальные литературы развиваются благодаря связи с инонациональными литературными процессами. Без межлитературных взаимодействий невозможно представить качественные изменения как в

национальной, так и в мировой литературе, поэтому цели и задачи сравнительного литературоведения всегда очень важны, а методы компаративистики до сих пор актуальны.

Изучение казахских литературных связей позволяет не только выявить внутренние закономерности развития казахской литературы, но и рассмотреть ее в контексте мировой культуры.

Казахская литература с давних времен находилась в тесных отношениях с восточными и западными культурами. Находясь постоянно в открытом диалоге со многими национальными литературами, она органично вошла в контекст мировой художественной культуры.

В период конца XIX – начала XX века наблюдается усиление русско- казахских и казахско-русских литературных отношений. Классика русской литературы стала доступной казахским читателям вследствие кропотливой переводческой деятельности талантливых писателей и поэтов Абая Кунанбаева, Шакарима Кудайбердиева, Ибрая Алтынсарина, Ахмета Байтурсынова, Магжана Жумабаева, Мухтара Ауэзова, Габита Мусрепова и т.д. Помимо перевода, в казахской литературе происходило творческое осмысление художественного опыта многих представителей русской и мировой классики. Казахские авторы, используя темы, образы, мотивы русской литературы для своих произведений, наполняли их новыми смыслами, не нарушая при этом национальную самобытность. Все это привело к тому, что многие писатели казахской литературы, сочетая в своем творчестве традиции русских классиков, создают новые оригинальные произведения, которые становятся достоянием как отечественной культуры, так и мирового сообщества.

Одним из русских классиков, прочно вошедших в казахскую культуру, является А.П. Чехов. В первой главе было проведено исследование, которое выявило множество точек соприкосновения чеховского творчества и казахской литературы.

В истории знакомства казахской литературы с Чеховым огромную роль сыграли переводы. Чеховское влияние на казахскую аудиторию началось благодаря переводам его ранних произведений малой формы (юмористических и сатирических рассказов). Чехов, в первую очередь, предстал перед казахским читателем как писатель-прозаик, мастер короткого рассказа.

Имя Чехова-драматурга в Казахстане становится известно значительно позже. Это связано с тем, что в стране профессиональная институция театра образовалась лишь в 20-30-х годах XX века.

Чеховская драматургия оказало значительное влияние на казахский театр. Несмотря на то, что пьесы Чехова (с внутренним неявным конфликтом и глубоким психологизмом) отличаются от классических произведений казахского театра (где важны действие, динамизм сюжета, яркий межличностный конфликт), они нашли свое понимание в духовном мире казахских драматургов. Они нашли в них прогрессивные гуманистические идеи, особые экзистенциальные черты и критику общественных пороков.

# КАЗАХСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ЕЕ ОСОБЕННОСТИ

Драма для казахской литературы относительно новое явление, которое возникло в начале прошлого века под влиянием определенных общественно- политических ситуаций на определенной стадии развития национального искусства. Однако можно с уверенностью утверждать, что истоки драмы восходят к народному творчеству, а именно к жанру айтыс, где переплетались все виды казахского искусства.

Айтыс, как и театральные жанры, имеет синкретичный, многогранный характер. Акыны использовали сценические костюмы, импровизировали, пели под аккомпанемент музыкальных инструментов, проявляли артистические способности. Все это говорит нам о том, что в айтысе проглядываются признаки театрального искусства казахского народа. Другими словами, айтыс был своеобразным «народным» театром. М. Ауэзов утверждал: «Чем не театр то, что делали акына, состязаясь в искусстве песни на различных праздниках и тоях, в местах массовых сборищ народа? Разве их песни, их стихи не поднимали дух и стариков, и молодых, не взывали к духам предков? Разве народная песня «Жар-жар», и поныне исполняемая на проводах невесты как диалог между мужчиной и женщиной, разве это не театр, рожденный самим народом?» [67].

Однако традиционные драматические жанры и театральные традиции появились лишь в 20-х годах XX века. До этого времени в Казахстане существовали лишь любительские кружки самодеятельности и полупрофессиональные театральные труппы. Большим прорывом в развитии казахской драматургии стало открытие в январе 1926 года первого профессионального театра. Театр в Кызыл-Орде консолидировал лучших драматургов, режиссеров, артистов страны, таких как Мухтар Ауэзов, Жумат Шанин, Сералы Кожамкулов, Калибек Куанышбаев, Курманбек Жандарбеков и др.

Несмотря на то, что драматургия в казахской литературе появилась сравнительно недавно, она преуспела во многих аспектах (особенно это касается тематического и жанрового разнообразия). Творческие искания казахских драматургов были постоянны, заметны и многообразны. На начальном этапе уже создаются все необходимые условия для развития национальной драматургии.

К 30-м годам уже имелось в наличии большое количество драматических произведений. К тому времени казахское театральное искусство начинает все больше изучаться профессиональными театроведами и литературными критиками. Появляются научные труды и обзорные статьи, анализирующие драматургию. Так сформировалась теоретическая база критической науки в области исследования драматического жанра.

В 60-80-е годы особенно актуальными становятся вопросы анализа драматического жанра. Среди работ, которые были посвящены проблемам отечественной драматургии, хочется выделить книгу Абдильды Тажибаева

«Очерки казахской драматургии» (1964), монографии Рымгали Нургали

«Природа трагедии» (1968), «Поэтика казахской драматургии» (1973), труды Разии Рустембековой «Казахская советская комедия» (1975), Мырзабека Дуйсенова «Проблемы жанра и стиля казахской драматургии» (1977), Есенгельды Жакыпова «От дастана к драме» (1979).

Таким образом, казахская драматургия, зародившись в начале прошлого века, пройдя этапы становления, продолжает развиватьсяи изучаться в новых направлениях.

# Зарождение казахского театра

Корни казахского театра лежат в глубине веков. Казахстанский литературовед Е.В. Лизунова утверждает: «В поэтической традиции казахов были издавна заложены сильные драматические элементы: искусство нагнетать действие, строить в поэмах монолог – лирическое излияние героя, и диалог (в состязании поэтов – айтысе), экспрессия в речах шешен – народных острословов, эпические обобщения» [68]. Таким образом, в обрядах, играх, айтысах и других разновидностях фольклора содержатся элементы театрального искусства.

Айтыс – это форма устной народной песенной поэзии, состязание под аккомпанемент музыкальных инструментов (домбры или кобыза) двух акынов. Акын в казахской культуре является личностью уникальной: он и поэт- импровизатор, и певец, и музыкант, а также человек, которому дозволено высказать свое мнение по поводу важных для общества вопросов или говорить о своих проблемах на аудиенции у ханов. Леонид Соболев в «Литературной газете» верно подметил: «Казахская литература в некотором отношении всегда была близка к театру: акына-певца можно рассматривать как «театр одного актера», ибо здесь налицо первейший признак театра – исполнитель и слушатели» [69].

Айтыс (или айтыш на кыргызском, әйтеш по-башкирски) был очень популярной формой творчества у тюркских народов. Мухтар Ауэзов считал, что жанр айтыса положил начало казахскому театральному искусству:

«Несомненно в основе айтыса акынов, в своеобразном песенном содержании, их жанровом строении, традициях исполнения есть много признаков искусства народного театра. Можно сказать, что есть зародыши народного театра»[70]. Багибек Кундакбаев подтверждает эту мысль: «Первые шаги театрального искусства были связаны с переносом айтыса на сцену» [71].

Возникновение в 10-х годах XX века любительских кружков дало толчок образованию новых, более близких к современному театру форм. В крупных городах появились передвижные театральные труппы. С их помощью в городах и селах ставились любительские спектакли. Одним из таких театральных любительских коллективов в 1917 году была сыграна пьеса юного Мухтара Ауэзова «Еңлік-Кебек». По словам А. Мухамедиулы, «первый драматургический опыт не только М. Ауэзова, но и казахской литературы, пьеса «Енлик-Кебек» сразу же завоевала широкое признание общественности»

[72]. В этой пьесе Ауэзов использовал все разнообразие казахского фольклора (народные песни, пословицы, прибаутки). Вся речь персонажей обладала яркой и неповторимой поэтической образностью, свойственной казахскому народу.

После Октябрьской революции в Казахстане наблюдается развитие казахского театрального искусства. В 1918 году в Акмолинске поставлена пьеса С. Сейфуллина «Бақыт жолында» («На пути к счастью»). «Это мое первое крупное произведение, благодаря которому я стал писателем» [73] – вспоминал Сакен Сейфуллин. Так вместе с любительскими театральными труппами развивалась драматургическая деятельность Мухтара Ауэзова, Сакена Сейфуллина, Жумата Шанина и т.д.

В начале 20-х годов XX века была известна крупная семипалатинская драматическая труппа «Ес-аймақ». Тогда в Семипалатинске помимо «Ес- аймақ» уже был профессиональный Русский драматический театр им. Луначарского, а также работала опытная татарская труппа под руководством А. Хакимова. В дальнейшем, все это повлияло на рост театральной культуры и профессионализма актеров любительских трупп.

В 1923-1924 появляются комедийные пьесы на злободневные бытовые темы Е. Ерданаевой, Р. Малыбаева, Ж. Тлепбергенова, которые пополняют репертуары любительских театральных трупп. На Куяндинской ярмарке образовывается своеобразная группа талантов под руководством одного из основателей казахского театра К. Куанышбаева.

«Подводя итоги вышеизложенному, необходимо подчеркнуть, что самодеятельное и полупрофессиональное казахское искусство сыграло огромную роль в агитационной, культурно-просветительной работе среди населения, в подготовке благотворной почвы для создания профессионального театра. А богатейшая сокровищница народного творчества служила неиссякаемым источником, из которого черпают материал деятели казахской театральной культуры» [71, с. 28], – делает вывод Багибек Кундакбаев.

В зарождение и формирование театральных традиций казахского народа, а также в организации первого казахстанского театра огромную роль сыграл Мухтар Ауэзов. В статье «Мировое театральное искусство и казахский театр», опубликованной в нескольких номерах газеты «Енбекши-казах» в феврале 1926 года, он призывал опираться на богатейшие сценические достижения других народов. Б. Кундакбаев в работе «Путь театра» вспоминает: «М. Ауэзов утверждал, что казахский театр, как и театры других народов, используя материалы современной жизни, национальную литературу и сокровища фольклора, имеет все условия для создания национального реалистического театра» [71, с. 29].

Официально днем рождения Казахского государственного театра считается 13 января 1926 года. Это было время, когда театр развивал все виды сценического искусства. Концертные номера шли вместе с драматическими спектаклями. Такой смешанный репертуар диктовался кадровыми возможностями творческого коллектива. Большая часть труппы состояла из певцов, музыкантов, народных комиков, поэтов-импровизаторов. Другими

словами, это были мастера народного творчества или люди, в прошлом выступавшие в любительских труппах. Профессиональных актеров, режиссеров катастрофически не хватало. Б. Кундакбаев отмечает: «Драматические спектакли были значительно слабее концертных программ. Сказывалось отсутствие опыта, сцена была плохо оборудована. Оформление большинства спектаклей первого периода носило зачастую наивный натуралистический характер...» [71, с. 34]. Таким образом, потребовалось время для того, чтобы понять суть и основное предназначение театрального искусства.

На открытии театра была поставлена пьеса «Алтын сақина»(«Золотое кольцо») Кошке Кеменгерова. Данной пьесе Гулжахан Жумабердыкызы придает особую значимость и оценивает ее глубинный смысл, сравнивая ее с другими драматическими произведениями [74]. О важности бытовой трагедии

«Алтын сақина» говорится и в аналитической статье профессора Ж.О. Артыкбаева. По мнению ученого, в пьесе своеобразно затрагиваются проблемы гендерных отношений [75].

Второй была постановка трагедии «Еңлік-Кебек» Мухтара Ауэзова, написанной на основе легенды о трагической судьбе двух влюбленных. Впоследствии данное произведение станет классикой казахской драматургии.

Как драматург в литературе Казахстана Мухтар Ауэзов занимает особое место. Он создал более 20 пьес. Помимо всего этого, Ауэзов был первым теоретиком театрального искусства Казахстана. Изучая произведения Шекспира, Гоголя, Погодина, анализируя чеховскую драму, Ауэзов приобрел бесценный опыт, постиг секреты сценического искусства.

Профессор Лизунова Е.В. пишет: «Ауэзов говорил об обновлении и обогащении литературы жанром драматургии, «усвоенным от передовой русской и мировой классики»» [68, с. 389].

В его трудах, как «Общее искусство театра» (1926), «Государственный театр Казахстана» (1928), «Театр, музыкальные кадры» (1933), «Дальнейшие задачи государственного театра» (1933), «Казахская народная музыка и народный театр» (1936) присутствуют идеи развития и роста драматического искусства, а также затрагиваются актуальные проблемы, касающиеся установления казахского театра. «Можем ли мы привести конкретный пример реалистической казахской пьесы, правдивой и содержательной, написанной по образцам Гоголя или Островского, или в духе Чехова...?» [76], – задается таким вопросом Ауэзов в одной из своих статей «На пути к реалистической драме».

Р. Нургали отмечает важную роль Ауэзова в создании казахской реалистической драматургии. В своей работе «Вершины возвращенной литературы» он утверждает: «Талантливый драматург М. Ауэзов внес большой вклад и в развитие театроведения в Казахстане. Вопросам сценического искусства, драматургии посвящены его статьи, рецензии, научные работы, характеризующиеся разные стороны и аспекты жизни театра. Глубокими выводами, меткими оценками, содержательными заключениями отличается одна из первых театроведческих работ «Общее театральное искусство и казахский театр»» [77].

Несмотря на многочисленные научно-критические статьи по театроведению, Мухтар Ауэзов, прежде всего, сделал весомый вклад в развитие казахской драматургии своими пьесами. Его драматические произведения тематически разнообразны. Академик Р. Нургали говорит о возможности разделения его пьес на следующие группы:

* пьесы, созданные на основе легенд, эпоса («Енлик-Кебек»,

«Кобланды», «Айман-Шолпан», «Бекет»);

* пьесы на историко-революционную тему («За Октябрь», «Ночные раскаты», «Белая береза»);
* пьесы, отражающие различные периоды советской эпохи («Схватка»,

«Каменное оперение», «В яблоневом саду», «На границе», «Алуа»);

* пьесы, посвященные теме Великой Отечественной войны («Гвардия чести», «Обнаженный меч», «Златое племя»);
* пьесы на фантастическую тему («Дос-Бедел дос», «Спустя 50 лет»);
* пьесы о жизни акынов («Абай», «Каракоз»).

Однако лучше анализировать творчество Ауэзова, используя внутрижанровую классификацию драмы, ведь Ауэзов воплотил в казахской драматургии все жанровые формы: трагедию, комедию и драму.

Несмотря на то, что казахская драматургия зародилась в первой половине XX века, она на сегодняшний день обладает признаками и жанровыми формами, присущими драме в целом. За столь малый временной отрезок в казахской драме сформировалась стройная система жанров, появились и развились свои формы и особенности.

При изучении ауэзовской драмы, можно применить классификацию Р. Нургали. Тогда мы увидим следущее:

Пьесы Ауэзова, написанные в жанре *трагедии:*

* эпическая трагедия (пьесы «*Енлик-Кебек*», «*Кобланды*»);
* историческая трагедия (пьеса «*Абай*»);
* семейно-бытовая трагедия (пьесы «*Байбише-токал*», «*Каракоз*»). Пьесы Ауэзова, написанные в жанре *комедии:*
* сатирическая (пьеса «*В яблоневом саду*»);
* лирическая (пьеса «*Айман-Шолпан*»); Пьесы Ауэзова, написанные в жанре *драма:*
* героическая драма («*Зарницы*», «*На границе*», «*Гвардия чести*»);
* социально-политическая драма («*Алуа*», «*Стойкое племя*»);
* историко-биографическая драма («*Хан Кене*»).

Таким образом, подтверждается мысль академика Р. Нургали. Ауэзов воплотил в казахской драматургии не только все жанровые формы, *но и абсолютно* все их разновидности.

Для Ауэзова театр всегда играл огромную роль, а его драматургия была ведущим компонентом казахского театра. Важную роль ауэзовских пьес в отечественном театральном искусстве отмечал Б.К. Кундакбаев: «Его пьесы отличались стройностью сюжетного построения, яркостью образов, многообразием характеров, остротой конфликта, действенностью диалога и

красочностью языка. Все эти качества драматургии М. Ауэзова помогали молодому театральному коллективу создавать правдивые спектакли, способствовали развитию мастерства актеров» [78].

Театральная сеть в Казахстане планомерно расширялась в 1930-е годы. Почти во всех областных городах открылись профессиональные театры. Появились районные и колхозно-совхозные театры, предназначенные для сельского населения. Наряду с национальными театрами во многих городах республики работали театры русской драмы.

«Теперь с интенсивным ростом культуры, с повышением уровня художественных запросов народа создается благоприятная предпосылка для самостоятельного вида искусств. В 1934 году происходит разделение единого республиканского театра на два самостоятельных коллектива – драматический и музыкальный» [71, с. 67] – пишет в своей книге «Путь театра» Б.К. Кундакбаев.

Таким образом, театральное искусство в Казахстане к концу тридцатых годов полностью сформировалось и добилось определенных успехов. Появились высокопрофессиональные талантливые актёры и режиссёры. В драматургии стали появляться все больше новых имен, поэтому репертуар значительно стал разнообразнее. В начале 1937 года первому казахскому театру было присвоено звание «Академический», а целый ряд актеров получил звания народных и заслуженных артистов. Так Казахский Академический театр драмы стал оказывать огромное влияние на другие театры республики и превратился в своеобразный центр сценического искусства и культуры казахского народа.

* 1. **Проблемы развития казахской драматургии**

Драма с древнегреческого означает «деяние», «действие». Термин имеет множество дефиниций, а слово само воспринимается неоднозначно. Например, в «Словаре русского языка» драма объясняется так: «1. Род литературных произведений, написанных в диалогической форме и предназначенных для исполнения актерами на сцене. 2. Литературное произведение такого рода с серьезным сюжетом, но без трагического исхода. Драмы Чехова. 3. Тяжелое событие, переживание, причиняющее нравственные страдания» [79]. В.П. Ходус в своей работе «Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова» подробно рассматривает значение слова «драма» посредством энциклопедий, энциклопедических и лингвистических словарей. Как правило, все определения и понимания драмы разнятся. Беря во внимание языковые значения и энциклопедическую информацию, возникает необходимость многопланового осмысления драмы.

Данный род литературы является сложным видом искусства, показывающим художественную истину с помощью конкретных событий и определенных поступков персонажей. Сложность драмы заключается в том, что она принадлежит не только литературе, но и театру. Л.С. Выготский считал, что

«… драма, в сущности говоря, есть не законченное художественное произведение, а только материал для театрального представления» [80], хотя

немецкие философы Шлегель и Гегель придерживались иного мнения. Об этом упоминает И.Н. Чистюхин: «Шлегель, например, считал, что драма – это наиболее объективная форма литературы, так как является собеседованием действующих лиц и не включает в их число автора. По мнению Гегеля, драма –

«наивысшая ступень поэзии». Он хоть и выделял первую, поэтическую сторону драматического произведения, тем не добавлял, что для непосредственного своего созерцания она должна исполняться на сцене» [81].

Помимо всего прочего, суть драмы есть синкретическое действо. Историк литературы А.Н. Веселовский пишет: «Эпос и лирика представились нам следствием разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных произведениях сохранила весь его синкретизм» [82]. То есть, под синкретизмом подразумевается, с одной стороны, нерасчлененное единство разных видов культурного творчества, с другой стороны, синкретизм можно понимать как сращение, слияние, трансформацию форм.

А.Н. Веселовский справедливо отвергает представление драмы как синтез эпоса и лирики. Если эпос рассказывает, лирика выражает, то драма это совсем нечто иное. В драматических произведениях отсутствует повествование, а переживания, чувства героев показываются через их речь и поступки. Максим Горький в своей статье «О пьесах» писал: «Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным» [83]. Все это отличает драму от жанров эпоса и лирики.

Особенность драмы как литературного рода состоит в организации художественной речи. Помимо речи персонажей (монологов и диалогов) в драматургическом тексте есть ремарки – авторские пояснения действий, описание мимики и жестов, а также маркировка зрительных и звуковых эффектов. Таким образом, не только реплики героев полностью заполняют сознание зрителей, но и авторские ремарки латентно производят эстетический эффект на человека.

Также драматические произведения имеют свою особую композицию. В зависимости от развития и объема событий в пьесе выделяют следующие части: акт, действие, явление, сцена, картина. Композиционное строение драмы помогает определить вступление, развитие действия и развязку событий.

К драме относят такие жанры, как комедия, трагедия, драма (как жанр), фарс, мистерия, водевиль и т. д. Драматические произведения ставятся в театрах, поэтому сцена определяет специфические черты драмы. Место и время действия (как и объем драматургического текста) ограничены сценическими рамками. В.П. Ходус пишет: «Двойственная природа драматургического текста определила два пути его исследования: *литературный*, когда анализ протекает только с позиции корреляции «текст – читатель», и *синтетический*, при котором учитывается включенность драматургического текста в контекст театрального воплощения» [22, с. 57]. Таким образом, при написании и анализе любого драматического произведения учитывается сценическое воплощение.

Драма и театр тесно связаны друг с другом. Корреляция мeждy драмой и поставленной нa ee основе пьесе нe сводятся к какому-либо определенному

тождеству. Если драматургический текст дает возможность свободного освоения образов, постижения жизненной смысловой многогранности драматического произведения (не cyжaeт гpaницы дeятeльнocти вooбpaжeния, accoцииpoвaния), то театр имеет игровую природу. Под «театральностью» подразумевает показ «искусственных» общественных проявлений и установлений. А.С. Пушкин по этому поводу писал: «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие? Читая поэму, роман, мы часто можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились...» [84].

Требованиями сценического искусства продиктована и такие особенности драмы как экспрессивность (выразительность) и катарсис. Доцент О.Л. Познякова так пишет по поводу выразительности: «Одной из главных задач драматического произведения является трансфер идей в сознание зрителя. Драма через события, происходящие с ее героями, эту идею внедряет. Однако ее нужно не просто высказать – необходимо ее закрепить, а для этого она должна стать привлекательной не на рациональном, а на эмоциональном уровне» [85].

«Сегодняшний зритель предпочитает театр проблемный, ищущий, настраивающий на размышления, переживание, нравственное очищение» [19, с. 350] – писал театровед Рымгали Нургали. Поэтому так важен катарсис (очищение через сопереживание) – прием, имеющий большое значение и активно использующийся во многих видах искусства. Однако в драме это не просто прием, а мощный инструмент воздействия на сознание и эмоции людей. Об этом в своей монографии пишет О.Л. Познякова, которая считает катарсис неотъемлемой частью драмы: «Ключевой элемент драмы – катарсис – позволяет человеку нравственно очиститься, умиротворить сознание, приобщиться к социально-значимым идеям» [86].

«Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни – зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством» [84, с. 321] – делает вывод А.С. Пушкин.

Еще одним требованием любого драматического (литературного) жанра является драматизм. По мнению Гёнюль Узелли, «драматическое произведение есть ничто иное, как драматизированная жизнь» [87]. Литературовед Т.У. Есембеков дает драматизму следующую дефиницию: «Драматизм – это в большинстве из случаев рассогласование, несовпадение, противостояние, несовместимость каких-то начал, таким образом, драматические ситуации по своей природе неустойчивы, обладают колебальным характером, им присуще

напряженность и непредсказуемость, эмоциональная вибрация, хаотичность выбора, состояние фрустрации» [88].

С другой стороны, драматизм – это соответствие требованиям драмы. В

«Философском словаре» есть по этому поводу заключение: «Наиболее полным и концентрированным проявлением драматизма является драматический конфликт как специфически эстетическая форма выражения жизненных противоречий, форма воспроизведения в искусстве острого столкновения противоположных человеческих поступков, идей, стремлений, страстей» [89]. Все вышеперечисленные признаки делает драму самым сложным видом искусства слова, самобытным родом литературы и театра.

Драма существовала в фольклоре (а позже и в литературе) у всех народов мира. Свои драматические традиции были в Древней Греции и Древнем Риме, у древних индийцев, японцев, индейцев Америки и т.д. Драма показывала изменения, происходящие в социуме, быту и культуре. У каждого народа были свои драматические произведения, отражающие мысли, переживания и самобытность его традиций. Не стала исключением и казахская драматургия.

«Если мировая драматургия прошла огромный исторический пусть развития, исчисляющийся столетиями, то путь, пройденный казахской драматургией, не составляет и одного столетия. Однако благодаря бурному социально-экономическому и историко-культурному развитию казахского общества в послеоктябрьский период, в результате которого в Казахстане соприкоснулись передовые традиции исконно народного словесного и игрового искусства и прогрессивная мировая культура, и на казахской земле возникли и получили в дальнейшем блестящее развитие многие новые жанры литературы и виды искусства. Так образовался единый, многогранный литературно-культурный процесс, в котором немаловажное место занимала и занимает драматургия» [90], – так пишет в своей статье Ш.Б. Ильясова.

Мы уже говорили, что процесс становления казахского театра, а вместе с ним и формирования казахской драматургии происходил интенсивными темпами и завершился относительно недавно. Литературоведы Казахстана Ш.М. Мажитаева, Н.Т. Ныгметова, Ж.Т. Ныгметова утверждают: «Драматургия

* новая жанровая форма, появившаяся в казахской литературе начала 20-го века под влиянием социально-общественных и исторических факторов на определенном этапе развития национального искусства. Одним из факторов, влияющих на развитие драматургии, является богатый фольклор»[91].

Действительно, казахский фольклор, его сюжеты и характеры стали для первого поколения казахских драматургов бесценным материалом для пьес и неиссякаемым источником вдохновения. Известные драматические произведения «Айман-Шолпан», «Еңлік-Кебек», «Арқалық батыр», «Қозы Көрпеш-Баян сұлу», «Қыз Жібек» созданы на основе народных героических эпосов и лиро-эпических поэм. Ш.Б. Ильясова пишет: «Создание литературных произведений на фольклорных материалах – свидетельство нового подхода к жанру, качественный этап развития. Вещи, взятые из эпоса, хорошо изучены, в

них воссозданы авторская идея и художественная концепция. Они не копируют буквально образцы устной литературы, не вносят вариации, не повторяют известные мотивы»[90, с. 15]. Таким образом, Мухтар Ауэзов, Жумат Шанин, Габит Мусрепов, глубоко восприняв фольклорное творчество, обогатили его новым мировоззрением и элементами реализма.

Несмотря на то, что многие пьесы нашей национальной литературы, рожденные на основе фольклора, прошли проверку временем и не утратили зрительского интереса, возникла потребность в новых формах и сюжетах, которые не могут появиться за один день.

Кроме драматических произведений, связанных с фольклором, появились пьесы на историческую тематику: «Абай» Мухтара Ауэзова, «Амангельды» Габита Мусрепова, «Исатай-Махамбет» Мусатая Ахинжанова, «Шокан Уалиханов» Сабита Муканова и т.д. Фольклорная традиция со временем стала ослабевать, и при создании новых пьес внимание стало переключаться на другие темы. Известный ученый Рымгали Нургали так оценивал значимость исторических пьес Т. Ахтанова и X. Бекхожина: «Тем не менее эти произведения воспринимаются как смелый поиск казахской драматургии в новом направлении, в новой тематике» [19, с. 350].

Анализируя развитие казахской драматургии, надо всегда учитывать взаимосвязь формы и содержания, не упустить ни одну важную проблему. Направления и течения в искусстве долгое время могут не меняться, в отличие от метода художника, его выбора темы. Художник находится в постоянном творческом поиске и не может быть изолированным от жизни. Так возниклиновые пьесы, раскрывающие глубины драматургии и затрагивающие актуальные темы жизни нации. «Произведения, поднимающие злободневные проблемы, сразу попадают в центр общественного внимания. Каждый старается найти в них ответ на волнующие его вопросы» [19, с. 325-326],– указывал в своей работе академик Рымгали Нургали.

На тематику драматических произведений повлияли события, которые происходили со страной в определенный момент времени. Тематически все драматические произведения условно можно поделить на четыре периода: начальный период (20-30-е годы), военный период (40-е годы), послевоенный период (50-80- годы) и период независимости (с начала 90-х по настоящее время).

Таким образом, одним из катализаторов процесса развития казахской драматургии стали происходившие в стране общественно-политические и историко-культурные ситуации. В связи с этим в театрах ставились пьесы на самые разнообразные темы, самых разнообразных жанров. Ш.Б. Ильясова в своей статье пишет: «В период зарождения казахской драматургии на театральной сцене ставились и комедии, и трагедии, и скетчи, и водевили. Это говорит о том, что казахская драматургия зарождалась не в одном чистом жанре, хотя надо сказать, что некоторое преимущество имела трагедия» [90, с. 10].

Другими словами, казахская драма прошла сложный путь качественных изменений, достигнув определенных успехов в развитии жанрового разнообразия. Однако казахский театральный критик Рымгали Нургали справедливо отмечал: «Пора испытать свои силы на других направлениях, скажем, в освоении психологической, философской пьесы, пока остающейся для нас неприступной крепостью»[19, с. 346].

Безусловно, тематическое и жанровое разнообразие казахской драматургии нуждаются в систематическом изучении и анализе. Однако разбирать казахские драматические произведения нужно всесторонне, в контексте мировой драматургии. Рымгали Нургали был прав, когда говорил:

«Направление и степень развития казахской драматургии должны определяться не поверхностными докладами, не обзорами с длинным списком имен, не краткими рецензиями, а в сопоставлении с признанными жемчужинами мировой драматургии» [19, с. 325].

Любое художественное произведение, его сила и глубина содержания оценивается сквозь призму языка. Выдающийся казахский театровед Мухтар Ауэзов выражает такую мысль: «Если пьеса не представляет из себя образец красноречия и не выражает мастерство художественного языка, то это сочинение не может быть художественным произведением, а только будет представлять из себя материал для пьесы. И этот труд будет представлять из себя только скелет и схему драмы» [92].

У языка драмы есть свои особенности. Например, прямая речь в пьесе выполняет несколько функций: характеризует говорящего, развертывает речевую тему, является носителем силовых драматических моментов. В пьесе произносительное слово обладает большими возможностями, оно должно быть эмоционально-экспрессивным. Реплика в драме не только раскрывает персонажа, но и естественно изображает ситуацию. З. Кабдолов так пишет о языке драмы: «…Самый важный, самый решающий, самый главный предмет в драме это язык. И сила, и слабость пьесы в его языке. Каждое слово в пьесе должно быть острым словно стрела, точным чтобы попадала точно в цель… Каждое слово, каждое предложение должно выражать только правду. Язык драмы должен быть содержательным и вместе с тем должен полностью определить характер героя, и его самого» [93].

В драматургическом тексте часто встречается диалог. У диалога в драме важные задачи: он используется для создания определенного образа или изображения ситуации. Например, чеховские диалоги создают эффект естественного и неторопливого течения жизни. Литературовед Рымгали Нургали, анализируя пьесы многих казахских драматургов, особенно критиковал диалоги, которые, на его взгляд, были чрезмерно эмоциональны:

«И сразу же обнаружилось в них наиболее уязвимое место – диалог. Когда слушаешь речь персонажей, которые чуть ли не царапают друг другу лица, ругаются и кричат, кажется, что попал в какой-то взвинченный, истеричный дом» [19, с. 314-315].

В казахской драматургии, кроме диалогов на повышенных тонах,

Рымгали Нургали отмечал ненатуральность и искусственность общения персонажей: «Как уже отмечалось, слабым местом многих наших пьес является диалог. Он очень литературный – и синтаксис соблюден, и предложения соответствуют нормативным грамматическим законам. А вглядываясь в опыт классики, мы замечаем, что язык драмы в основном подчиняется динамике и интонации разговорной речи. Ведь язык драмы – это размышления героя перед людьми, его ошибки, победы, поражения. Гладко отшлифованные, обкатанные, бесцветные слова могут только испортить пьесу» [19, с. 343].

Действительно, если мы подробно рассмотрим диалоги в пьесе

«Вишневый сад», то можно заметить чеховский реалистичный показ героев, их быта. В «Вишневый саде» автор прекрасно имитирует разговорную речь героев:

*«Аня* (*обнимает Варю, тихо*). Варя, он сделал предложение? (*Варя отрицательно качает головой.*) Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете?

*Варя.* Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела много, ему не до меня... и внимания не обращает. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть... Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон... (*Другим тоном.*) У тебя брошка вроде как пчелка.

*Аня* (*печально*). Это мама купила. (*Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.*) А в Париже я на воздушном шаре летала!

*Варя.* Душечка моя приехала! Красавица приехала!» [10, с. 454-455].

Данный диалог относится к разговорному стилю, обладает характерными чертами разговорной речи: быстрая смена интонаций, конкретные общеупотребительные слова, употребление уменьшительно- ласкательных суффиксов, короткие простые предложения, свободный порядок слов и т.д. К тому же быстрая смена тем разговора между двумя героинями говорит о бытовом характере диалога. Так Чехов с помощью разговорной речи создает атмосферу повседневной жизни.

Еще одной проблемой развития казахской драматургии является осмысление категории конфликта. Рымгали Нургали в своей научной работе

«Древо обновления» упоминал об этом неоднократно: «Непонимание природы конфликта некоторыми писателями ведет к иллюстративности, к тому, что в пьесах отображаются лишь хозяйственные распри или узкоспециальные перипетии научных дискуссий» [19, с. 328]. Также была критика в поверхностном построении конфликта в драматическом произведении:

«Общий недостаток многих сегодняшних казахских пьес – отсутствие глубокого конфликта, неумение сосредоточиться на главном...» [19, с. 351].

Конфликт – понятие непростое и емкое, имеющее множество дефиниций. В переводе с латыни конфликт означает разногласие, спор, противоречие, несовпадение. В «Социальной психологии» Дэвида Майерса конфликт объясняется как «воспринимаемая несовместимость целей и действий» [94].

В драматическом произведении конфликт обязателен. Без драматического конфликта не может строиться ни одна пьеса. Театральный критик В.М. Волькенштейн считал конфликт основой драматического произведения: «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора» [95].

Ошибочно считать, что в мировой драматургии есть хорошие примеры бесконфликтных пьес. Истолкование чеховских драматических произведений как бездейственных и бесконфликтных не совсем верно. Ведь, по словам Мухтара Ауэзова, «драма в ее полнокровном, многостороннем, художественном качестве не сводится к одному только между персонажами» [96]. Конфликт в пьесах А.П. Чехова, безусловно, есть, но он внутренний (между личностью и характером).

Другими словами, конфликт может меняться, приобретать новые формы, быть скрытым и неявным, но неизменно одно – в драме он обязательно должен присутствовать. Е.В. Давыдова в своей статье пишет: «Осмысление драматического конфликта существенно меняется вместе с развитием драмы. Разные виды конфликтов в разной степени можно обнаружить в любом драматическом произведении, но в зависимости от эпохи, эстетических принципов того или иного направления или течения в искусстве, на первый план, как доминанта, каждый раз выходит тот или иной вид конфликта. Смена течений в искусстве есть постоянная смена типов конфликта. Мы можем выделить несколько этапов смены одного вида конфликта другим на протяжении истории драматургии» [97].

Историк казахского театра Рымгали Нургали сформулировал обязательные составляющие драматического произведения: «В любой пьесе мы ищем четкий, социально значимый конфликт, цельную композицию, пронизанную сквозным действием, своеобразные характеры и, конечно же, колоритный, живой, близкий к народному язык» [19, с. 351]. Таким образом, развитие казахской драматургии идет до сих пор. Перед казахскими драматургами стоят задачи постоянного активного творческого поиска, обогащения идейно-тематического и жанрового разнообразия, усвоения и развития богатства традиций прошлого, постижения новых художественных методов, а также удовлетворения духовно-эстетических требований современного общества.

«Подлинное развитие драматургии невозможно без широкой творческой разработки теоретических проблем» [96, с. 179], – приходит к такому выводу Мухтар Ауэзов. В целом, можно сказать, что на сегодняшний день казахская драматургия уверенно движется в правильном направлении, все больше пополняясь целым рядом не только замечательных сценических произведений, но и глубоких литературно-критических статей по теории казахской драмы.

# Выводы по второму разделу

Проведенный анализ казахской драматургии позволяет сделать вывод о том, что она прошла непростой путь качественных изменений. Пройдя этапы

становления и развития, на сегодняшний день можно с уверенностью сказать, что в казахской драматургии имеются пьесы, достигшие определенных художественных высот в тематическом и жанровом аспекте. Есть и писатели, которые на данный момент времени добились определенных творческих успехов и продолжают работать в области драматургии. Среди них необходимо выделить Акима Тарази, Дулата Исабекова, Тынымбая Нурмагамбетова, Иранбека Оразбая, Розу Муканову, Ермека Аманшаева и др.

Поэту или писателю-прозаику легче творить и реализовать свой потенциал, нежели драматургу. Для прозаического или стихотворного произведения, чтобы завоевать интерес, достаточно выпуститься в напечатанном виде. С драматургией все обстоит намного сложнее из-за ее специфики. Пьеса должна быть не просто напечатана, но и обязана воплотиться на театральной сцене.

Театр, как важный культурный центр, является разновидностью сознания общества, выполняет задачи художественного осмысления современности и отражения действительности. Другими словами, нельзя ставить театр в служебное положение по отношению к драматургии.

Казахский театр на протяжении всей своей истории всегда старался реализовать потенциал национального сценического искусства путем поиска в природе фольклорныхтрадиций. Мухтар Ауэзов был прав, когда выдвинул следующее теоретическое положение: «Если говорить о театральном искусстве, то у другого народа мы можем взять только внешнюю форму. Чтобы развить свое искусство, мы должны руководствоваться законами, критериями, которые будут общими для большинства. Все остальное – то, что будет душой и телом – все эти части мы должны взять у своего народа, у своей страны» [67, с. 116].

Театральный процесс современного Казахстана многообразен. В стране функционируют более шестидесяти театров. Есть и национальные театры: казахские, русские, немецкий, узбекский, корейский. Все они имеют свою историю исвои традиции.

В Казахстане театры являются важной и неотъемлемой частью национальной культуры. Однако главным препятствием на пути появления новых театральных форм, режиссерских решений являются проблемыв развитии драматургии, а также нехватка пьес, затрагивающих современные актуальные проблемы. Драматурги по-прежнему находятся в поисках, а театр – в ожидании новых интересных пьес. Таким образом, необходимо уделять особое внимание систематическому изучению произведений национальной драматургии и традиций театрального искусства.

# НОВАТОРСТВО А.П. ЧЕХОВА В ДРАМАТУРГИИ

Роль Чехова в мировой драматургииочень велика. Его пьесы положили начало новому литературному направлению. Это направление сейчас называют психолого-ориентированной драмой.

Примечательно, что поначалу пьесы А.П. Чехова были не поняты. Его современникам казалось, что они растянуты, им не хватает сценичности, движения, конфликта. Считалось, что всё это происходит из-за неопытности Антона Павловича в написании драматических произведений. «Вы чересчур игнорируете сценические требования, но презрения я к ним не заметил. Скорее

* просто незнание их» [98], – так А.П. Чехову напишет В.И. Немирович- Данченко по поводу «Лешего».

Однако со временем все встало на свои места. Новаторская особенность Чехова выражалась в желании разрушить все условности языка и самого театра. Также обращает на себя внимание любовь автора к парадоксам и лингвистическим экспериментам, которые стали неотъемлемой частью его системы художественной выразительности в драматургии. Он создал «новый театр» – театр настроения, намеков, полутонов.

Важнейшим условием адекватной интерпретации драматургического текста является анализ его структурно-композиционной организации. В отношении линейной организации драматургический текст представляет собой сложное образование. Сложность его заключается в отсутствии речи повествователя; в постоянном прерывании цепи высказываний при смене речевой ситуации по воле автора; в наличии паратекстовых элементов (ремарок); в частотном отсутствии средств связи между контактными репликами и т.д. Поэтому драматургический текст требует специального детального разбора.

Для лучшего понимания нужно, прежде всего, обратить внимание на языковые особенности чеховской драмы. Его драматургический текст является ярким, уникальным явлением в русской литературе. Поиск языковых особенностей в драматургическом тексте помогает глубже раскрыть структурно-семантическое своеобразие чеховских пьес. Текст соотносится с семиотикой языка театра Чехова, реализованного и в языке пьес, и в языке театральных постановок.

К.С. Станиславский вспоминал: «Изгоняя «театр» из театра, Чехов не считался с его условностями. Он предпочитал, чтоб их было меньше, а не больше. Он писал картины из жизни, а не пьесы для театра» [99]. Вторит этой мысли Г.П. Бердников: «Обычно, когда речь идет о новаторской природе произведений Чехова, в первую очередь отмечают их бессюжетность, отсутствие в них борьбы-интриги, стремление Чехова предельно сблизить театр с жизнью, избежать какой бы то ни было сценической условности, построить свои пьесы так, чтобы на сцене все также просто и вместе с тем сложно, как в жизни»[100].

Другими словами, Чехов переворачивает привычные театральные каноны. Он словно намеренно отказывается от привычного драматического движения, делает всё совершенно наоборот. Валерий Мильдон в своей статье замечает: «Чеховская драматургия заставляет пересмотреть не только классическую эстетику комедии, но и трагедии, поскольку ни античная, ни новая комедия не были трагичны» [101].

Говоря о новаторстве Чехова-драматурга, нельзя подразумевать полнейшее отрицание старых (классических) театральных норм или изобретении совершенно новых приемов. Речь, прежде всего, идет об использовании особых методов создания специальной условности, в которой кроется основная идея произведения.

Пьесы Чехова есть гармонический сплав традиций и новаторства. В этом заключается суть феномена «чеховской драмы», которая стала основой для дальнейшего развития театральной мысли.

# А.П. Чехов и «новая драма»

Чехов написал свое первое драматическое произведение ещё в 1878 году. Это была пьеса «Безотцовщина», где все действие разворачивалось вокруг продажи имения. Несмотря на неопытность и наивность молодого автора (Чехову было в момент написания 18 лет), данную пьесу можно считать первой серьезной попыткой создать что-то новое в драматургии.

Чехов стал сразу проявлять себя как драматург-экспериментатор, поэтому для зрителей его пьесы казались странными, утопающие всовсем посторонних и ненужных мелочах. Все это было от того, что в Чехове было сильно прозаическое начало. Г.П. Бердников по этому поводу пишет: «Все же, говоря об истоках чеховской драматургии, нельзя забывать и о другом, не менее важном вопросе – о значении для становления новаторской драматургии Чехова его повествовательного творчества. Анализ показывает, что работа в области прозы (рассказ, повесть) всегда предваряла серьезные чеховские опыты в драматургии» [100, с. 19]. Н.А. Кожевникова дополняет эту мысль: «Между прозой и драматургией Чехова нет барьеров. Они взаимодействуют и дополняют друг друга. Их объединяет не только общность тем, мотивов, образов, но и общность приемов организации текста» [102].

Первая пьеса Чехова, увидевшая сцену, была «Иванов». Данная пьеса была написана «на скорую руку», поэтому в ней не сильно проглядывается своеобразие Чехова-драматурга. «Пьесу я написал нечаянно, после одного разговора с Коршем. Лег спать, надумал тему и написал» [103], – вспоминал А.П. Чехов.

Большая и серьезная чеховская работа в драматургии начинается с комедии «Чайка». Первая постановка «Чайки», в которой была представлена совершенно новая, оригинальная драматургическая система, закончилась полным провалом. Пьеса была освистана зрителями, ведь в ней отсутствовали события, конфликт, развязка и т.д. «Однако ближайшее будущее показало, что это был провал не «Чайки», а старых, рутинных, отживших свой век

театральных традиций, против которых решительно выступал Чехов в своей пьесе, и, что было решающим, – самой своей пьесой, ее новой поэтикой, требовавшей коренных театральных реформ...» [104] – так пишет Г.П. Бердников.

Во второй половине девятнадцатого векатеатр пребываетв кризисе. Однако на рубеже XIX и XX веков в западноевропейской литературе происходит мощный подъем драматического искусства. Этот период был назван «новой драмой», что символизировало кардинальный характер свершившихся в ней перемен. «Новая драма» возникла на волне культа науки, который был вызван необычайно бурным развитием естествознания, философии и психологии. Открыв для себя новые сферы жизни, драматургия впитала в себя дух научного анализа. «Новая драма» восприняла множество разнообразных художественных явлений, испытала влияние различных идейно- стилевых течений и литературных школ, от натурализма до символизма.

Ибсен, Бьёрнсон, Стриндберг, Золя, Гауптман, Шоу, Гамсун, Метерлинк и другие выдающиеся писатели внесли неповторимый вклад в развитие «новой драмы». В истории литературы эта коренная деконструкция драматургии XIX века ознаменует начало XX века. Т.К. Шах-Азизова так описывает это время:

«Современники называли этот период «драматическим веком», а драматургию его – «новой драмой». Появившись в 1870-80-е годы, новая драма широко распространилась в Европе, от Франции до России, от Норвегии до Италии. Ее представляли Э. Золя, Г. Ибсен и Л. Толстой, Г. Гауптман и А. Стриндберг, М. Метерлинк и Б. Шоу – разные авторы; разные художественные течения; в каждой стране – свои традиции и культуры. И все же было нечто общее, что позволило соединить эти неоднородные и не одновременно возникавшие явления понятием новой драмы»[105].

Западноевропейские драматурги открывали совершенно иную систему организации театрального действа, так как искусство остро нуждалось в обновлении. Чехов, как реформатор русского классического театра, не мог оставаться в стороне от этого поиска новаций. Он уже тогда усвоил опыт европейской драмы Гауптмана, Метерлинка, Стриндберга, Шоу, полностью сломавшей традиционный театр. О.К. Страшкова пишет: **«**Признаки «новой драмы» в пьесах А.П. Чехова прослеживается не столько в содержании, сколько в форме: внутренний конфликт; отсутствие центрального (главного) действующего лица, указывающее на особый тип антропоцентризма (каждый герой самоценен и имеет право на первую роль в действии драмы, как и в действии жизни); «некоммуникативный диалог»; монологичность высказывания; смыслообразующая функция паузы; обобщенность конкретного действия; символический (полифонический) смысл художественной детали и

«подтекста» (символизм коих делал Чехова своим для символистов)»[106].

«Новая драма» (в отличие от старых «классических» неактуальных пьес) с самого начала постаралась привлечь внимание к наиболее злободневным вопросам и животрепещущим проблемам. Проблематика выделяет те социальные моменты жизни, которые обычно замалчиваются, скрываются.

Театр, по мысли теоретиков «новой драмы», не должен служить развлечением, он должен отражать социальные проблемы.Бернард Шоу по этому поводу скажет: «Театр не может доставлять удовольствия. Он нарушает свое назначение, если не выводит вас из себя» [107].

Например, в известном драматическом произведении Бернарда Шоу

«Пигмалион» (1912) освещается проблема социального неравенства. В пьесе иронически переосмысливается древний миф, происходит парадоксальное преобразование образов. В роли Пигмалиона выступает профессор фонетики Генри Хиггинс, который ради интереса превращает грубую, неотесанную девушку-цветочницу Элизу Дулиттл в настоящую леди, с достойными манерами и речью. Однако в жестоких условиях человеческого социума образованной, талантливой, духовно богатой женщине, лишенной капитала, невозможно достойно устроить свою жизнь. Ее дальнейшая судьба остается непредсказуемой. Биограф Эмрис Хьюз писал: ««Пигмалион» был весёлой, блестящей комедией, последний акт которой содержал элемент истинной драмы: маленькая цветочница хорошо справилась со своей ролью знатной дамы и больше уже не нужна...» [108].

Шоу выступает как представитель социально-философского направления в литературе, требуя освобождения общества от несправедливости и лжи, содействие духовному развитию и жизненному благополучию всех социальных групп. Его «Пигмалион» – это преодоление социальных пропастей.

Обращает внимание на актуальные (в то время) проблемы общества и А.П. Чехов. «Вишневый сад» – это социальная пьеса А.П. Чехов о гибели и вырождении российского дворянства. Идейно-тематический смысл пьесы

«Вишневый сад» заключается в том, что Россия оказалась на распутье. Чехов показывает слабость и несостоятельность прошлого, пороки и убогость настоящего, а также веру в светлое будущее. Изображая представителей нового поколения, он предугадывает будущие перемены своей страны. Г.П. Бердников писал: «В самом деле, Чехов говорил о явлениях конкретно-исторической действительности. Господствующий строй социальных отношений был, по его мнению, не только враждебен человеку, но и противоестественен и именно поэтому нежизнеспособен, раньше или позже должен был закончить свое позорное существование» [104, с. 416].

Шоу и Чехов видели свою задачу в том, чтобы изменять сознание зрителей. Своими пьесами они показывают необходимость изменения мира посредством человеческого разума. Таким образом, был заложен фундамент *интеллектуального театра*. Т.К. Шах-Азизова утверждает: «Главное проявление чеховского и главное условие его крепости, силы и широты – то, что было названо чеховской «школой мысли». Когда эта «школа мысли» с ее свободой от догм и кумиров, трезвостью и гуманизмом в жизни сильна – искусство тянется к Чехову и в самом себе вскрывает чеховские пласты» [105, с.31].

«Новая драма» предлагает новый тип конфликта. Это не конфликт между героями, борьба положительных и отрицательных персонажей, но неизбежное

столкновение личности и враждебной ему действительности, которая искажаетчеловеческий дух. Чехов тоже отменил это деление героев на хороших и плохих, тем самым убрав их противостояние. Он говорил Д.П. Городецкому: «Требуют, чтобы были герой, героиня сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене» [109].

В «Дяде Ване» можно пронаблюдать, что Чехов может спокойно обходиться без накала страстей, бури эмоций, признаний в любви и гневных истерик. Все интересные поступки героев происходят вне сцены. «Пусть на сцене всё будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»[110],– так Чехов определил формулу своей драмы.

Отличительной особенностью для пьес того времени является отсутствие круга главных действующих лиц, вокруг которых бы развивались события. Акцент в «новой драме» идет не на внешнее действие, закрученную интригу, а на внутренний мир человека, конфликты его сознания и совести. В центре внимания оказывается разговор, оценки, рефлексия, анализ. Поэтому в «новой драме» особую роль играют паузы и ремарки, которые из исключительно вспомогательных средств превращаются в определяющие элементы драматического текста, функционально взаимосвязанные с диалогом.

Чехов также решительно выступал против принципа единодержавия главного героя, сосредоточенности всех событий вокругодной личности. Такая *децентрализация* приводит к тому, что внимание распределятся равномерно на всех персонажей. Другими словами, каждый персонаж независим, он спокойно участвует в движении пьесы, образуя своими взаимодействиями с другими персонажами отдельные звенья сюжета.

Фокус установлен на глубокие переживания героев, поэтому обилие пауз характерно и для чеховской драматургии. Паузы возникают там, где герои

«уходят в себя». Они замыкаются не потому, что им нечего сказать, а потому, что не хотят говорить вслух о своих самых заветных, сокровенных мечтах, глубоких переживаниях. Например, в последнем действии «Вишневого сада», где Лопахин пытается признаться в своих чувствах Варе:

*«Лопахин.* В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза.

*Варя.* Я не поглядела.

*Пауза*

Да и разбит у нас градусник...

*Пауза*

Голос в дверь со двора: «Ермолай Алексеич!..»

*Лопахин (точно давно ждал этого зова)*. Сию минуту! (Быстро уходит.)» [10, с. 488].

В данном фрагменте частота пауз между репликами передает эмоциональное состояние героев. Они взволнованы и напряжены, так как в этот момент решается их дальнейшая судьба, личное счастье. Паузы усиливают драматизм отношений между Лопахиным и Варей, их неминуемый разрыв. Николай Нейчев, разбирая в своей статье драматургию Чехова, приходит к следующему выводу: «Слово скрывает настоящие чувства и побуждения.Таким образом русский автор ставит перед театром проблему неисчерпаемости драмы текстом и чрезвычайной нагруженности *молчания*. Отсюда проистекает и одна из самых удивительных особенностей этой театральной поэтики – *бездействия*. Ремарка «пауза» – один из характерных «чеховских» элементов, играющих исключительную роль при формировании театрального подтекста»[111].

Часто в «новой драме» используются ремарки. Они маркируют ключевые моменты в развитии диалогов и сценического действия, позволяют формировать подтекст. Точно так же обстоит дело и с чеховскими ремарками. Однако авторских ремарок у Чехова больше, чем у его предшественников, и они заметно отличаются.

О разнообразии чеховских ремарок в своей статье пишет Е.А. Позднякова: «Вообще все чеховские ремарки условно можно разделить на три функциональные группы: ремарки, выражающие авторскую позицию, ремарки, создающие атмосферу, настрой отдельного эпизода и, наконец, ремарки, раскрывающие внутренний мир персонажей» [112].

Паузы и ремарки в «новой драме» образует явление, называемое *подтекстом*. Одним из первых, кто объяснил сущность термина «подтекст» был бельгийский драматург Морис Метерлинк: «Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне-необходимого диалога. Только те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными, и составляют сущность произведения. Лишь в них заключена его душа. Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним. Проследите внимательно и вы увидите, что только его и слушает напряженно душа, потому что только он и обращен к ней» [113].

У Метерлинка подтекст выступал в качестве основного принципа драматургической поэтики, организующего все действие. Слова, которые произносят герои его пьес, словно заслоняют некое другое, таинственное действие, происходящее в молчании. Литературовед Д.М. Урнов в своей работе

«Мысль изреченная и скрытая» отмечал: «Энергия классического подтекста в том, что скрытое гораздо сильнее» [114].

Чехов является мастером подтекста. «Чеховский подтекст», «подводное течение» – эти понятия прочно укрепились в литературоведении. Создать свой неповторимый подтекст Чехову помогло обращение к западноевропейской

«новой драме» (в частности пьесы Мориса Метерлинка). Однако Чехов пошел по тому пути, который свойственен только ему. Он создал свои приемы и принципы художественного освоения внутреннего мира человека. Александр Скафтымов писал: «К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко заметили

наиболее существенный принцип в драматическом движении чеховских пьес, так называемое «подводное течение». Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно- лирического потока...» [115].

В тексте чеховской драмы произносимые слова далеко не напрямую или даже совсем не выражают отношения героев или раскрывают суть происходящих действий. Внутренняя, эмоциональная напряженность выражается в «случайных» репликах, разорванных диалогах. Например, в пьесе Чехова «Три сестры» слова *«В Москву! В Москву!»*, помимо прямых значений, обогащаются дополнительными контекстуальными смыслами и значениями (данная реплика в пьесе выражает непреодолимое стремление вырваться за пределы очерченного круга жизни). По этому поводу З.С. Паперный напишет:

«Каждая фраза – не высказывание, а недосказанность. Слова перестают значить то, что они непосредственно означают, а говорят о другом, прямо не обозначенном» [116].

Близким для «новой драмы» можно считать понятие «символ», находящее различные художественные воплощения в произведении. Также в связи со стремлением к изображению глобальных, вневременных конфликтов в новой драматургии прослеживается еще одна характерная черта. Это использование мифа: античной трагедии, языческой и христианской мифологии, средневековых сюжетов и т.д. «Новая драма» буквально пронизана символизмом и мифологизмом.

Например, пьеса Генрика Ибсена «Дикая утка», в которой духовный облик и судьба героев раскрывается с помощью поэтических символов. Раненая птица, живущая на чердаке в доме Экдалей, – это символ, с которым так или иначе связан каждый из персонажей. Коммерсант Верле подстрелил дикую утку на охоте, а затем подарил ее Ялмару. Точно так же он «передал» ему свою любовницу Гину. Обиженный на судьбу Ялмар безнадежно привязан к бесплодным иллюзиям, как утка к воде. Хедвиг связывает с дикой уткой ощущение внутреннего родства и невидимая нить общей судьбы. В финале пьесы она принимает смерть, предназначавшуюся дикой утке. Символичен и образ леса, устроенного на чердаке дома. Это символ призрачных надежд, которыми живут его обитатели.

Сложный многоплановый символизм присутствует и в пьесе Чехова

«Чайка». Образ чайки восходит к народно-поэтическим представлениям о душе. Считается, что чайка служит вместилищем человеческой души. Поймать чайку – накликать беду, а убийство чайки считалось грехом, который приносит несчастье.

Чайка в пьесе Чехова – это убитая Треплевым из ружья птица и записанный Тригориным сюжет для небольшого рассказа. Это и сама Нина, которая, словно в бреду, повторяет «Я – чайка». Это, конечно, и Треплев, вначале мечтавший о большой любви и славе, а в конце застреливший себя из того же ружья, из которого он когда-то убил чайку. С.В. Голова считает:

«Чайка – символ жизни, принесенной в жертву искусству, но символ, как учил Ибсен, подобно серебряной жиле, глубоко скрытый в недрах земли»[117].

Чайка проходит лейтмотивом через всю пьесу, соединяет в себе все образы произведения, дополняя их или окончательно зашифровывая. Образ вольной птицы стал символом свободы человека, выражение протеста против гнетущей действительности, намек на силу или слабость, незащищенность страдающей личности. О.К. Страшкова пишет: «Всепроникающее

«одушевление» позволяло современникам намечать пути «новой драмы». Подтекстная значимость бытовой детали трактовалась и реалистами, и импрессионистами, и символистами как принцип их школы. Не случайно Андрей Белый обращался к драматургии Чехова как подтверждения теории символизма, видя в «психологизации» глубокий внутренний смысл. Тонко обозначенный предмет служил созданию настроения» [106, с. 395].

Таким образом, А.П. Чехов является одним из ярчайших представителей

«новой драмы». В своем творчестве он не только продолжал и развивал традиции, заложенные в произведениях его предшественников, но вместе с тем, он открыл новые, совершенно иные пути развития драматургии.

# Особенности чеховской драмы

Новаторские пьесы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»перевернулизрительское представление о театральном искусстве в России и оказали значительное влияние на дальнейшее развитие мировой драматургии. Литературовед Л.А. Иезуитова пишет: «До Чехова главенствующее место в русском театре принадлежало А.Н. Островскому. В его драмах действие строилось на основе борьбы человеческих воль, оно концентрировалось вокруг одного или нескольких – общих или действующих лиц – событий и было направлено на достижение ими определенных целей. Развитие драматического действия осуществлялось через диалог и протекало в форме столкновений характеров – столкновений, рождавших перипетии на почве любви-женитьбы, бедности-богатства, честности-хищничества – разного рода противоречий из области социальной морали. Чехов остро чувствовал необычность своих пьес в сравнении с общепризнанными образцами сценического репертуара» [118].

Многоаспектное изменение драмы, которое осуществил Чехов, состояло из нескольких важных моментов: изменениеконфликта (внутренний), отказ от сюжетной изощренности и динамики действия, децентрализация пьесы (отсутствие главного героя), монологичность и разорванность диалогов, появление подтекста и символизма.

Однако этого недостаточно, чтобы говорить о своеобразии драмы Чехова. Русский классик не ограничился одной лишь деструкцией старых форм и примитивным использованием чужих методов и приемов. Для создания своих пьес Чехов не просторазрушал каноны, но и преодолевал их, выработав новую систему выразительных средств в драматургии. Появились дополнительныескрытые элементы, которые придавалиего пьесам особое гармоническое строение и внутреннюю целостность.

Особенность чеховских пьес отражается, прежде всего, в их необычном жанровом определении. «Чайка» и «Вишневый сад» – это комедии (хотя воспринимаются как трагедии, так как очевидны лирико-драматические мотивы). «Три сестры» является драмой, а «Дядя Ваня» определяется автором как *сцены из деревенской жизни,* то есть возникает еще больше вопросов о жанровой принадлежности данного драматического произведения.

К.С. Станиславский вспоминал: «Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его «Три сестры», а впоследствии «Вишневый сад» – тяжелая драма русской жизни. Он был искренне убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль» [99, с. 316].

Действительно, в драматургии Чехова привычные понятия теряют свою конкретность и однозначность. Четкие границы между жанрами стали размытыми. Однако это условное разрушение барьеров не привело к банальному смешению жанров. Произошла сложная трансформация, где трагедия, комедия, драма, потеряв свою автономность, слились воедино. Е.А. Позднякова в своей статье делает вывод: «Подобное жанровое своеобразие объясняется главным образом тем, что Чехов всегда создавал эпически полную картину взаимоотношений между людьми. Отсюда развернутость, многомерность, целостность как жизни во всей её полноте, так и каждого персонажа в отдельности. А следовательно, смешение жанров логически объяснимо: каждый чеховский герой по-своему уникален, неповторим, а значит, неповторимо и его видение жизни. Поскольку в драмах Антона Павловича одно и то же, подчас ключевое для всего хода пьесы, событие каждый герой видит по-своему, жанровая доминанта пьесы определяется выбранной зрителем или читателем позицией» [119].

Еще одной особенностью чеховской драматургии является отказ решающего события, заменив его на «недособытие», «полусобытие» или

«совсем не событие», полное напряженности. Например, в «Дяде Ване» вместо выстрела Войницкого (главное событие) происходит лишь жалкая попытка убийства профессора Серебрякова. Ничего не меняется, все возвращается к прежней безнадежной жизни. З.С. Паперный писал по этому поводу:«Автор

«Дядя Вани» отказывается от выстрела – события, поступка, действия. Он заменяет выстрел «стрельбой», которая с точки зрения привычно-театральных обоснований кажется немотивированной» [116, с. 103].

Мерилом драматической напряженности становится не само событие, а его ожидание. Если в других пьесах важно отображение происходящего действия, то у Чехова это «режим ожидания», в котором герои живут, томятся и мучаются. «Суть многих произведений Чехова – не в том, что происходит, а в том, что должно произойти, не может не произойти – и не происходит» [116, с. 109], – подводит итог З.С. Паперный. Однако надо понимать, что это за кажущимся внешним бездействии героев и вялотекучестью событий стоит огромное внутреннее напряжение.

Отличительным признаком чеховских пьес является особый психологизм, эмоциональный настрой, который придает своеобразную окраску всему

драматургическому тексту. Б.В. Томашевский отмечал: «Драма А. П. Чехова – психологическая драма и в самом общем, и в самом прямом смысле этого слова. Переживания, эмоции, душевные терзания и страдания, упования и чаяния героев – вот что изнутри наполняет и разряжает их лишённое ярких событий каждодневное бытовое существование» [6, с. 65].

Характер личности в чеховских пьесах раскрывается по-другому. Если в других пьесах о герое (по большей части) говорили его поступки, то в чеховской драме можно заметить совсем иные пути изображения характера. В.Я. Лакшин в своем труде «Искусство психологической драмы Чехова и Толстого» замечает: «Чехов рисует своих героев многомерно, разносторонне; в образе дяди Вани нелегко выделить одну черту и назвать ее ведущей. Здесь, как и в других случаях, типизируется не одна ведущая черта характера, а сложное, диалектическое, противоречивое единство черт» [120].

У Чехова один и тот же человек может быть разным (в зависимости от настроения или ситуации). Например, в конце третьего действия пьесы «Три сестры» Андрей Прозоров вначале защищает свою жену Наташу, оправдывается, но потом не выдерживает, плачет.В.Я. Лакшин пишет:

«Драматург показывает внутреннюю противоречивость героя не через борьбу мятежных страстей или двух противоположных устремлений, выраженную в отступлениях и монологах типа «быть или не быть», а в повседневном течении жизни, бытовых отношениях героев» [120, с. 30].

В каждом драматургическом тексте огромную роль в психологической характеристике персонажей играет их речь (реплики). Герои чеховских пьес разговаривают особым языком. С одной стороны этот язык приближен к разговорному, с другой – символичен, поэтичен, многозначен. Например, проанализируем первые реплики пьесы «Три сестры»:

*«Ольга.* Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет. (*Часы бьют двенадцать*). И тогда также били часы.

*Пауза*

Помню, когда несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. Он был генерал, командовал бригадой, между тем народу шло мало. Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег.

*Ирина.*Зачем вспоминать!» [10, с. 397].

Действительно, воспоминания Ольги кажутся неуместными (особенно в день рождения сестры). Однако чеховская реплика раскрывает всю суть положения. Для Ольги, как для старшей сестры, прошлое имеет большое значение. Ирина, напротив, устремлена в будущее. Ей всего двадцать, у нее все впереди, поэтому возникает такая объяснимая реакция: «Зачем вспоминать!»

«Чехов – несравненный мастер таких фраз, сказанных невпопад, но так точно невпопад, что они чудодейственно попадают в самое сердце читателя и зрителя» [116, с. 187], – подтверждает З.С. Паперный.

Что касается диалогов, то они создают лишь иллюзию общения. Часто бывает так, что коммуникативная функция в них отсутствует. Диалоги выступают не как единое целое, не как разговор героев об одном и том же. Скорее, это разговор персонажа с самим собой. Наглядно это демонстрирует фрагмент пьесы «Три сестры»:

*«Андрей.* Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой.

*Ферапонт.* А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомню.

*Андрей.* Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий.

*Ферапонт.* Чего?» [10, с. 412].

Диалог здесь предстает как ряд параллельных самовысказываний. Андрей признается, исповедуются, пытается найти ответ, но слова не получают отклика. По этому поводу З.С. Паперный заметит: «Чеховский диалог – это настойчивое «дайте же мне ответ!», остающееся безответным [116, с. 230]».

Несогласованность реплик, следующих в чеховских пьесах друг за другом, часто свидетельствует о непонимании персонажей (или нежелании понимать). Однако, это не совсем так. В своей статье «Жизнь экспромтом» С.В. Голова замечает: «В драме Чехова герои не стремятся всецело выразить себя в слове, поэтому они становятся виртуозами взаимопонимания и часто улавливают на лету глубинный смысл невинных намеков. Так, молчавший все действие Тригорин неожиданно заговаривает: «Для меня нет больше наслаждения, как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок», – и Нина, поняв – это единственный способ назначить ей свидание в присутствии Аркадиной, Дорна и других – будет проводить вечера с Тригориным на озере – так начнется их роман» [117, с. 791].

Чеховские герои говорят и существуют в той реальности, где трудно уловить истинное значение сказанных слов и их значений. Например, в «Трёх сёстрах» реплика Маши «*У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том*» (которая повторяется ею неоднократно) не сразу наводит на мысль, что героиня чувствует себя прикованной, несвободной. Однако в строчке из пушкинских стихов подразумевается движение по кругу, и Маша, твердя эти слова, осознает безысходность своего положения.

Чехов строит реплики куда больше направленные на раскрытие внутреннего мира героев, чем на связность и логико-психологическое построение диалога. Например, разговор в пьесе «Вишневый сад»:

*«Любовь Андреевна.* Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают.

*В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре. (Задумчиво.)* Епиходов идет...

*Аня(задумчиво)*. Епиходов идет...

*Гаев***.** Солнце село, господа.

*Трофимов.* Да.

*Гаев(негромко, как бы декламируя)*. О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...

*Варя (умоляюще)*. Дядечка!

*Аня.* Дядя, ты опять!

*Трофимов.* Вы лучше желтого в середину дуплетом.

*Гаев.* Я молчу, молчу»[10, с. 470].

Случайные фразы, самостоятельные речевые темы и авторские отступления замедляют ритм действия пьесы и возвращают к внутренней атмосфере уходящего времени. Ожидается скорое несчастье. Мухтар Ауэзов в своей научной статье «Драмы Чехова» писал по этому поводу: «Все герои Чехова чувствуют над собой влияние, захватывающую силу общего для всех настроения, которые рождают сумерки жизни, внешняя обстановка и внутренние переживания каждого. Поэтому эти люди слишком хорошо понимают друг друга не только через слова, которые произносят, но главным образом интуицией. Общность переживаемых ими настроений позволяет понимать им даже молчание. Этим и объясняется кажущая иногда бессвязность разговоров между отдельными лицами чеховских пьес и частые паузы в разговорах каждого из них: уходя в себя, прислушиваясь к внутреннему голосу, одновременно слушают молчание другого» [60, с. 32].

В речи героев прослеживаются три типа реплик: 1) явно направленные на другого; 2) внешне обращенные к другому, на деле – о себе и для себя; 3) явно обращенные себе. Реплики также производят эффект естественного, неторопливого течения жизни. Например, в первом действии пьесы «Три сестры» есть такой многотемный, непроизвольно разветвляющий диалог:

*«Кулыгин.* Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего. Пора тебе уж выходить.

*Чебутыкин.* Наталья Ивановна, и вам женишка желаю.

*Кулыгин.* У Натальи Ивановны уже есть женишок.

*Маша* (*стучит вилкой по тарелке*). Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!

*Кулыгин.* Ты ведешь себя на три с минусом. *Вершинин.* А наливка вкусная. На чем это настоено? *Соленый.* На тараканах.

*Ирина* (*плачущим голосом*). Фу! Фу! Какое отвращение!..

*Ольга.* За ужином будет жареная индейка и сладкий пирог с яблоками. Слава богу, сегодня целый день я дома, вечером — дома... Господа, вечером приходите.

*Вершинин.* Позвольте и мне прийти вечером!

*Ирина.* Пожалуйста.

*Наташа.* У них попросту.

*Чебутыкин.* Для любви одной природа нас на свет произвела. (*Смеется*.)

*Андрей* (*сердито*). Перестаньте, господа! Не надоело вам» [10, с. 409].

Таким образом, Чехов создает эмоционально-лирический тон самыми разнообразными лексическими и синтаксическими особенностями языка. Языковые особенности задают не только тон произведению, но и характеризуют персонажей. Для сравнения можно взять монолог доктора Астрова («Дядя Ваня») и речь Натальи («Три сестры»):

*«Астров.* Ты можешь топить печи торфом, а сараи строить из камня. Ну, я допускаю, руби леса из нужды, но зачем истреблять их? Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи, и всё оттого, что у ленивого человека не хватает смысла нагнуться и поднять с земли топлива. (*Елене Андреевне.*) Не правда ли, сударыня? Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать. Человек одарен разумом и творческою силой, чтобы преумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал. Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее»... [10, с. 366].

Данный монолог привлекает к себе масштабностью идей. Слова, грамотное построение предложений, логичность доводов – все это показывает, что Астров является образованным, интеллектуально развитым и практично мыслящим человеком. В репликах же Натальи имеются бранные слова (хрычовка, воровка), прослеживается пошлость и мещанство:

*«Наташа.* Значит, завтра я уже одна тут. *(Вздыхает.)* Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен. По вечерам он такой страшный, некрасивый... *(Ирине.)* Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это безвкусица. Надо что-нибудь светленькое. И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах... *(*Строго.*)* Зачем здесь на скамье валяется вилка? *(Проходя в дом, горничной.)* Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю? *(Кричит.)* Молчать!» [10, с. 446].

А.И. Ревякин замечает: «В неповторимых по своеобразию речевых портретах, в их лексике и синтаксисе показан ум, культура, склад характера – весь облик чеховских героев. Речь действующих лиц служит Чехову средством и отрицания, и утверждения, и разоблачения духовного убожества одних, и показа духовной красоты других» [121].

Еще одной важной особенностью чеховской драмы является роль пауз и ремарок, которые из исключительно вспомогательных средств превращаются в определяющие элементы драматического текста, функционально взаимосвязанные с диалогом.

Паузы сильно разнятся по их длительности и обозначению в драматургическом тексте. На них указывается специальной ремаркой (пауза), расширенной ремаркой (все молчат), косвенной ремаркой (указывающей на побочное действие героев, прерывающее их разговор), примечанием в скобках

к словам персонажа («Подумав», «Помолчав»), и наконец, рядами многоточий – самыми короткими ретардациями, но все равно ощутимыми по своей протяженности и значению.

Пауз в чеховской драматургии очень много. Традиционно к паузам в пьесе отношение отрицательное. Они трактуются как растягивание действия, вялость, отсутствие ответа, обрыв темы, провал коммуникации. Когда герои живут «нормальной жизнью», паузы не должны возникать.

Однако у Чехова они передают и подчеркивают глубокие переживания героев. Подобно тому, как паузы в музыкальном произведении по длительности и значению приравниваются к звучащим нотам, так и паузы в чеховских пьесах приобретают самостоятельное семантическое наполнение, становясь зонами содержательного молчания. Они предваряют или завершают самые значимые высказывания героев, акцентируя на них особое внимание зрителей. Тем самым паузы маркируют, «ведут» в каждой пьесе ее важнейшие темы и настроения. Так, в «Чайке» паузы сопровождают темы любви, безысходности, смерти. В самом начале первого акта пьесы пауза выражает тихое раздумье и любовное томление:

*«Маша.* Пустяки. *(Нюхает табак.)* Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все. *(Протягивает ему табакерку.)* Одолжайтесь.

*Медведенко.* Не хочется.

*Пауза.*

*Маша.* Душно, должно быть, ночью будет гроза» [10, с. 321].

А.Б. Криницын в своей работе «Поэтика и семантика пауз в драматургии Чехова» пишет: «При внимательном рассмотрении всех пауз в пьесах Чехова, можно сделать вывод, что помимо прочего, они в любой драме сопровождают, интонируют тему времени: появляются в связи с размышлениями героев о смысле прошлого, настоящего или будущего. Таким образом, паузы проводят тему времени и на поэтическом, и на семантическом уровне: не только организуют сценическое время, но акцентируют высказывания героев о времени самим своим появлением» [122].

В «Чайке» пауза показывает, что все герои живут в разных временных измерениях. Если Нина живет настоящим, то Треплев живет прошлыми воспоминаниями (хотя в искусстве он мыслит далеко наперед, пытается предугадать будущее). Например, паузы в четвертом действие пьесы демонстрируют, что герои движутся по разным орбитам, не могут друг друга понять и расстаются, едва встретившись:

*«Дорн.* Значит, все-таки есть талант?

*Треплев.* Понять было трудно. Должно быть, есть. Я ее видел, но она не хотела меня видеть, и прислуга не пускала меня к ней в номер. Я понимал ее настроение и не настаивал на свидании.

*Пауза.*

Что же вам еще сказать? Потом я, когда уже вернулся домой, получал от нее письма. Письма умные, теплые, интересные; она не жаловалась, но я

чувствовал, что она глубоко несчастна; что ни строчка, то больной, натянутый нерв. И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой. В

«Русалке» мельник говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка. Теперь она здесь» [10, с. 351].

Будучи органически связаны с философским концептом времени, паузы задают темп времени сценическому. Общепринятым в чеховедении является тот факт, что Чехов радикально меняет структуру сценического времени, максимально сближая его с повседневным, бытовым. Особенно много пауз в последнем действии «Чайки». В качестве примера возьмем момент перед самоубийством Треплева, когда он понимает, что потерял Нину навсегда:

*«Треплев (после паузы)*. Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...

*В продолжении двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит»*[10, с. 358]*.*

У Чехова пауза никак не замедляет сюжет, а лишь усиливает драматический момент. Заполняя сценическое время, паузы добавляют весомости репликам героев и становятся индикатором напряженности происходящего действия.

Часто в драматургическом тексте можно встретить ремарки. Существуют несколько классификации ремарок по различным основаниям. В зависимости от места авторской речи по отношению к реплике выделяют препозитивные (даются в самом начале действия), интерпозитивные (расположены между репликами), постпозитивные (финальные) ремарки. По функции ремарки делятся на иннективные (вставные) и сепаративные (отделенные). Если иннективные предваряют или подтверждают слова, действия героев, то сепаративные ремарки определяют особенности организации сценического пространства.

Речь автора в драматургическом тексте (как и речь персонажей) очень важна и должна быть четко организована, ведь помимо всего прочего, ремарки маркируют ключевые моменты в развитии диалогов и сценического действия, позволяют формировать подтекст.

Точно так же обстоит дело и с чеховскими ремарками. Авторских ремарок у Чехова больше, чем у других драматургов (например, только в первом действии драмы «Три сестры» насчитывается около 150 ремарок), и они заметно отличаются. Отличие заключается в том, что из простого вспомогательного элемента драмы ремарка становится отдельным, вполне самостоятельным фрагментом художественного произведения.

Авторская позиция (точка зрения драматурга) выражается в препозитивных ремарках. Например, это можно пронаблюдать в пьесе «Дядя Ваня»:

*«Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. <…> На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. »* [10,

с. 388].

В данном случае вводное слово («*видимо»),* абсолютно не характерное для ремарки классической драмы, более чем уместно в драме Чехова. Такие ремарки помогают увидеть и понять те детали, которые могут остаться незамеченными.Или, например, в пьесе «Три сестры»:

*«В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень; на дворе солнечно, весело...»* [10, с. 397].

Создается впечатление, что для Чехова подобные замечания важны («на дворе солнечно, весело»), а главное – естественны. Как заметит П.М. Бицилли, многие ремарки «явно не для режиссера, а для читателя. Чехов иной раз словно забывает, что то, что он пишет, предназначено для сцены» [123].

В чеховских интерпозитивных ремарках раскрывается характер героев драмы. С помощью ремарки создаётся психологический портрет Любови Андреевны в комедии «Вишневый сад». Так, Любовь Андреевна говорит

«радостно, сквозь слёзы»; она «целует брата, Варю, потом опять брата»,

«целует Дуняшу» и т. д. Она «закрывает лицо руками» и «вскакивает в сильном волнении»; «рвёт телеграммы, не прочитав»; «смеется от радости» и «тихо плачет», говорит «нежно» и «оторопев»; «напевает лезгинку» и «аплодирует», говорит «нетерпеливо, со слезами». Чехов одними короткими, но семантически ёмкими ремарками передает целую гамму чувств, подчас и вовсе детально останавливается на душевном состоянии героини: «не плачет, но бледна, лицо её дрожит, она не может говорить». Такое количество ремарок об эмоциональности героини сближает ее с ребенком. Раневская, действительно, инфантильна, неразумна и беззащитна.

Стоит также отметить, что именно ремарки, передающие эмоции персонажей, проявляют всю их внутреннюю драму. Часто нерв чувствуется не через реплики героев, а посредством ремарок. Так, например, В.П. Ходус заметил в тексте пьесы «Чайка» частотное употребление ремарки «смеется» («смеется» – 29 раз, «слышен смех» – 1, «хохочет» – 1), а также ее превалирования над другими ремарками. Текст, таким образом, наполнен высоким внутренним напряжением, «взрывая изнутри» обыденное состояние героев в пьесе. «Ремарки, комментирующее эмоциональное состояние, и ремарки, комментирующие действия персонажа, содержат психологическую характеристику драматургического действия и представляет внутренний эмоциональный поток действия. Плотность или разряженность данного строя ремарок формирует соответственно напряженность или спокойствие психологического состояние героев» [22, с. 136], – приходит к такому выводу В.П. Ходус.

Чеховские ремарки описывают не только героев, их переживания, но и задействуют весь ансамбль сценических средств (особенно это касается звуковых эффектов). Действительно, в системе внетекстовых элементов у А.П. Чехова особое место занимает звуковая сторона (музыка, шумы), создающая психологический подтекст, поддерживающая напряжённость действия. Звук играет огромную роль в чеховской драматургии. К.С. Станиславский писал: «Он (Чехов) уточнил и углубил наши знания о

жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу»[124].

Драматургия Чехова наполнена музыкальными мотивами и мелодическими формами. Всеволод Мейерхольд писал Чехову: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего» [125].

Часто чеховские пьесы сопровождаются такими различными музыкальными инструментами как свирель, гармоника, скрипка, гитара, фортепьяно, виолончель и т.д. Музыка сопровождает едва ли не каждое значительное событие, усиливая его эффект. Для примера можно взять самое музыкальное драматическое произведение «Вишневый сад». В конце первого действия есть ремарка: «Далеко за садом пастух играет на свирели» [10, с. 463]. Высокий, чистый и нежный звук свирели дополняет нежные чувства, испытываемые персонажами при встрече после долгой разлуки.

Также в пьесе присутствует еврейский оркестр. Во втором акте он играет где-то вдалеке:

*«Любовь Андреевна.* Словно где-то музыка. (*Прислушивается.*)

*Гаев.* Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас.

*Любовь Андреевна.* Он еще существует? Его бы к нам зазвать как-нибудь, устроить вечерок» [10, с. 467].

Игрой еврейского оркестра сопровождается весь третий акт пьесы. Параллельно с продажей имения устраивается вечер. Создается эффект «пира во время чумы». Примечателен факт, что еврейские оркестры в то время приглашались играть на похоронах. Под эту оркестровую музыку Раневская оплакивает свой вишневый сад. Н.А. Кожевникова в своей книге «Стиль Чехова» отмечает: «Важное значение имеет в пьесе подробно разработанный звуковой план. Епиходов играет на гитаре, стучат бильярдные шары, играет еврейский оркестр и т.д.» [102, с. 385].

Особое место музыка занимает в пьесах «Чайка», «Три сестры» и «Дядя Ваня». В четвертом действии «Чайки» Константин Треплев играет на фортепиано:

*«Через две комнаты играют меланхолический вальс. Полина Андреевна.* Костя играет. Значит, тоскует.

*Маша* (*делает бесшумно два-три тура вальса*). Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семену перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки все это» [10, с. 349].

Фортепианная музыка в данном случае выражает внутреннее состояние чеховских героев. Танец под звуки печального вальса символизируют несчастную любовь и несбывшиеся надежды.

Гитара упоминается сразу же в первой ремарке пьесы «Дядя Ваня»: «*Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая, скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара...*» [10, с. 360]. На гитаре постоянно наигрывает обедневший помещик Илья Ильич

Телегин. Все действие в пьесе сопровождается звуками этого музыкального инструмента. Так Чехов подчеркивает грусть и безысходность жизни героев.

Андрей Прозоров (персонаж драмы «Три сестры») играет на скрипке. Игра на скрипке – признак образованности и утонченности. Однако для самого Андрея скрипка – это способ бегства от окружающей действительности, от проблем. Так скрипка в «Трех сестрах» становится символом слабости, одиночества и непонимания:

*«Ирина.* В самом деле, как измельчал наш Андрей, как он выдохся и постарел около этой женщины! Когда-то готовился в профессора, а вчера хвалился, что попал, наконец, в члены земской управы. Он член управы, а Протопопов председатель... Весь город говорит, смеется, и только он один ничего не знает и не видит... И вот все побежали на пожар, а он сидит у себя в комнате и никакого внимания. Только на скрипке играет. (*Нервно.*) О, ужасно, ужасно, ужасно! (*Плачет.*) Я не могу, не могу переносить больше!.. Не могу, не могу!..»[10, с. 431].

К концу пьесы скрипка начинает звучать все чаще. Таким образом, уделяя больше внимания игре на своем музыкальном инструменте, Андрей все больше замыкается в себе.

Г.И. Тамарли утверждает, что Чехов строил свои пьесы по музыкальным законам: «Структура сонатного аллегро, обнаруженная в драме «Три сестры», позволяет установить, что в пьесе тесно переплетаются трагическое и комическое, что эстетические категории теряют свое традиционное содержание за счет резкого вторжения друг в друга и приобретает новые качества благодаря синтезу искусства слова и искусства музыки. Анализ структуры пьесы показал, что Чехов – драматург резких контрастов» [126].

Помимо близости к музыке, Чехов был чрезвычайно восприимчив к шумовым эффектам. Кроме знаменитого стука топора по дереву в «Вишневом саде», чеховская драматургия наполнена огромным количеством других разных звуков. Например, звук выстрела часто встречается в зрелой драматургии Чехова. Как правило, выстрел знаменует поворотное событие или развязку действия. Пьеса «Иванов» заканчивается тем, что главный герой отбегает в сторону и застреливается. В «Чайке» самоубийство Треплева сопровождает специальная ремарка: «Направо за сценой выстрел; все вздрагивают» [10, с. 358]. В драме «Три сестры» смерть барона Тузенбаха на дуэли маркирует ремарка: «Слышен глухой далекий выстрел» [10, с. 445]. В «Дяде Ване» Войницкий стреляет в Серебрякова, но промахивается. Этот выстрел является знаком психологического состояния Войницкого, его отчаяния, реакцией на гибель души от непонимания и вражды. В.Я. Лакшин замечает:

«Специфической чертой психологизма Чехова (в отличие от Толстого, в частности) является лиризм, общий эмоциональный тон, который придает своеобразную окраску всему строю чеховской пьесы. Эмоционально- лирический тон создается в пьесах Чехова самыми разнообразными средствами: музыкой, звуками, паузами...» [120, с. 64].

В своей последней пьесе Чехов отказывается от выстрела. Однако

«Вишневый сад» изобилует другими шумовыми эффектами. Это и скрип сапог Епиходова (отражает внутреннюю скованность и неловкость персонажа), и звон связки ключей Вари (символизирует несвободу и зависимость), и стук бильярдных шаров (побег от страшной реальности для Гаева). Особой сквозной лентой в пьесе проходит загадочный звук лопнувшей струны. Принято считать, что этот звук означает грядущую гибель вишневого сада, предвещает разрыв героев с прошлым, которое уходит безвозвратно. Создается ощущение бесприютности героев, оторванности от своих корней:

*«Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны,*

*замирающий, печальный.*

*Любовь Андреевна.* Это что?

*Лопахин.* Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где- нибудь очень далеко.

*Гаев.* А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

*Трофимов.* Или филин...

*Любовь Андреевна* (*вздрагивает*). Неприятно почему-то.

*Пауза.*

*Фирс.* Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

*Гаев.* Перед каким несчастьем?

*Фирс.* Перед волей.

*Пауза.*

*Любовь Андреевна.* Знаете, друзья, пойдемте, уже вечереет. (*Ане.*) У тебя на глазах слезы... Что ты, девочка? (*Обнимает ее.*)

*Аня.* Это так, мама. Ничего»[10, с. 470].

Никто из персонажей не знает, что это за звук. Каждый из них интерпретирует его по-своему. В.Б. Катаев писал: «Происхождение звука герои объясняют, может быть, и неверно, но ирреальное, мистическое здесь не требуется. Тайна есть, но это тайна, порожденная причиной земной, хотя и неведомой героям или неверно ими понятой, не осознаваемой вполне» [127].

«Звук лопнувшей струны» работает как своеобразный индикатор, так как понимается по-разному в связи с эмоциональным состоянием каждого из персонажей. Таким образом, звуковое оформление создает в пьесе эмоционально-психологическую напряженность. С помощью музыки, проблемы, поставленные драматургом, обретают философскую глубину, озвучиваются образы и ситуации, строится композиция пьесы. Психологизм Чехова обретает невиданную ранее в драматургии сложность и серьезность. Чеховская драматургия – это гармоническое соединение двух видов искусств – литературы и музыки.

Как было сказано выше, звук за сценой предназначен не только для расширения пространства и создания особой атмосферы, но и для символического отображения определенной темы пьесы (поэтому

драматическим произведениям Чехова присущ полифонизм). В данном случае, звуки являются далеко не дополнительными элементами, помогающими языковой структуре, а превращаются в существенный театральный знак, который реализует чеховскую центральную идею.

Не последняя роль в чеховских пьесах отводится и зрительным эффектам. Чехов при помощи пейзажа на дальнем фоне расширяет и оживляет пространство. Таковы «майские белые цветы» и холодное утро восходящего весеннего солнца в «Вишневом саде»; В «Трех сестрах» фоном изображается лес и река, а в «Чайке» есть озеро.

Другими словами, для А.П. Чехова важно, где проходит действие пьесы. Например, события почти всех чеховских драматических произведений развиваются в усадьбе. Усадьба – это не просто место, а примета русской жизни XIX столетия, важный элемент культуры того времени, символизирующий традиции, стабильность и благосостояние.

«Усадебному» топосу часто противопоставляют топос леса. Пространство, огороженное со всех сторон, против дикой, неподвластной человеку стихии; цивилизация против природы. Однако у А.П. Чехова они имеют общую функцию – выступают вместе как индикаторы человеческого состояния. Чеховед М.П. Громов в своей книге пишет: «Леса, сады и деревья у Чехова – это меньше всего декорация, на фоне которой развиваются сюжеты и длится жизнь персонажей. Знаменитая карта доктора Астрова – это «пейзаж души», поскольку опустошение лесов и чащоб, садов, родников – метафора душевного опустошения» [128].

Лес в чеховских пьесах встречается редко, но занимает особую нишу в пространственной модели мира писателя. Например,это можно увидетьв ремарке к четвертому акту чеховской драмы «*Три сестры»:* «Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки – лес» [10, с. 435].

Согласно В.Я. Проппу, лес – это «вход в царство мертвых» [129]. Другими словами, лес отделяет свой мир от чужого. В роще будет застрелен на дуэли барон Тузенбах, то есть произойдет ритуальное убийство и переход в загробный мир. Таким образом, лес логически завершают мифологизацию усадебного пространства, до конца реализуют его символическое значение переходности и пограничности.

Важное место занимает лес в пьесе «*Дядя Ваня»,* написанной в 1896 году. Данная пьеса возникла в результате коренной переработки комедии «*Леший».* Леший в славянской мифологии является хранителем леса. Этим самым хранителем (лешим) выступает доктор Астров, который не находит понимания и поддержки в борьбе с обезлесением. М.П. Громов замечает: «Леса и деревья в художественном мире Чехова находятся в сюжетном конфликте с людьми и олицетворяют собою гибнущую бессмысленно и бесполезно красоту мира…» [128, с. 320].

Если рассматривать драматургию А.П. Чехова через мифопоэтический контекст, то можно проследить модель мира, имеющую устойчивое

структурное оформление. Универсальные образы мифопоэтической картины мира отражают самобытность поэтического мира художника.

М.П. Громов пишет: «Страницы и строки о лесах, цветах и деревьях едва ли не самые совершенные у Чехова, и каждая из них воспринимается как явление природы, как особое благозвучное цветение языка, полное содержание и смысла» [128, с. 321].

М.О. Ауэзов называл Чехова «художником особой палитры» [30, с. 278]. Действительно, русский классик всегда высоко ценил человеческую субъективность, многообразие и глубину человеческого восприятия. Чтобы показать это, он обращался к христианским, фольклорным мотивам, творчески перерабатывает современные исторические аспекты садово-лесной культуры.

Пейзаж, на фоне которого проходят события, не просто превращается в открытый мир, который может коррелировать с каким-либо фрагментом реального пространства. Он становится местом разворачивания дополнительных смыслов. З.С. Паперный так пишет по поводу чеховской

«Чайки»: «Озеро в пьесе – больше чем пейзаж; без него трудно ощутить всю ее образно-символическую атмосферу»[116, с.142].

Еще одной особенностью чеховской драматургии являются образы- символы, которые помогают наиболее глубже понять замысел и суть его пьес. С.В. Голова отмечала: «Чеховские драмы – это система символов, которые, как семена, прорастают в подсознании и обретают воплощение в сценическом экспромте жизни. Чеховские театр – это кодификация бытия, в которой вечные законы человеческой души, с ее глубинами бессознательного, явленного в символе и архетипе, становятся законами сценического искусства» [117, с.790].

В пьесах А.П. Чехова, помимо пейзажного фона, отдельное внимание уделено детализации. Любая деталь, каждая мелочь повседневной жизни подробно описывается и имеет определенное значение. Порой складывается такое ощущение, что все важное остается в стороне, а обыденное составляет основной массив всего содержания его драматических произведений. Театральный критик М.Н. Строева в своей работе «Чехов и художественный театр» подчеркивала эту особенность: «Если прежде драматурги чаще всего дополняли характеристику героя подробностями быта, которое служили лишь фоном, то для Чехова быт становится одним из элементов драмы. Здесь и заложены истоки драматургического новаторства Чехова, порожденного новым взглядом писателя на жизнь» [130]. Для примера возьмем описание одежды Ольги, Маши и Ирины в «Трёх сёстрах»:

*«Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу; Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит задумавшись».* [10, с. 397].

В.П. Ходус так разбирает данный драматический текст: «В препозитивной ремарке к первому действию пьесы «Три сестры» цвет одежды сестер задает три основных линии настроения действия: Ольга в синем форменном платье учительницы – линия работы и лености («Работать!

Работать! Работать!); Маша в черном платье – линия траура («Отец умер ровно год назад»); Ирина в белом платье – линия именин и влюбленности («... твои именины, Ирина»; появление Тузенбаха). Однако три цвета представляют интегрированное выражение настроение сестер и их гостей, так как в репликах указанные линии развиваются всеми участниками диалога» [22, с. 140].

Из всего вышесказанного, нужно отметить, что одной из заметных особенностей чеховской драматургии является неопределённость в жанровом отношении. У Чехова нетярко выраженного конфликта, динамичной смены событий, нескончаемо длинных монологов, реплик «в сторону» и т.д., но есть прием «подводного течения», который позволяет передать весь спектр внутренних переживаний драматических героев. На первый план выводится не действие, а психологическое состояние героя, детальное описание его ежедневного уклада жизни. Именно через реалии быта драматург отражает чувства и настроения персонажей, их характеры и взаимоотношения. Маргарита Младенова в своих режиссерских записках о театральном новаторстве пишет: «Чеховский человек – не плоское изображение человека. Человек у Чехова не находится не только в контексте быта, ни прямо в контексте трансцендентного: Он вписан в координатную систему своей предельной возможности; распнут между горизонталью бытового, переходного, мимолетного – «метеорологического» – и вертикалью метафизического, непереходного. Чеховский человек – само поле битвы между бытом и бытием; прозаическим и поэтическим; между протекающем временем (хроносом) и временем полноты (кайросом)» [131].

Таким образом, Чехов открыл новые, совершенно иные пути развития драматургии, поэтому без подробного рассмотрения и глубоко анализа всех приемов нельзя постичь уникальность его творчества.

# Эволюция водевильного жанра в творчестве А.П. Чехова

В России водевиль появился в начале XIX века. Развитие данного жанра в русской драматургии было связанно с именами А.С. Грибоедова, А.А. Писарева, Н.А. Некрасова, Ф.А. Кони, Д.Т. Ленского, В.А. Соллогуба, П.А. Каратыгина, П.И. Григорьева, П.С. Федорова. На рубеже XIX-XX веков водевильный ряд пополняют одноактные комедийные пьесы А.П. Чехова. С появлением чеховских миниатюр русский водевиль окончательно складывается и утверждается как явление самобытное.

Кроме произведений «новой драмы», вроде «Чайки», «Дяди Вани», «Три сестры», «Вишневого сада», Чехов создал смешные одноактные водевили.

«Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей» давно стали драматургической классикой.

Отношение к водевилю у Чехова всегда было серьезное. О важности этого жанра в сознании русского классика пишет З.С. Паперный: «Водевиль – неотъемлемая часть творчества Чехова-драматурга; не отдельная и не обособленная. Это нечто идущее из самой глубины его творчества» [116, с.237].

Водевиль возник и сформировался во Франции как жанр легкой комедийной пьесы или спектакля с занимательной интригой или комическим сюжетом, сопровождающийся музыкой, куплетами, танцами. Другими словами, водевиль в «дочеховскую» эпоху воспринимался как что-то веселое, незначительное, поверхностно простое. «Однако чеховский смех никогда ничего общего не имел с бездумным развлекательством. Юмор Чехова всегда отличался неиссякаемым жизнелюбием, неотразимой остротой и меткостью, основанной на исключительной наблюдательности и, следовательно, прекрасном знании жизни, всегда был гуманен и целенаправлен. В руках Чехова это было могучее орудие борьбы против всех и всяческих проявлений пошлости, бескультурья, несправедливости, в чем бы последние ни выражались» [100, с. 30], – пишет Г.П. Бердников.

Чехов первый, кто порывает с водевильной традицией, разрабатывая новые драматургические принципы совершенно иного типа комедии. Г.П. Бердников отмечает: «Глубокое новаторство Чехова-водевилиста как раз и состояло в том, что он стремился решительно порвать с традиционным представлением о водевильном жанре в духе легкой комедии-шутки» [100, с. 28].

Открытие Чехова-водевилиста было, прежде всего, в том, что он повернул театр в сторону жизненной реальности. Меняя устоявшее мнение общества о легкости и несерьезности водевильного жанра, Чехов сближал его с серьезной литературой, настойчиво выдавливал из него традиционную театральную условность. В одном из его писем Суворину сказано: «Про Сократа легче писать, чем про барышню или кухарку. Исходя из этого, писание одноактных пьес я не считаю легкомыслием» [109, с. 175].

Подтверждает эту мысль и А.И. Ревякин: «Во всех сюжетах чеховских пьес, посвященных повседневной жизни обычных людей, раскрывается сложность и многообразие их связей друг с другом и со средой. Настаивая на простых, не эффектных сюжетах и избирая их для своих пьес, Чехов стремился отнюдь не к упрощенности изображения, а к раскрытию жизненной сложности, драматичности в повседневном и простом» [121, с. 14].

Многие отмечали эту «жизненность» как одну из особенностей драматургии Чехова. В его одноактных пьесах по-новому осмыслялись известные произведения, образы, традиционные сюжеты и мотивы. В.Н. Невердинова делает вывод: «Чехов, таким образом, использует условность в открытой функции и тем самым заостряет социальную проблематику бытовой комедии гротескной формой, идущей от водевиля. Это ставит водевиль Чехова бесконечно выше традиционного водевиля, где условное становится не художественной формой опосредованно эстетического изображения правды жизни, а выдает себя за прямое и буквальное правдоподобие» [132].

Чеховский водевиль отталкивается не только от традиций «низких» жанров, массовой литературы, но и подвергается влиянию большой драматургии. Другими словами, произошло разрушение границ между комедией-шуткой и драматической сценкой. Г.П. Бердников по этому поводу

замечает: «Именно чеховский опыт показывает, да это хорошо понимал и сам Чехов, что рамки водевиля не только широки, но и ограничены. Они действительно могут быть безгранично шире установленных традиционным водевилем – легкой комедией-шуткой, комедией положения, – так как водевиль может быть написан на любую из многообразных жизненных тем и, в связи с этим, может быть не только комедией, но и драмой, произведением не только шуточным, но и серьезным. Это Чехов блестяще доказал своим водевильным творчеством» [100, с. 46].

Водевиль Чехова не имеет аналогов в мировой литературе. Он совершенно уникален: в нем нет песен и танцев, он полон другого движения. Чеховский водевиль – это эпизод в одном акте, развивающийся с искрометной силой. Жизнь схвачена в особо острые моменты: праздничное торжество переплетается с бурными скандалами. Например, в водевильной пьесе

«Юбилей» скандал поднимается до уровня буффонады. Все происходит в одно время: старый бухгалтер Хирин готовит доклад, Мерчуткина выпрашивает у председателя правления Шипучина деньги, жена Шипучина слишком подробно рассказывает о своей поездке к матери. Каждый говорит свое, не слушая других, поэтому происходит сплошная путаница.

Путаница и нелепость в «Юбилее» достигает апогея, когда разъяренный женоненавистник Хирин набрасывается по ошибке на жену Шипучина (вместо Мерчуткиной). Ошибка вскоре выясняется, все стонут – и входят служащие, которые начинают тщательно ими подготовленный юбилей поздравительной речью. Но это уже развязка – обессилевший юбиляр бормочет бессвязные слова, прерывает речь депутатов и действие прерывается. З.С. Паперный отметит одну важную особенность чеховского водевиля: «Этот принцип неосуществленного действия, которое непрерывно наталкивается на

«антидействия» героев, разобщенных и неконтактных, особенно выражен в

«Юбилее»» [116, с. 246].

Чеховский водевиль – это не просто маленькая комедия, а острая, актуально-злободневная сатира. Раскрывается тема глупости, цинизма и лицемерия как неотъемлемая часть жизни человеческого общества. В отличие от прежних водевилей, где просто создавалась смешная ситуация (часто с карнавализацией, «переодеванием», нелепыми действиями героев), водевиль Чехова – это выявление социальных пороков, полное обнажение пошлости и узости взглядов окружающих людей. Например, в «Свадьбе» показывается жизнь провинциального общества, высмеивается грубость и ограниченность героев:

*«Змеюкина***.** Нет, я не в голосе сегодня. Нате, махайте на меня веером... Жарко! (*Апломбову.*) Эпаминонд Максимыч, что это вы в меланхолии? Разве жениху можно так? Как вам не стыдно, противный? Ну, о чем вы задумались?

*Апломбов.* Женитьба шаг серьезный! Надо все обдумать всесторонне, обстоятельно.

*Змеюкина.* Какие вы все противные скептики! Возле вас я задыхаюсь... Дайте мне атмосферы! Слышите? Дайте мне атмосферы! (*Напевает.*)» [10, с. 247].

Как заметил З.С. Паперный: «Герои «Свадьбы» не обмениваются словами, а, скорее, отгораживаются ими друг от друга» [116, с.245]. В данном водевиле не только обличается мещанство героев, которые хотят, чтобы свадьба прошла «благородно», но и полностью передаетсявесь трагифарс мероприятия. Заканчивается свадьба отвратительным скандалом, незаслуженным оскорблением главного гостя и мелочными требованиями обманутого жениха. Все это заставляет задуматься об истинных человеческих ценностях.

В водевилях Чеховаесть стремление к усилению эпического начала. Его пьесы поражали непривычной повествовательностью. Многим казалось, что он попросту переложил на сцену кратко написанную прозу. Сюжетом его водевилей послужили анекдотические рассказы. В.Н. Невердинова тонко подмечает: «Анекдот у Чехова перестает быть только водевильной условностью и выступает как деталь сюжета» [132, с. 118].

Например, в основу пьесы «Свадьба» положены рассказы «Брак по расчету» и «Свадьба с генералом». Такой подход, как правило, получает комическое воплощение (хотя юморв чеховском водевиле производит трагикомический эффект). Г.П. Бердников пишет: «Вполне естественно поэтому, что в своей работе над малой драматургической формой Чехов стал опираться не на господствовавшую форму водевиля, а на свой опыт мастера короткого рассказа и на опыт своих великих предшественников – Гоголя, Некрасова, Тургенева, ставивших перед собой ту же творческую задачу» [100, с. 31].

«Яркой отличительной особенностью чеховского водевиля является то, что комический эффект достигается не самим действием, а его неразвитием.

««Предложение», «Свадьба», «Юбилей» – три водевиля, где событие, вынесенное в название, не может осуществиться» [116, с.248], – пишет З.С. Паперный.

Для примера неразвития драматического действия возьмем водевильЧехова «Предложение». Помещик Иван Васильевич Ломов приходит в дом своего соседа Степана Степановича Чубукова, так как хочет жениться на его дочери Наталье Степановне. Ведется обычная светская беседа, где в основном говорят о хозяйстве. Неожиданно разговор заходит о давно забытой спорной земле (Воловьих Лужках). Из-за территориальных споров разгорается скандал:

*«Ломов* (*хватается за сердце*). Воловьи Лужки мои. Понимаете? Мои!

*Наталья Степановна.* Не кричите, пожалуйста! Можете кричать и хрипеть от злобы у себя дома, а тут прошу держать себя в границах!

*Ломов.* Если бы, сударыня, не это страшное, мучительное сердцебиение, если бы жилы не стучали в висках, то я поговорил бы с вами иначе! (*Кричит.*) Воловьи Лужки мои!

*Наталья Степановна.* Наши!

*Ломов.* Мои!

*Наталья Степановна.* Наши!

*Ломов.* Мои!» [10, с. 171-172].

З.С. Паперный выделяет важную деталь: «В «Предложении» высокого уровня достигло мастерство Чехова-водевилиста, его умение раскрыть, если можно так сказать, разъединительную силу слова»[116, с. 243].

Также можно заметить в данном водевиле обилие повторов, которые придают речи персонажам определенное чувство ритма. В.Н. Невердинова так объясняет многократность повторов: «С повтором детали в водевиле Чехова происходит то же, что и с анекдотом: он приобретает новую художественную функцию. Это не повтор-нелепость…Его функция близка к функции художественного повтора в поэзии» [132, с. 120]:

*«Ломов.* А я вам докажу, что они мои! *Чубуков.* Не докажете, любимец мой. *Ломов.* Нет, докажу!

*Чубуков.* Мамочка, зачем же кричать так? Криком, вот именно, ничего не докажете...» [10, с. 172].

Бессмысленность конфликта, возникшего на пустом месте, объясняется не логикой жизни, а, скорее, убожеством человеческих отношений. Б.И. Зингерман утверждает: «За внешне уморительными недоразумениями героев проступает основная чеховская тема «больших» пьес – человеческого непонимания и разделенности, отчужденности и неумения любить» [133].

Финал «Предложения» непохож на счастливый конец, который так часто происходит в водевильном жанре. Все заканчивается не столько перемирием и согласием героев, сколько полуобморочным состоянием Ломова и загоревшимся новым спором.

Еще одно существенное отличие чеховских водевилей от всех других водевильных пьес состоит в том, что они являются не комедиями положения, а *комедиями характеров.* В.Я Лакшин по этому поводу сделает следующий вывод: «Чехов сосредотачивает внимание не на перипетиях сюжета, а на характерах героев, через которые раскрывает существенные социальные противоречия» [120, с. 49].

Человеческие отношения показываются во всей своей сложности (они разносторонне замысловаты и не сразу понятны). На смену сюжетной напряженности пришла психологическая, эмоциональная напряженность, выражающаяся в репликах, диалогах, паузах. Все это создает психологический подтекст. Например, в пьесе А.П. Чехова «Медведь» главный герой приходит за долгом к соседу. Жена соседа (вдова) отказывается платить. Она никого не хочет видеть, убеждена в том, что верна памяти мужа. Герой воспринимает доводы вдовы как женский каприз и глупое упрямство. В итоге происходит ссора:

*«Смирнов (презрительный смех)*. Траур!.. Не понимаю, за кого вы меня принимаете? Точно я не знаю, для чего вы носите это черное домино и

погребли себя в четырех стенах! Еще бы! Это так таинственно, поэтично! Проедет мимо усадьбы какой-нибудь юнкер или куцый поэт, взглянет на окна и подумает: «Здесь живет таинственная Тамара, которая из любви к мужу погребла себя в четырех стенах». Знаем мы эти фокусы!

*Попова (вспыхнув)*. Что? Как вы смеете говорить мне всё это?

*Смирнов.* Вы погребли себя заживо, однако вот не позабыли напудриться!

*Попова.* Да как вы смеете говорить со мною таким образом?» [10, с. 163].

Этими суждениями Смирнов «ненароком» разгадал Попову. Недаром вслед за этим следует взрыв негодования, который приводит к скандалу и вызову на дуэль.

Герои чеховских водевилей никогда не были ходульными. Это живые люди, представители определенной социальной среды, наделенные индивидуальными чертами человеческого характера. Надо заметить, что в данном фрагменте не было сказано ни одного личного оскорбления. Чехов позаботился о речевой манере героев. Герои пьесы – с одной стороны, люди дворянского круга, с другой – провинциальные помещики: они в меру образованные, в меру воспитанные и в меру грубые. Конфликт пьесы разгорается за счет эмоций, идет столкновение настроений. Поэтому в речи героев так много восклицательных предложений.

В итоге получаем идеальный чеховский водевиль: новый тип героев, своеобразие их действий, непонимание, сумбур, динамизм, отсутствие длиннот. Г.П. Бердников так писал о чеховской трансформации водевильного жанра:

«Отвергая окостеневшую, омертвевшую жанровую условность, отторгавшую водевиль от реальной действительности, Чехов вырабатывает свои жанровые критерии, свое представление о характерных особенностях построения драматической миниатюры» [100, с. 45].

Близость к реальной действительности, драматизм бытия, стирание граней между комедией и трагедией, повествовательность, столкновение характеров, глубокий психологизм, трансформация драматического действия, сатирический подтекст, остросоциальная актуальная проблематика – все это доказывает, что Чехов действительно открыл широкие возможности обновления и творческого развития водевильного жанра.

# Выводы по третьему разделу

Таким образом, проведенный анализ чеховской драматургии выявил ее особенные признаки и новаторскую природу. Пьесы Чехова имеют много общего с «новой драмой» (близость к проблемам реальной действительности, внутренний конфликт, отсутствие главного героя, полифонизм, некоммуникативный диалог, особая роль ремарок, принцип аналитической композиции, символизм), но вместе с тем они совершенно уникальны в мировой драматургии.

В первую очередь, в драматургии Чехова присутствуют черты реализма, который был характерен для второй половины XIX века. Оригинальность его драматургической системы заключается как в следовании модных тенденций

«новой драмы», так и в сохранении традиций предшествующей реалистической литературы. Чехов всегда стремится к реалистичному изображению человека для того, чтобы лучше показать его психологию. Однако драматург предлагает для зрителей сложную реальность, которая имеет свои «подводные течения» и множество ответвлений от главной темы. Стремления человека постичь смысл мучающих его вопросов растворяются в повседневности житейского быта.

При этом в чеховских пьесах нет ярко выраженного межличностного конфликта, противостояния идей. Также отсутствуетвидимое отношение к героям (деление на «любимых» и «нелюбимых», «хороших» и «плохих»). Герои Чехова, как и обстановка вокруг, обычны и заурядны.

У Чехова, как и у прочих представителей «новой драмы», важен подтекст, но он реализуется не только с помощью ремарок. Высказывание героев чеховской драматургии часто не стоит воспринимать буквально. В их репликах кроется скрытый смысл, дополнительный контекст. При этом герои настолько погружены в себя и свои проблемы, что не слышат друг друга. Создается иллюзия общения и понимания.

Наблюдается и жанровое своеобразие драматургии Чехова. Для нее не существуют строгие классические рамки и каноны жанра. Его пьесы синтетичны, в них не существуют разделения элементов смешного и грустного. Чеховская способность умело балансировать на грани комедии и трагедии приводит к сложности определения жанровой природы его пьес. Благодаря творческим усилиям Чехова, направленных на преодоление жестких условностей и органическое соединение различных (на первый взгляд несопоставимых) элементов драмы, водевильный жанр получил новый виток творческого развития и обновления.

Таким образом, драматургия Чехова представляет собой особо значимое явление в истории мирового искусства. Его пьесы являются творческим ориентиром для многих драматургов. Чеховские традиции, трансформируясь в творчестве каждого нового поколения писателей, становятся неотъемлемым фактором развития духовной культуры всего человечества.

# ВЛИЯНИЕ А.П. ЧЕХОВА НА ТВОРЧЕСТВО КАЗАХСКИХ ДРАМАТУРГОВ

Казахская драма – это уникальное явление, которое благодаря благодатной почве национального фольклора и новых веяний в искусстве, имеет свой неповторимый путь становления и формирования. Казахские драматурги уже в первой половине XX века создавали свои произведения, соответствовавшие признакам и канонам драматического искусства. За столь малый временной отрезок в казахской драме сформировалась стройная система жанров, появились и развились свои формы и особенности. Исследуя жанры драматургии, литературовед Рымгали Нургали сделал следующий вывод:

«Рассматривая происхождение казахской драматургии, прежде всего нужно отметить, что нет пределов процессу плодотворного развития национальной литературы. Наши писатели, зная общие законы жанров, почерпнув из драматургических законов европейской литературы, используя жизненный материал в своих произведениях, продолжают развивать родные традиции и обычаи» [134].

На данный момент, в стране развивается не только драматическое искусство, но и театроведение (а также театральная критика, теория драмы). В результате специальных исследований произведений ведущих драматургов было написано несколько ценных трудов. В работах Р. Нургали, Р. Рустембековой, Н. Габдуллина, А. Тажибаева, Ж. Абилова делается акцент на изучение драматических произведений, учитывается национальные особенности и проблемы национального самосознания.

Казахские драматурги постоянно осваивали (и продолжают осваивать) новые формы художественной выразительности. «Своеобразной тенденцией современной казахской драматургии является появление, как и в других национальных драматургиях, пьес-монологов и драм рассказов» [77, с. 221] – замечает академик Рымгали Нургали. Однако для развития собственного творчества было необходимо знакомство с творческой лабораторией других писателей, усвоение их опыта. Среди классиков, особенно сильно повлиявших на творчество казахских драматургов, был А.П. Чехов. М.О. Ауэзов так писал о силе и значимости чеховских произведений: «Я читаю и перечитываю его книги, напоенные удивительно душевной красотой писателя, глубоко поэтичные по своему художественному строю, и, может быть, поэтому Чехов представляется мне светлой вершиной, озаренной утренним солнцем, которую природа наделяет невесомой прозрачной синевой, словно усиливая ее красоту и притягательность, неповторимую игру нежных полутонов. Восхищенными взорами тянутся к ней люди разных народов, многоязычно выражая свое удивление перед гением художника, столь страстно и целомудренно выразившего свою любовь к человеку» [30, c. 279].

Мухтар Ауэзов не был единственным, кто признавал гений Чехова. Для многих писателей Антон Павлович был учителем, а его драматические произведения стали своеобразной школой мысли и творчества.

Всем известно, что А.П. Чехов глобально повлиял на литературу и театр. Сразу приходят на ум слова Я.С. Билинкиса: «Не будет, наверное, преувеличением сказать, что вся история мировой драматургии делится, собственно, на два этапа – этап дочеховский и тот, что начался с Чехова» [135].

Казахские классики часто обращались к чеховскому драматическому наследию. Некоторые их произведения были написаны под влиянием прочтения пьес А.П. Чехова. Например, пьеса Мухтара Ауэзова «Алма бағында» («В яблоневом саду») явно перекликается с чеховским «Вишневым садом».

С.Х. Габбасова пишет: «Творчество А.П. Чехова высоко ценили такие писатели, как Б. Майлин, М. Ауэзов, Г. Мусрепов, стоявшие у истоков казахской литературы. Они, как и Чехов, были авторами рассказов, повестей и пьес. Если Б. Майлин продолжал традиции великого писателя в рассказах, то Г. Мусрепов в своих пьесах был последователем Чехова в драматургии» [136]. Ш.К. Сатпаева продолжает: «Изучением и переводами его произведений занимались многие казахские писатели и критики... Так в культурный обиход возрожденного народа вошел и Чехов, умный, скромный и требовательный художник; казахская молодежь любит его мягкую иронию, его чистую и нежную душу, его большое благородное сердце, которое жаждало «здоровой сильной бури», несшей с собой счастье людям. Творчество Чехова привлекло внимание зачинателей казахской советской литературы – Б. Майлина, С. Сейфуллина, М. Ауэзова, Г. Мусрепова и других» [29, c. 404].

Таким образом, чеховские традиции в той или иной степени присутствуют у ряда казахских драматургов. Мухтар Ауэзов вдохновлялся символизмом «Вишневого сада», Беимбет Майлин усвоил традиции чеховского водевиля, Габит Мусрепов (как и Чехов) омузыкаливал свои пьесы, а Дулат Исабеков активно использовал приемы и методы создания психологизма и подтекста. И это только самые яркие и очевидные примеры в казахской драматургии!

Чеховские традиции, отражаясь в творчестве казахских драматургов, позволяют лучше изучить и понять тенденции развития драматического искусства, а также являются важным фактором развития литературы и театра в стране.

# Чеховские аллюзии и реминисценции в пьесе Мухтара Ауэзова «В яблоневом саду»

Мухтар Ауэзов в литературе Казахстана занимает особое место. Одна из его главных заслуг заключается в формировании разножанровости (которой до него в национальной литературе не было) прозы, драматургии, критики. Писатель сочетал в своем творчестве реализм и эпические народные традиции.

«М. Ауэзов стоял у истоков казахской драматургии. Его склонность к красоте и гармонии, возвышенным чувствам, восприимчивость, наблюдательность, энергичная вдохновенность дали много возможностей, чтобы повысить уровень классической казахской драматургии»,[137] – так Абдильда Тажибаев оценивал

важность Мухтара Ауэзова в выходе национальной драматургии на мировой уровень.

В области драматургии Мухтар Ауэзов испытывал огромное влияние А.П. Чехова (которое было не случайным, а его осознанным выбором). В своей статье «Светлая вершина русской литературы» он признается: «И великим миром особой притягательной силы явился в моих представлениях Антон Павлович Чехов. Что для меня необычайно великого в наследии Чехова, звучащем гимном человеку, вере и любви к нему? Мне кажется, что можно учиться и, в известной мере, на своей национальной литературной почве стать учеником Тургенева, Толстого, Горького и даже Достоевского. А вот стать учеником Чехова, только опираясь на огромную к нему любовь, трудно, почти невозможно. Для этого надо родиться сходным по своей творческой природе, родственным по внутреннему, глубоко лирическому строю души» [30, c. 277- 278].

«Пора театру подойти к настоящей чеховской драме...» [138] – утверждал казахский классик. Можно предположить, что исследуя основные художественные принципы Чехова, Ауэзов творчески осваивает их и примеряет на собственной драматургии, расцвет которой приходится на тридцатые- сороковые годы прошлого столетия. В этот период им написано около 10 пьес:

«Айман – Шолпан» (1934), «Зарницы» (1934), «Схватка» (1934), «Каменное оперение» (1935) «В яблоневом саду» (1937), «На границе» (1937), «В час испытаний» (1942) и т.д. Он переводит на казахский язык целый ряд произведений мировой и русской драматургии: «Отелло» и «Укрощение строптивой» В. Шекспира, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Любовь Яровая» К.А. Тренева, «Аристократы» Н.Ф. Погодина и др.

Помимо написания множества пьес, Ауэзов был первым теоретиком театрального искусства Казахстана. Анализируя чеховскую драму, Ауэзов приобрел бесценный опыт, постиг секреты сценического искусства. В ауэзовском докладе о Чехове есть такой вывод: «Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу... Ошибаются те, кто играет в пьесах Чехова самую их фабулу, скользя по поверхности, наигрывая внешние образы ролей, а не создавая внутренние образы и внутреннюю жизнь... Вот, что кроется в природе его простоты» [138, с. 45].

Пьесы Ауэзова – естественное продолжение его прозы, и рассматриваемая нами комедия «В яблоневом саду» не составляет исключения. Впервые она появилась на страницах республиканского журнала

«Литературный фронт» в 1937 году. В этом произведении М. Ауэзов, не ограничиваясь привычной для него темой исторического и дореволюционного прошлого Казахстана, обращается к современности, советской действительности. Пьеса отличалась новаторским характером. Главные герои – это молодые ученые, студенты и аспиранты. Учебник по казахской литературе под редакторством Н.С. Смирновой так характеризует комедию Ауэзова: «В пьесе «В яблоневом саду» (1937) драматург исследует морально-нравственный

облик молодого поколения – советского студенчества. Написанная в форме веселого водевиля, пьеса раскрывает юношеские порывы, душевную тонкость, стремление молодежи к идеалу. Она насыщена юмором, шутками. Пьеса «В яблоневом саду» была одной из первых попыток казахской драматургии понять внутренний мир нового человека, выросшего уже после революции» [139].

Поначалу комедия получила широкое признание и была заявлена в репертуарах ряда областных театров. Однако после премьеры на сцене она сразу подверглась резкой критике. Один из биографов Мухтара Ауэзова Н.А. Анастасьев отмечает: «Некто Тогжанов, главный в ту пору театральный начальник всего Казахстана, четко указывает: «В этой пьесе одна опасность – она построена на внутреннем вскрытии чувств людей…В пьесе мало действия, ее упор на внутренних переживаниях»» [140].

Другими словами, стремление автора к драматическому лиризму и психологизму в изображении характеров признавалось «опасным». В ответ на это в одном из первых интервью, приоткрывающем «завесу» своей творческой лаборатории и посвященном пьесе «В яблоневом саду», Ауэзов указал на ряд обстоятельств, характеризующих особенности его поэтики.

В первую очередь, он обращал внимание на то, что «в пьесе появляются два символических образа: «старого, гниющего карагача, распространителя яблочных вредителей», олицетворяющего коварного врага – Даукена, и

«цветущей, как молодая яблоня», советской молодежи (Рая, Али, Зура, Салим, Жупар), «активно борющейся с вековыми феодальными пережитками в быту и психике»[141].

Таким образом, символы-антиподы (карагач и яблоня) становились свойством творческой манеры и художественной стилистики автора.

Далее в своей статье, раскрывая новаторский характер комедии, драматург отмечал, что действующие лица должны предстать «не с внешней стороны, как до сих пор выводились герои почти во всех наших произведениях. Мне хочется раскрыть переживания, внутренний мир каждого героя».[141].

Наконец, автор говорит о своем стремлении создать образ человека из народа, наделенного сметливостью, шутливо-ироническим отношением к различным обстоятельствам: «В стороже яблоневого сада Корпебае я хотел показать остроумного аульного острослова. Вся его образная речь, пение, даже походка, должны показать зрителю силу народной сатиры».[141].

Ауэзов также указывает на один из важных принципов построения характеров, которые можно обнаружить у русских классиков. Упоминая, что некоторые видят «якобы чрезмерную разговорность пьесы, слабость действия», он полемически замечает: «А ведь «Вишневый сад» А. Чехова, «Анна Каренина» по Л. Толстому тоже построены на больших монологах. Однако это прекраснейшие образцы драматургии» [141].

Несмотря на подобные разъяснения автора, обвинения в «опасности» пьесы не были сняты, и ее постигла печальная участь: она была изъята из репертуарного плана театров, а имеющиеся в библиотеках Театрального отдела книжные экземпляры на казахском и русском языках сожжены. Профессор

К.Б. Уразаева объясняет: «Просветительский реализм Ауэзова не мог не испытывать столкновений с идеологией социалистического направления, поскольку происходило прежде всего столкновение разных ментальностей.

<...>. С другой стороны, критический реализм Ауэзова формируется под влиянием русской классической традиции, и идея самоценности личности (в противовес прославлению коллективизма и психологии личности, отражающей единство с массовой психологией) не могла не вступать, в свою очередь, в противоречие с эстетикой социалистического реализма» [142].

Пьеса «В яблоневом саду» не стала большим художественным завоеванием писателя. В энциклопедической статье, посвященной пьесе «В яблоневом саду», также отмечается, что пьесе не достает острого драматического конфликта, а характеры героев раскрыты довольно поверхностно и неубедительно [143].

Первоначальное название пьесы – «Яблони в цвету» («Алма пісер шағында») – автор затем изменил на «В яблоневом саду» (Алма бағында), смещая акцент на первое слово и делая его ключевым. Для него важным казался не столько образ цветения, а образ самого дерева – яблони. Любопытно, что в свое время и А.П. Чехов настаивал на «правильном» произнесении

названия своей пьесы, придавая особый смысл образу вишни: «Ви́шневый сад. Послушайте, это чудесное название! Ви́ шневый сад. Ви́шневый!» [144]. Однако потом все же согласился с более привычным произношением.

Образ сада в комедии неоднозначен и сложен. Это не просто место действия и предмет обсуждения героев, как может показаться на первый взгляд. Яблоневый сад – образ-символ. Он означает красоту природы и жизни людей, которые его взращивают и восторгаются им. Вместе с цветением сада расцветает и эта жизнь. На это в свое время обратили внимание и исследователи творчества М. Ауэзова: «В одной из своих пьес – «В яблоневом саду» – «пьесе настроений», подобно чеховским, как определял сам автор, Ауэзов создал образ-символ «яблоневый сад», олицетворяющий светлый день, цветущую жизнь советской молодежи. (Этот символ невольно ассоциировался с «Вишневым садом» Чехова)» [68, с. 389].

Таким образом, в пьесах М.О. Ауэзова и А.П. Чехова роль сада огромна.

Данному топосу в их драматургии отводится особая эстетическая роль.

Топос – одно из важнейших понятий в литературоведении, так как является неотъемлемой частью поэтического мира художественного произведения.

На сегодняшний день в литературоведческой науке выделяют два основных значения понятия «топос». В широком понимании, это «общее место», набор устойчивых речевых формул, а также общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы. В узком понимании, топос – это значимое для художественного текста «место разворачивания смыслов», которое может коррелировать с каким-либо фрагментом реального пространства, как правило, открытым [145].

В пьесах А.П. Чехова заметны особые пространственные модели мира. В чеховедении подробно изучается пространственная структура творчества писателя, а также есть попытки систематизировать парадигматику чеховского пространственного мира.

События многих пьес А.П. Чехова развиваются в усадьбе. Нужно понимать, что русская помещичья усадьба XVIII-XIX веков является не просто большим, отдельно стоящим домом. Под этим словом понимается целый комплекс жилых, хозяйственных, парковых построек, а также сочетание природных, пространственно-художественных и архитектурно-планировочных мотивов. Неотъемлемой частью любой усадьбы являлся сад. Примечательно, что слова «усадьба» и «сад» имеют общий корень. О важности садового топоса пишет литературовед Е.В. Сахарова: «В первую очередь, это богатый культурный топос, несущий многовековые традиции и представления. Но это и бытовое пространство, отражающее уклад жизни русского человека, реальную жизнь в ее комическом и драматическом воплощении» [146].

Сад занимает особое место в чеховской драматургии. В.П. Ходус замечает: «Роль сада в художественном тексте А.П. Чехова неоднозначна: при внимательном рассмотрении этот образ становится стержневым в творческом сознании писателя» [20, с. 60].

Являясь постоянным атрибутом усадьбы, сад стал не просто местом людских драм. У Чехова он превратился в нечто большее. М.П. Громов утверждает: «Слово «сад» у Чехова (как, впрочем, и в нашем языке и, наверное, во всех языках мира) символизирует работу, движение, долгую мирную жизнь, идущую от прадедов к правнукам» [128, с. 322].

Собственно сад ярко представлен только в последней пьесе А.П. Чехова. С.А. Комаров и К.С. Шелемеха пишут так: «В комедии «Вишневый сад», написанной в 1903 г., сад становится центральным образом и даже лексически выносится в заголовок. Это не просто символ, пронизывающий всю ткань комедии, а центр повествования, объект столкновения интересов, мечтаний, чаяний героев» [147].

Образ сада изначально мифологичен. Ведь Эдем – это райский идиллический сад, первое идеальное место пребывания человека, созданное Богом. Поэтому многие исследователи (например, М.О. Горячева, Д.С. Лихачев, Г.И. Тамарли, О.Т. Могильный и т.д.) ассоциируют чеховский вишневый сад с райским садом (Эдемом). Венгерский ученый Золтан Хайнади в своей работе «Архетипический топос» развивает эту мысль: «В пьесе Чехова вишнёвый сад является локусом памяти прообраза Эдема. В мифопоэтическом толковании вишнёвый сад – сад Рая, органическая форма совместного сосуществования Бога и человека, равновесие природы и культуры. Однако на социокультурном фоне там присутствует вся Россия со своей барской культурой, вымирающими дворянскими гнёздами, с превратившимся в миф потерянным раем» [148].

«Следы» райского сада встречаются в пьесе несколько раз. Например, возьмем эпизод из первого действия пьесы:

*«Любовь Андреевна(глядит в окно на сад)*. О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. *(Смеется от радости.)* Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя… Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

*Гаев.* Да и сад продадут за долги, как это ни странно…

*Любовь Андреевна.* Посмотрите, покойная мама идет по саду… в белом платье! *(Смеется от радости.)* Это она» [10, с. 460].

Данный фрагмент пьесы насыщен элементами христианской тематики. Во-первых, воспоминания Раневской о детстве и чистоте можно напрямую связать со временем детства человечества, когда предки еще жили в райском саду. Во-вторых, «тяжелый камень» – это тема греха. В-третьих, продажа сада за долги – тема изгнания из райского сада за грехи. И, в-четвертых, Раневской видится мать, идущая по саду – это отсылка к образу дерева-матери.

Современники А.П. Чехова сомневались в реальности существования сада, его материальности. Литературоведы С.А. Комаров и К.С. Шелемеха пишут: «Отметим также, что действие разворачивается не непосредственно в саду, а в доме, т. е. герои смотрят на сад неизменно со стороны. В пьесе встречается два плана: первый – из окна на улицу, второй – со стороны дороги. Отсутствие действия непосредственно в саду придает ему некую бестелесность, нематериальность. Это прослеживается и в речи героев, для которых сад – это только воспоминания» [147, с. 130].

И.А. Бунин критиковал и отрицал «Вишневый сад»: «...Вопреки Чехову, нигде не было в России садов сплошь вишневых: в помещичьих садах бывали только части садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни, и нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки Чехову, как раз возле господского дома, и ничего чудесного не было и нет в вишневых деревьях, совсем некрасивых, как известно, корявых, с мелкой листвой, с мелкими цветочками в пору цветения (вовсе не похожими на то, что так крупно, роскошно цветет как раз под самыми окнами господского дома в Художественном театре)» [149].

Не всем было ясно, что вишневый сад в этой пьесе – это не просто декорация, а, прежде всего, олицетворение ценности и смысла жизни на земле. В работе «Топос «Сад» как пространственная доминанта в произведениях А.П. Чехова 1890-1900-х годов» ученые приходят к следующему выводу: «Однако вишневый, монокультурный, не фруктовый сад – скорее результат знания устройства традиционного усадебного сада и максимальный способ отойти от него, вернуться к первооснове – саду райскому, ставшему прообразом всех садово-парковых комплексов. Подтверждением этому служит создание образа вишневого сада в контексте христианской традиции» [147, с. 131].

В чеховской пьесе «Вишневый сад» присутствуют не только христианские, но и фольклорные мотивы: «В фольклоре мотив напрасного цветения встречается очень часто. «Пустоцветами» называли девушек, не

вышедших вовремя замуж, или бездетных женщин, в сборнике песен И.И. Дмитриева напрасное цветение и увядание фиксируется как символ несбывшихся планов или недостатка вдохновения» [147, с. 133]. Таким

«пустоцветом» стала Варя, управляющая имением, которая так и не дождалась предложения от Лопахина. Девушке всего 24 года, но ее поведение, внешность, образ жизни не дают читателю возможности представить Варю молодой и энергичной. Она больше уставшая от проблем женщина, чем девушка в расцвете лет. Несмотря на все усилия, удержать хозяйство разрушающегося имения ей не удается. Вишневый сад продается из-за долгов.

Вишневый сад тоже цветет напрасно – его вырубают. Во-первых, вишня родится раз в два года, но и ту никто не покупает, во-вторых, сад спасти никто не может. Однако уничтожение вишневого сада означает не только гибель, но и воскресение. Чеховский сад – это место, олицетворяющее вечный круговорот жизни и смерти. Например, это хорошо показано в сцене прощания:

*«Аня:* Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

*Трофимов:* Здравствуй, новая жизнь!.. (*Уходит с Аней.*)

*Варя окидывает взглядом комнату и не спеша уходит. Уходят Яша и Шарлотта с собачкой.*

*Лопахин.* Значит, до весны. Выходите, господа... До свиданция!.. (*Уходит.*)» [10, с. 460].

В.В. Кондратьева, М.Ч. Ларионова отмечают амбивалентный характер топоса «сад»: «Сад – это часть домашнего пространства, но уже не дом. Это очень хорошо понимала уже сказка, где многие судьбоносные события, в том числе контакты с «иными» силами, происходят в саду. Сад, таким образом, оказывается промежуточным пространством, которое существует на границе миров. Оно еще свое, но уже не полностью. Вспомним, что в традиции народной культуры враждебность мира по отношению к человеку нарастает по мере удаления от жилой части дома. Двойственность, переходность, пограничность характерны для сада» [150].

Таким образом, в последней пьесе А.П. Чехова символика сада оплетает все уровни текста, в нём, как в фокусе, сгущены сущность и смысл жизни. С.П. Батракова справедливо замечает: «Чеховская «философия сада» жива не головной, расчетливой символикой, а интуитивными, нечаянными прозрениями древних и вечных истин, принесенных сквозь века человеческой памятью» [151]. В.А. Кошелева развивает эту мысль: «Словом, мифология сада приобретает в последней комедии Чехова новые, не свойственные ей в русской поэзии черты. «Недействительной» предстаёт и мифология «вишенника». Именно это разрушение привычной для русской поэзии мифологии придаёт чеховскому произведению очень своеобразный «литературный подтекст». А этот литературный пласт, в свою очередь, создаёт определённость водевиля, фарса, смешной комедии, которые оказываются почти незаметны вне подобного прочтения» [152].

М.О. Ауэзов понимал сложность чеховской драмы. В своем докладе он приходит к заключению: «Чехов силен разнообразием приемов:

импрессионист, символист, реалист и натуралист... Одинаково владеет на сцене внешней и внутренней правдой. И драма получалась социальная, повествовательная, лирическая»[138, с. 45].

Особенно Ауэзова впечатляла *импрессионистичность* чеховского текста. В статье «Светлая вершина русской литературы» он писал: «С волшебным мастерством, только ему присущим, он поет о русской природе, неповторимо сочетая поэтичность пейзажей с философско-психологическим обрамлением. Тонкий аромат чеховской «Степи» пронизал всю русскую литературу, нежные лепестки из «Вишневого сада» задели самые разноречивые чувства, белоснежные крылья «Чайки» рассекли застой...» [30, c. 279]. Поэтому, несмотря на всю самобытность драмы Мухтара Ауэзова, в его комедии «*Алма бағында»* можно проследить отсылки к «*Вишневому саду*», заметить влияние *чеховского символа*.

Действие ауэзовской пьесы проходит в саду, который расположен недалеко от города Алматы. Примечательно, что название города переводится как «яблоневый», «богатый яблоками». Алматинский регион и в самом деле богат яблоневыми садами. Существует гипотеза, что все сорта яблок во всем мире происходят именно от яблонь этого региона.

Алматы расположен у подножия гор Заилийского Алатау. В мировой мифологии горы имеют особое значение: «Священные горы, своеобразный вариант мирового древа, воспринимались древними как образ мира, вселенной» [153]. Также в горах (или на вершине гор, горы) по версиям разных мифологий и религий находится рай. Таким образом, в пьесе Ауэзова как бы реализуется мифологема мирового прадрева и райского сада.

Анализируя садовый топос в ауэзовской комедии, нужно отметить, что в на протяжении многих веков на территории Казахстана было развито именно кочевое скотоводство. Предпосылки к оседлости начали появляться лишь в середине XIX века, поэтому *сад* не является отражением традиционного уклада жизни казахского народа. Садовый топос в казахской литературе встречается очень редко, так как сад для кочевого менталитета – это *непривычное* пространство (в отличие от *степи* или *пустыни*).

Однако Мухтар Ауэзов своей пьесой «*В яблоневом саду*» ломает барьер, превращая *чужое* пространство в *свое*, *родное.* Все действие пьесы проходит саду, герои там работают, любят, ссорятся и т.д. Их мысли и переживания связаны с яблоневым садом. То есть, сад стал не просто домом, но и смыслом жизни.

Другими словами, яркий образ сада объединяет пьесы А.П. Чехова и М.О. Ауэзова. Как пишет К.Г. Юнг, «тяга к вечным образам нормальна, для того они и существуют. Они должны привлекать, убеждать, очаровывать, потрясать» [154]. Однако, несмотря на множественные переклички, сад выполняет разные роли. Если чеховский вишневый сад – это потерянное навсегда счастливое прошлое (исход из рая), то яблоневый сад у Ауэзова символизирует светлое будущее, которое напрямую зависит от людей (рай обретенный).

Мухтар Ауэзов продолжает чеховские традиции. Он, как и Чехов, расширяет художественное и сценическое пространство. Пространство

«Вишневого сада» – это целая Вселенная, которая растет и вбирает в себя и усадьбу, и сад, и окружающую природу. Для Чехова гибель одного сада не означает конец всего сущего, всегда есть надежда на обретение нового дома, нового рая. Это видно из следующего фрагмента пьесы:

*«Аня.* Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом, и я уйду, даю вам слово.

*Трофимов.* Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер.

*Аня* (*в восторге*). Как хорошо вы сказали!

*Трофимов.* Верьте мне, Аня, верьте! Мне еще нет тридцати, я молод, я еще студент, но я уже столько вынес! Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и – куда только судьба не гоняла меня, где я только не был! И все же душа моя всегда, во всякую минуту, и днем и ночью, была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...» [10, с. 472].

Ауэзов видел, что в «Вишневом саде» у героев всегда есть выбор, выход из ситуации. В своем докладе о Чехове он упоминает: «Говорили о сумерках, сумерки души, видели только импрессиониста... Но сумерки не вечерние, а предрассветные. Рисовал уходящих и видел зарю нового» [138, с. 44].

Пространство комедии «Алма бағында» тоже не замыкается садом под Алматой. Для Мухтара Ауэзова важен весь Казахстан. В его пьесе молодой ученый Салим говорит о необходимости появлении садов в каждом уголке страны: «Қазақстан картасында ақ таңба боп, бұлдырсыз қу тақыр болған далаларға, бұрынғы елсіз құба жондарға, ит кешудей құмдарға партияның ұлы еркімен Балқаш, Қарағанды, Ембі, Жезқазған орнады ма? Ірге тепті ме? Ендеше біздің еңбегімізбен сол жерлерге хош иісті гүл, жеміс, саялы салқын көкорай бақ барсын дейміз»[11, с. 286]. Другими словами, Родина должна превратиться в цветущий сад.

Таким образом, *сад* не только занимает одно из главнейших мест в чеховской пространственной системе, но и особенно выделяется в художественном мире Мухтара Ауэзова.

Пьеса «В яблоневом саду» не стала большим художественным завоеванием писателя, но в ней выделялись ряд положительных моментов:

«Очень важно то обстоятельство, что писателя волновали проблемы молодого поколения. Он возвращается к этой теме и в комедии «В яблоневом саду», посвященной жизни студенчества. Но событиями движет уже любовная интрига, связывающая трех персонажей. Но характеры здесь не развиты, за исключением Салима, хотя в целом автор передал жизнеутверждающий пафос социалистической действительности» [68, с. 406].

Как и Чехов, Ауэзов дает развёрнутые ремарки, в которых сообщается гораздо больше информации, чем нужно для сцены. Декорации меняются от

акта к акту, от картины к картине. В связи с этим в пьесе наблюдаются определенные метаморфозы:

*«I Акт 1 Сурет.*

*Алма бағы. Жас ағашты алма-жеміс бақшасының жаңа көгеріп, жайнап келе жатқан шағы. Ағаштардың ара-арасы көк шалғын. Сахнаның орта тұсында тұрған бір қалың бұтақты алма ағашы аз-аз сілкініп тұрады...»*[11, с. 249].

*«II Акт 4 Сурет*

*Сахна ортасында үлкен, кәрі қараағаш. Соның түбінде Дәукен жатыр. Жақын жердегі бір мол бұтақты алма ағашын Жұпар мен Көрпебай бұтап, тазалап жүр, біресе басқыш үстінде, біресе жерде жүріп сөйлеседі. Күн бұлынғыр, төмендеп ұшқан бу, ағаш басын қоршай өтіп жатыр»* [11, с. 274].

*«III Акт 5 Сурет*

*Баяғы қараағаш.Ол қазір сахнаның тап ортасын алып, бұтақтары үйдей болып қарауыта салбырап тұрады. Көп бұтағы жапырақсыз, жалаңаш...»* [11, с. 302].

*«III Акт 6 Сурет*

*Терраса мен бақ. Күн шуақ. Сахнаның екі жағында қып-қызыл боп гүлденген персик, шапталы, маңайындағы алма ағаштарында толықсып кернеп тұрған ақ гүлдер...»*[11, с. 308].

Смена декораций на протяжении всей пьесы символически олицетворяет борьбу старого уклада с новым (*карагач – яблоня*) и знаменует торжество нового (*кипящее цветение яблонь – голые ветки карагача*).

Сад в комедии является центром, вокруг которого объединяются все герои. Сначала может показаться, что это лишь старые знакомые, друзья и родственники, которые собрались по воле случая на даче у Самата, чтобы решить житейские проблемы. Однако это далеко не так. Автор неслучайно объединил персонажей, представляющих различные социальные группы и возрастные категории. Их задача – решить судьбу не только сада, но и свою собственную. Этот мотив врывается с первой же картины, где ведется полушутливый, полусерьезный диалог между влюбленными – молодым специалистом Раей и аспирантом Али:

*«Рая* (*ағашқа*). Тіршілікке соншалық құмар, қомағай.

*Әли.* Өзімізге тартқан болар ма әлде, Раечка?

*Рая.* Иә, сенше алма ағашы өзіміздей, өзіміз алмадаймыз да.

Ешқайсымызда мін де, мүлтік те жоқ қой. *Әли.* Дәл бүгін бағымызда мін жоқ. *Рая.* Мінсіз деп берік байлама!

*Әли.* Ендеше, алма кемшін де, өзіміз кемел шығармыз?

*Рая.* Әй, білмеймін-ау, ең болмаса бізден гөрі өз күшіне сенімдірек те мықтырақ болмаса...

*Әли.* Өзімізді өзіміз тіпті жақтырмай қалыппыз ғой, Бұл қалай?

*Рая.* Ойлап көрші, бұнда біздікіндей Апа да, Дәукеңдей аға да, толып жатқан жеңге де жоқ. Өзінен басқа сүйенері де, сенері де жоқ қой!?

*Әли.* О не дегенің?

*Рая.* Дегенім сол. Сенің мына жаңа келген туысқандарың мені сынағыш, мінегіш, тіпті аңдығыш та боп барады. Аузымды ашсам сөзімді бағады. Аяқ бассам ісімді, мінезімді мінейді. Өз араларында сүйреңдеген сөзі де көп сияқты.

*Әли.* Ой, тәйір-ай, бәрі де бір болымсыз қазақшылық мінездер ғой.

*Рая.* Қазақшылық дегенің мінегенің бе? Жоқ, мінін бүркегенің бе?»[11, с.

249].

Так образ яблоневого сада, открывающий занавес, становится

центральным в комедии, символом грядущих преобразований в казахской степи и задает лирический тон всему художественному действу. Символико- аллегорический смысл этой беседы находит патетическое продолжение в заключительном акте:

*«Әли.* Біздің бақтың зиянкес құрты мына кәрі қара ағаштың қабығының астында екен. (*Дәукең, Жазекең сол ағашқа таңылғандай қатып тұрады. Жұрт соларға нұсқап сөйлейді. Олар барлық сөздерді өз бастарына тиген таяқша сезінеді.*) Зиянды ұя мына кәрі қара ағаш боп шықты. Жаңа басына шыққанда соны таптық.

*Рая.* Ендеше құлату керек бұл кәрі ағашты. Бұл күнде ол шірік ескі індетті жақтаушы ағаш болған. Кем қойғанда, жас дүниеге зиянды әсерін тарататын балласт. Міне, бұның үкімі осы. Жаңа бақ, дүниемізге залалды кесірін жұқтыратын ескілік қалдығын аластаймыз, аямаңдар» [11, с. 306-307].

Символика в пьесе использует самые различные художественные средства: смысловые (главная тема разговоров) и внешние (стиль одежды) лейтмотивы, манеру поведения, поступки. Яблоневый сад становится лакмусовой бумажкой, проверяющей внутренний мир героев, прочность их отношений, их нравственную состоятельность или несостоятельность. И здесь срабатывают невольные ассоциации и параллели с чеховским «Вишневым садом». Обратимся к конкретным примерам.

В «Яблоневом саду» советский чиновник-консерватор Даукен Кордабаев не видит прока в яблоне, называя ее, не иначе как бранным словом «ит-агаш» («сучье дерево»), и дает ей оценку вполне в духе чеховского Лопахина: «Ал шынына келсен, алма деген қайдағы бір жаман шөп қой ит. Бек бір жаратпайтын асым».

Для Даукена яблоня бесполезное дерево, почти сорняк. Он, по- лопахински, но в типичном феодально-байском контексте, прагматично и

«деловито» рассуждает о перспективах яблоневого сада. Для него хорошо подчистую уничтожить этот сад да запустить туда табун кобылиц:«Бұл бақтың сонау бір тұсын ағаш деген қудан тазартып, келістіріп тұрып, бие байласа. Мынау бір жерге әдемі алты канат ақ үйді тігіп тастаса. Сонан соң дәл осы кезде бір піскен бағлан сойылып жатып, сонау бір жер ошақтың басында самауыр бұрқылдап, бас үйітіліп, түтіні қоңырси шалқып, мұрныңа леп-леп ұрып тұрса десеңші...» [11, с. 260].

Для сравнения возьмем фрагмент разговора Лопахина с Раневской из пьесы «Вишневый сад»:

*«Лопахин.* Вы будете брать с дачников самое малое по двадцати пяти рублей в год за десятину, и если теперь же объявите, то я ручаюсь чем угодно, у вас до осени не останется ни одного свободного клочка, всё разберут. Одним словом, поздравляю, вы спасены. Местоположение чудесное, река глубокая. Только, конечно, нужно поубрать, почистить... например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад...

*Любовь Андреевна.* Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад.

*Лопахин.* Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает» [10, с. 457].

Героям старшего поколения комедии Мухтара Ауэзова сад дорог как воспоминание о молодости, привносящее элемент любовной ностальгии. Например, для Марии Ивановны, жены научного сотрудника Хасена: «Шетінен әдемі, тіпті қызығам да, қызғанам да. Өз жастығым есіме түсіп мас қылғандай әсер етеді. Тіпті, Хасен, маған қырын қарасаң да мейлің. Бірақ мына жерде, мынандай көктемде, тіпті екінші рет ғашық болса да обал болмас па еді деймін. (*Күліседі.*)» [11, с. 267].

Это реплика Марии Ивановны напоминает известный монолог Раневской:

«О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости.*) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» [10, с. 460].

Для Раневской сад – это истинное счастье, смысл жизни, символ светлого, беззаботного времени. Чеховским молодым героям вишневый сад тоже очень дорог, но они воспринимают его как неизбежно уходящее прошлое:

*«Аня.* Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде? Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучшего места, как наш сад» [10, с. 471].

Молодые герои комедии М. Ауэзова «Алма бағында» также испытывают также экзальтированно-восторженное состояние, но сад для них связан с будущими светлыми надеждами. Например, об этом говорят слова аспиранта Али: «Бұл бақ біздің көп жылдық еңбек талабымыздың келешек күні, болашақ өрісіміздің бағы. Қымбаттығы сонша, шынға келсем бұның дерті менің өз басымның бар дертінен де сонағұрлым ауыр болар еді» [11, с. 293]. Или реплика студентки-практикантки Кати, для которой сад является предметом гордости и восхищения: «Әрине, не сөз болушы еді? Бәрі де бір түрлі тамаша, сұлу. Шат дүние, лепірген жүрек. Қарашы, мынау айналамыздың өзі қандай сұлу! Не деген рахат, қандай тамаша бақ, біздің алма бағымыз...» [11, с. 251].

По-иному сад дорог главному герою пьесы Мухтара Ауэзова Салиму, молодому директору исследовательского института растениеводства: он

смотрит на сад как на один из чудесных уголков Казахстана, советской республики, живущей в ожидании великого будущего: «Бұл бақ жақсы бақ. Өнерлі, үлгілі, жаңа ғылым жолымен құрылған бақ. Бірақ бұл Алматының бай табиғатының ортасында ғана қалып отыр. Ендігі ұмтылатынымыз осындай әдемі бақтар сонау ебелек пен қаңбақ ұшқан, caр селеу басқан Сарысу, Нұрадан немесе әлі де көп жерін бойы күйкі баялыш, итсигек пен қу қамыс басып тұрған анау Сырдан, яки көкірек пен ермен иектеген Жем, Сағыздан, Есіл, Ертіс бойынан, Жайық, Шалқар жүлдесінен барып шықсын дейміз...» [11, с. 286].

Его рассуждения перекликаются с мыслью чеховского студента Трофимова: «Вся Россия – наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест» [10, с. 472].

Рымгали Нургали, анализируя семейно-бытовую трагедию «Байбише- токал» Ауэзова, еще тогда заметил особенность всех его пьес: «Героев метко характеризует их язык. У каждого персонажа он свой, соответствующий его натуре, психологии и кругозору» [77, с. 78].

Речь персонажей пьесы «Алма бағында» говорит нам о влиянии чеховского творчества на Мухтара Ауэзова. В данной комедии главная героиня Рая несколько раз выступает против пошлости: «Пошлость! Қайдан ғана кеп оралды осы бір пошлость!» [11, с. 263]; «Ол сенің заманың емес, ана шалдың заманы еді. Пошлост онда заң еді» [11, с. 303]; «Мен бізді қосатын ата-ене, пошлост болмасын дедім» [11, с. 311]. Эти фразы главной героини о неприятии пошлости являются отсылкой к известному высказыванию Максима Горького о А.П. Чехове: «Его врагом была пошлость, и он всю жизнь боролся с ней...»[155].

«В яблоневом саду» – пьеса о родной земле, о ее мнимых и подлинных хозяевах земли, о близком обновлении жизни. В ней выражено стремление Мухтара Ауэзова наполнить характеры героев разной глубиной и сложностью, избежать однолинейных, плакатных персонажей, как бы научить зрителя разбираться в противоречивом, меняющемся духовном облике человека, размышлять и спорить. Другое дело, что не всегда ему удается достичь этого и попытка приблизиться к интеллектуально-психологическому театру не совсем удалась.

Можно сказать, что комедия явилась школой писательского мастерства, творческой учебой у А.П. Чехова, которого Ауэзов особенно ценил. «Однажды рассмотрев, почувствовав переходные тона его нежнейших красок, уловив задушевную мелодию пронизывающих душу напевов, мы уже не в силах расстаться с ними, забыть их. Обаяние Чехова затрагивает все лучшие чувства человека, пробуждает красоту его мыслей, порывов, желаний» [30, с. 278] – так впоследствии напишет в своей статье казахский драматург. Таким образом, комедия «В яблоневом саду» не станет для Ауэзова большим успехом в драме, но окажет заметное влияние на все его творчество, а также на поэтику вершинных трудов его жизни.

# Традиции чеховского водевиля в комедиях Беимбета Майлина

Комедия – это вид драмы, один из основных жанров театрального искусства,в котором специфически (комически) изображается конфликт. Часто комедия противопоставляется трагедии (отличаются друг от другаструктурой действия, модусом изображения действительности, типами персонажей и стилем).

Термин «комедия» состоит из двух греческих слов: «komos», что переводится как «веселое шествие» или «праздник в честь Диониса» (раньше толпы ряженых осыпали друг друга шутками и насмешками на сельских праздниках в честь греческого бога виноделия) и «ode» – «песня». Таким образом, слово комедия обозначает «песнь комоса». Б.А. Гиленсон по этому поводу писал: «Аристотель связывал комедию с народными празднествами, получившими распространение в крестьянской среде, в сельской местности, со старинным обрядом, т. н. «фаллических песен». Этот обычай имел место во многих греческих государствах»[156].

Несмотря на множество научных трудов о комедии, данный термин вызывает множество теоретических споров в литературоведении, философии и культурологии на протяжении всей истории своего существования.

Одним из таких теоретических споров является вопрос о происхождении комедии. О.М. Фрейденберг считает, что комедия (как и трагедия) проистекает не из обрядов, а из архаического мировоззрения. Она генетически и семантически близка трагедии, а впоследствии эти драматические жанры стали взаимодополнительны. В комедии и трагедии тематическим центром являются смерть и возрождение (реновация). По О.М. Фрейденбергу это и есть содержание перипетии: «Перипетия – неизбежный результат первобытного мышления, циклизующего, примитивно- и поверхностно-диалектического, представляющего время и пространство в виде обратно-симметрической гармонии. Эта гармония достигается встречей и борьбой встречей и борьбой двух противоположных сил; катастрофа и гибель заканчиваются обратным переходом в возрождение» [157].

Таким образом, можно проследить направление развития действия в трагедии и комедии. Если в трагедии действие идет от изначального порядка к разрушению и гибели, то действие комедии заключается в обратном движении (от изначального нарушения существующего порядка вещей к исправлению ситуации). В.Е. Хализев в своей работе отмечает один и тот же характер построения сюжетного действия: «Сюжетная конструкция, о которой идет речь, трехчленна. Вот ее основные компоненты: 1) исходный порядок (равновесие, гармония); 2) его нарушение; 3) его восстановление, а порой упрочение. Эта устойчивая событийная схема глубоко содержательна» [158].

Драма как род литературы имеет свои жанровые разновидности. У каждого жанра есть свои особенности, свойственные его жанровой природе, поэтому требования, предъявляемые к комедии нельзя предъявить к трагедии. Однако несмотря на все различия, комедия и трагедия являются неотъемлемыми составляющими драматического искусства.

На современном этапе казахское драматическое искусство продолжает активно развивать драматические, трагедийные и комедийные жанры. В результате такого развития казахская драматургия постоянно пополняется новыми разножанровыми произведениями. Исследователь Рымгали Нургали писал: «Перед казахским литературоведением стоят задачи выявления специфических особенностей жанров современной драмы и её поэтики, места и значение драматургических жанров в развитии литературы, рассмотрения процесса расширения и структурных изменений жанров, их взаимосвязи и обогащения» [134, с. 7].

Комедия всегда являлась одним из основных видов казахской драматургии. «Жанр комедии в казахской драматургии появился на основе устного народного творчества. Исследовав комедийное искусство западных и русских классиков, глубоко познакомившиеся с ними казахские писатели быстро поняли, правильно заметили необходимость вновь прибегнуть к событиям в комедии» [159] – утверждает в своей статье профессор Ж.Т. Кобланов.

О природе казахской комедии было написано немало работ. Один из первых, кто подробно описал в научно-теоретическом аспекте казахскую драматургию (в том числе и комедийный жанр) был известный ученый, тюрколог, переводчик, литературовед и педагог-просветитель Ахмет Байтурсынов. Его дело в изучении комедии продолжили Р. Нургали, Р. Рустембекова, Н. Габдуллин, А. Тажибаев, Ж. Абилов и др. В их работах при изучении данного драматического жанра учитывались фольклорные традиции, национальные особенности, а также проблемы национального самосознания.

Несколько особо ценных трудов, посвященных глубокому анализу комедийных произведений, принадлежат как отечественным, так и зарубежным исследователям. Н.Г. Калмыкова утверждает: «Важной теоретической предпосылкой для изучения процесса формирования жанра комедии в национальной литературе становится обобщение опыта мировой драматургии» [160].Таким образом, необходимо выявить исторические истоки и национальные основы казахского комедийного жанра при помощи связей с произведениями мировой драматургии.

Исследователи в своих научных трудах перешли к комплексному анализу функций комедийного жанра. Казахские ученые А.К. Шапауов, Н.К. Жусупов приходят к выводу: «Комедийное произведение – это художественное произведение, показывающее, критикующее, предостерегающее будущие поколения от отрицательных деяний, произведение смешное и одновременно заставляющее человечество задуматься» [161]. «Материалом для комедийного освещения всегда становилась, как правило, живая современность, обыкновенная, «частная» жизнь людей. Жанр, с одной стороны, сохранял установку на развлечение, в определенные же периоды времени комедия реализует и нравоучительный смысл» [160, с. 140] – дополняет Н.Г. Калмыкова. Определений комедийного жанра очень много. Например, Н.Н. Киселев пишет: «Комедия – это не просто пьеса, содержащая элементы смешного, это

драматическое произведение, в котором комическое выступает доминирующим эстетическим качеством, когда и содержание конфликта, и способ его воплощения, и образы главных героев комичны» [162]. В свою очередь, в работе В.А. Сахновского-Панкеева «О комедии» встречаешь следующее определение: «Комедия – счастливый жанр. Комедию любят все. Ведь её непременный спутник – смех!» [163]. Литературоведы А.К. Шапауов, Н.К. Жусупов, как бы продолжая мысль, утверждают: «Обязательное условие комедийного произведения в том, что каждый его элемент должен порождать смех, вызывает смех и одежда персонажей, и их движения, и их слова, и их ответы» [161, с. 138]. Таким образом, основополагающими признаками комедии являются юмор, комизм, смеховое начало.

В своем труде «Эпическая драматургия» Рымгали Нургали делает критический обзор на известные пьесы отечественных классиков, классифицирует жанры казахской драмы. С помощью методов типологического литературоведения он выявил природу жанров трагедии, комедии и драмы. В его системе жанров драматургии *казахская комедия* исчерпывается *сатирической* (высмеиваются отрицательные стороны действительности) и *лирической* (наравне с элементами юмора присутствуют внутренние переживания героев, сложный психологизм) комедиями.

Определяя жанровые формы известных драматических произведений казахских писателей, исследователь Рымгали Нургали подробно разбирает комедии Беимбета Майлина (делает акцент на сложности их жанрового содержания). «В результате произведения Ж. Шанина и Б. Майлина – основоположников советской комедии – классифицируется специалистами по- разному. Например, С. Ордалиев пьесы Б. Майлина «Очки», «Обручение», «Два капкана», «Невеста и свекровь» считает водевилями, а пьесу «Аульная школа» относит к скетчу. Р. Рустембекова, специально исследовавшая комедийный жанр, пьесу «Очки» Б. Майлина называет трехактной крупной пьесой, а пьесы

«Айдарбек», «Торсыкбай», «Мулла Шаншар» приближает к фарсу [77, с. 100]»

* так писал в своей работе Рымгали Нургали о комедиях Беимбета Майлина.

Беимбет Майлин был одним из основоположников казахской советской литературы. Он много и плодотворно работал во всех литературных жанрах. Медеу Сарсекеев вспоминал: «Казахская советская литература только начинала формироваться. Некоторых жанров у нее совсем не было, в частности, драматургии. И Б. Майлин пробует писать пьесы на советские темы» [164].

Талантливый писатель и драматург написал около двадцати пяти пьес. Большим вкладом в развитие казахской драматургии стали его комедийные пьесы «Мулла Шаншар», «Аульная школа», «Очки», «Порядки Талтанбая» и др. Его произведения отвечают всем условиям жанра комедии. А.К. Шапауов, Н.К. Жусупов в своей статье отмечают: «Драматург Беимбет Майлин – мастер в создании смеха и сарказма. Комедия – главная часть творчества Б. Майлина, так как автор жизненно важную линию своих будущих произведений создал на основе смешных элементов, ситуаций, имевших место в темных казахских аулах, во время всеобщей ликвидации безграмотности в начале XX века... Надо

добавить, что до него в истории казахской драматургии были только рукописные одноактные драматические пьесы, а Б. Майлин оставил в качестве наследия прекрасные классические произведения» [161, с. 139].

Еще во время учебы в Уфе (1913-1915) Беимбет Майлин начинает учиться писательскому мастерству. Он читает книги башкирских и татарских писателей (Мажит Гафури, Сайфи Кудаш и др.), а также проявляет огромный интерес к русской классике (читает в оригинале произведения И.А. Крылова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, В.Г. Короленко). Особенно его впечатлили чеховские рассказы, их краткость, емкость, простота. С.Ш. Тахан пишет:

«Традиции типизации в новеллистике Б. Майлина восходят к художественному наследию А.П. Чехова, что давно замечено казахским литературоведением. Учеба у Чехова проявляется в многомерности художественных критериев видения жизни, речевом полифонизме, обеспечивающем широкий социальный фон, острых диалогах, проясняющих суть побуждений к деятельному проявлению или изменению характеров, раскрывающих истинные причины столкновений героев» [165].

Однако влияние творчества русского классика сказалось не только на прозе Беимбета Майлина, но и на его драме. Комедии Беимбета Майлина имеют много общего с водевилями А.П. Чехова.

Антон Павлович Чехов является одним из ярчайших представителей

«новой драмы» – уникального течения в драматургии на изломе XIX – XX веков, которое характеризуется радикальным обновлением канонов театрального искусства.

Причиной возникновения «новой драмы» стал кризис театральной мысли. Некогда высокие традиции драмы выродились в рутинные шаблоны, превратились в застывшие каноны. Сцена слишком сильно удалилась от жизни, театр не поспевал за временем. Между литературой и драмой, драмой и жизнью образовался разрыв. Т.К. Шах-Азизова так пишет об этой ситуации:

«Драматургия отторгалась от большой литературы, становилось чем-то второстепенным по отношению к ней; нужны были упорные и долгие усилия, чтобы их воссоединить, – это стало уделом Чехова» [105, с. 4].

Чехов был не только автором больших пьес, но и мастером малых форм.

«О вреде табака», «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле», «Свадьба»,

«Юбилей» – все эти небольшие по объему пьесы являются неотъемлемой частью чеховского драматического наследия. «Когда я испишусь, то стану писать водевили и жить ими. Мне кажется, что я мог бы писать их по сотне в год. Из меня водевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр» [166], – писал он Л.С. Суворину в одном из своих писем. Таким образом, водевиль для Чехова-драматурга всегда был очень важным жанром.

Водевиль в дочеховскую эпоху всегда был легкой незатейливой комедией интриги или положения. Данный жанр, в основном, имел две разновидности. Первую разновидность условно можно назвать любовным водевилем, где герои

* это любящие друг друга парень и девушка, которые, несмотря ни на что, остаются вместе. Такой водевиль с благополучным финалом никоим образом не

затрагивал ни нравственных, ни социальных проблем. Второй разновидностью водевиля была комическая сценка, чаще всего статичная, без логической завершенности. Т.С. Шахматова писала: «Действительно, часто в водевиле трудно найти четко выстроенный сюжет, хорошо прорисованные характеры и т. п. Этот жанр целиком и полностью ориентирован на сцену – основное внимание уделялось остротам, куплету, каламбурам, забавным положениям, в которых с наибольшей яркостью мог бы проявиться талант конкретного актера» [167]. Однако Чехов сильно меняет специфику водевильного жанра.

Б.И. Зингерман писал: «Как это часто случается при смене художественных систем и направлений, Чехов начинает свои новаторские преобразования на чужой территории – он разрабатывает жанр, находившийся на малопочтенной периферии традиционного театра. Старинный водевиль, угасший в середине XIX века, под пером Чехова приобрел новый характер, самое понятие о водевильном жанре после Чехова меняется и получает иной смысл. Традиционный водевильный герой, баловень судьбы, легко и энергично

* подпевая и пританцовывая – устраивающий свои дела, становится у Чехова неудачником – ему не до куплетов; ни предложение, ни юбилей – ничто ему не дается. По традиции водевильный герой – это простак, подшучивающий над другими. Герой чеховского водевиля, может быть, не так уж и прост, но все же становится объектом шутки: жизнь над ним подшучивает» [168]. Таким образом, у Чехова был особый взгляд на юмор и жанр водевиля.

Все чеховские пьесы эпичны. О повествовательных элементах драматургии Чехова говорили еще в 60-е годы прошлого столетия. Структурное родство с прозой, бытовой фон, а также неспешное «течение жизни» свидетельствует о высоком эпическом потенциале в пьесах. В основе водевилей Чехова лежит шутка, анекдот, житейская ситуация, где герои не шутят. Они абсолютно серьезны.

Этого же принципа придерживался и Б. Майлин. Взяв за основу рассказы (которые стали известными народными шутками, анекдотами), он преобразил эти произведения. Темирбек Кожакеев, анализируя сатиру Б. Майлина, делает вывод: «На наш взгляд, это и есть чеховский принцип, так как Беимбет находился под большим влиянием Чехова. В творческом плане он многому научился у великого писателя» [169].

В результате из-под его пера вышли прекрасные комедийные пьесы. Как и Чехов, Беимбет Майлин был против изощренности, исключительности. Сюжеты его произведений самые обычные, житейские. Разия Рустембекова замечает: «Пьесы Беимбета полностью согласуются с мнением Чехова: «Надо писать коротко о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне, вот и все»» [170].

Чеховские ремарки маркируют ключевые моменты в развитии диалогов и сценического действия, сосредотачивают внимание не на сюжетных коллизиях, а на характерах героев. Точно так же обстоит дело и с ремарками в пьесах Б. Майлина. Для сравнения возьмем ремарки чеховского водевиля «Медведь» и комедийной пьесы Беимбета Майлина «Очки».

В пьесе «Медведь» можно увидеть целую палитру эмоций: *решительно, вздрагивает, раздраженно, вздыхает, плачет, дразнит, злой смех, задыхается от гнева, злится и т.д.* А.Б. Муратов писал: «Чеховская же шутка – комедия характеров, воссозданная на основе «водевильного происшествия», и событие в ней имеет иное, по сравнению с водевилем значение: они вытекают из свойств характера» [171]. Столкновение характеров особенно хорошо заметно в ремарках водевильной пьесы:

*«Попова* (*злой смех*). Я ему нравлюсь! Он смеет говорить, что я ему нравлюсь! (*Указывает на дверь.*) Можете!

*Смирнов* (*молча кладет револьвер, берет фуражку и идет; около двери останавливается, полминуты оба молча глядят друг на друга; затем он говорит, нерешительно подходя к Поповой*). Послушайте... Вы всё еще сердитесь?.. Я тоже чертовски взбешен, но, понимаете ли... как бы этак выразиться... Дело в том, что, видите ли, такого рода история, собственно говоря... (*Кричит*.) Ну, да разве я виноват, что вы мне нравитесь? (*Хватается за спинку стула, стул трещит и ломается.*) Чёрт знает, какая у вас ломкая мебель! Вы мне нравитесь! Понимаете? Я... я почти влюблен!

*Попова.* Отойдите от меня – я вас ненавижу!» [10, с. 166].

В данном фрагменте легко определяются темперамент и характер героев

«Медведя». Перед нами два холерика, которые со страстной убежденностью отстаивают свои интересы. Отсюда напряженность конфликта и алогичный итог (пьеса заканчивается *продолжительным поцелуем*). ««Медведь» – комедия, в которой говорится о превратностях человеческой жизни, о неоправданности человеческих амбиций и о бесплодности усилий людей побороть свою натуру. Одновременно это о современном среднем человеке и о его бытовых проблемах и сердечных наклонностях. Поэтому она ставится и сейчас» [171, с. 322] – так А.Б. Муратов характеризует данный чеховский водевиль.

У Беимбета Майлина в комедии «Очки» часто встречаются следующие ремарки: *смеясь, улыбаясь, хохочет, падает от смеха, обнимает.* Академик Рымгали Нургали по этому поводу пишет: «В авторских ремарках даются краткие и точные указания в отношении декораций, психологии, дикции героев. Майлин стремится не оставлять героев без движения» [77, с. 116]. При этом его герои, как и герои чеховских водевилей, не танцуют и не поют веселых куплетов. Все это говорит о том, что Беимбет Майлин (как и А.П. Чехов) достигает комического эффекта с помощью свойств характера. Например, в комедийной пьесе «Очки» заметно множество ремарок, описывающих эмоциональное состояние и настроение героев:

*«Ақбан (ыржаңдап*). Е, болысеке, салаумалейкүм...

*Байсалбай* (*қуанып кетіп*). Ойбай-ау, Ақбанбысың? (*Жалма-жан қолын алады.*) Апырм-ай, әлігі осы жаққа уез шығады-мыс дегенді есіткелі зәрем жоқ еді. Сол келіп қалған екен деп сасып ем.

*Ақбан.* Түу... содан қорқып жүргенің бе?

*Байсалбай* (*күліп*). Біз сендердей үлкен әкім емеспіз ғой, сосын қорқа береміз.

*Ақбан* (*қылжақтап, ыржаңдап*). Әй, сен жақсысың ғой. Сені мүлде сағынып қалдым... (*Үстелге отырып екеуі қызу сөйлесіп, мәз-мейрам болады. Ормантай үстеліндегі қағазын жиыстырған болады.*)» [12, с. 79].

Разия Рустембекова в своей научной статье пишет: «В создании образа необходимо правильно использовать ремарки. Беимбет в своих поздних комедиях усиливал изобразительность психологических и комедийных ремарок. Особенно в пьесах «Очки» и «Порядки Талтанбая» ремарки автора несут в себе большую смысловую нагрузку» [170, с. 93-94].

Таким образом, ремарки создают психологизм, рисуют психологический портрет героев. Например, Ломов (герой чеховской пьесы «Предложение») при сильном волнении постоянно *пьет воду* и *хватается за сердце*, а также срывается на крик и плач. Все это говорит о его мнительности, неуравновешенности, слабости:

*«Ломов.* Сударыня, прошу вас, замолчите... У меня лопается сердце... (*Кричит.*) Замолчите!

*Наталья Степановна.* Не замолчу, пока вы не сознаетесь, что Откатай во сто раз лучше вашего Угадая!

*Ломов.* Во сто раз хуже! Чтоб он издох, ваш Откатай! Виски... глаз... плечо...

*Наталья Степановна.* А вашему дурацкому Угадаю нет надобности издыхать, потому что он и без того уже дохлый!

*Ломов* (*плачет*). Замолчите! У меня разрыв сердца!!

*Наталья Степановна.* Не замолчу!» [10, с. 176].

Подобную тонкую психологическую характеристику можно проследить в комедии Беимбета Майлина «Порядки Талтанбая», где главный герой *при чтении достает пенсне*, что вовсе не говорит о его плохом зрении. Так герой напускает на себя важность, серьезность, хочет казаться умным и значимым:

*«Талтаңбаев* (*сөйлей шығып*). Да... да... Мен айтамын саған. Комсомол ұясынан хатшысы болсан, міндетінді дұрыс ұғын, понятно? Үдетпелі жоспарды орындатуға өкіл керек пе? Керек. Сол өкіліңіз мына пақырыңыз. Пожалуйста, мандатты көрсетуге де болады. Ым-м-м... (*Қалтасынан мандатын алып, пенсне киіп, оқиды*). Мәселенки, былай деген: «Ко всем партийным и комсомольским организациям оказывать тов. Талтанбаеву» (*Бармағымен нұсқап*). «Тал-таң- баеву всемерное содействие» – понятно? Талтаңбаев мына пақырыңыз болады, таныс болыңыз. (*Қолын ұсынады.*)...» [12, с. 271].

Психологические портреты у Чехова создаются не только при помощи ремарок. Прямая речь героев (монологи и диалоги персонажей) сигнализирует об их эмоциональном состоянии, маркирует отдельные черты характера действующих лиц. Для этого используются языковые средства всех уровней: фонетического, лексического, морфологического, синтаксического. Также язык чеховских героев показывает их культурный уровень и образованность. Г.П. Бердников писал: «Следует не забывать при этом, что Чехов ставил перед

собой задачу не только говорить языком своих героев, но и отличать «важные показания от неважных». Таким образом, он стремился не только к тому, чтобы герои его свободно действовали, но и к тому, чтобы их слова и действия содержали «важные показания», т.е. верно, объективно характеризовали героев» [100, с. 23].

При создании речевого портрета персонажа писатель придает огромное значение социальному аспекту. А.П. Чехов использует лексику определенного социального диалекта для дополнения облика персонажа информацией о его профессии, роде занятий. Так, в пьесе «Свадьба» речь капитана 2-го ранга Ревунова изобилует морскими терминами и профессионализмами:

*«Ревунов* (*перебивая*). Да-с... Мало ли разных команд... Да... Брам и бом- брам-шкоты тянуть пшел фалы!! Хорошо? Но что это значит и какой смысл? А очень просто! Тянут, знаете ли, брам и бом-брам-шкоты и поднимают фалы... все вдруг! причем уравнивают бом-брам-шкоты и бом-брам-фалы при подъеме, а в это время, глядя по надобности, потравливают брасы сих парусов, а когда уж, стало быть, шкоты натянуты, фалы все до места подняты, то брам и бом- брам-брасы вытягиваются и реи брасопятся соответственно направлению ветра...

*Нюнин* (*Ревунову*). Федор Яковлевич, хозяйка просит вас поговорить о чем-нибудь другом. Это непонятно гостям и скучно...

*Ревунов.* Что? Кому скучно? (*Мозговому.*) Молодой человек! А вот ежели корабль лежит бейдевинд правым галсом под всеми парусами и надо сделать через фордевинд. Как надо командовать? А вот как: свистать всех наверх, поворот через фордевинд!.. Хе-хе...» [10, с. 253].

Ауэзов в докладе о Чехове замечал: «О его юморе – это русский юмор. Но национальное народное одновременно и общечеловеческое. Чехов понятен своим юмором на Востоке... казахи, узбеки, киргизы, татары – все переводят много... Прав Исмаилов, юмор Чехова в казахском народном юморе... Это самораскрытие героя в его собственных речах... в тонкой юмористической обрисовке» [138, с. 46].

Беимбет Майлин тоже придает большое значение языку персонажей. Его персонажи – батраки, жители сел, солдаты, поэтому их речь проста, где-то даже груба, суждения незатейливы. Часто казахский классик вводит в их речь экспрессивно окрашенную лексику. Например, заметно обилие бранных, стилистически сниженных слов в репликах главного героя водевиля «Мулла Шаншар»:

*«Молда.* Бар орныңа, хайуан. Енді ұмытсаң жон теріңнен қайыс алармын. (*Ахметқали жылап орнына отырады.*)

*Серікбай* (*түрегеліп*). Молдеке, қажет раума?

*Молда.* Ә, доңыз! Далаға шыққың келіп бара жатқан шығар. Отыр, қазір шығасыңдар!.. (*Өзі бақырғанға қарап біраз түнеріп отырады.*) Қане, қағаздарыңды жинаңдар. (*Балалар жиып молданың сандығының үстіне қояды.*) Дұрысталып отырыңдар! Ахметқали, сен жат сабағыңды айт.

*Ахметқали* (*екі қолын тізесіне қойып, көзі жұмулы*). Кәпірмісің, мұсылманбысың? Алқамдолла мұсылманмын. Қашаннан бері мұсылмансың? Алмысақтан бері мұсылманмын. Сенің мұсылмандығыңда менің шәгім бар! Сенің шәгің болса, менің... менің... ме... (*жаңылып сасады*).

*Молда* (*ашулы*). Ә, доңыз! Осы сабақтың берілгеніне он күн болды, әлі білген емес. Ылғи ойынды айналдырады. Жат бері! (*Ахметқали амалсыз, жыламсырап жата бастайды. Қамшысымен тартып-тартып жібереді.*)

*Ахметқали* (*ыршып*). Ойбай, ағатай, молдекетай!.. (*Өксіп жылайды.*)

*Молда.* Шығарма дыбысыңды! Көзіңді ағызармын! Жылаудан басқа тілегі жоқ, доңыз! (*Екі балаға.*) Сендер шыға беріңдер, бұл қалады. (*Екі бала қол қусырып, сәлем беріп шығады.*)» [12, с. 37-38].

Данный диалог показывает, что Мулла Шаншар не считает нужным выбирать выражения по отношению к своему ученику, часто называя его

«хайуан» (животное) или «доңыз» (свинья). Так драматург помечает основные черты характера главного героя (грубость, озлобленность, недалекость), создает его психологически достоверный образ. Исследователь Ораза Файзоллаев в своей литературоведческой статье пишет: «Таким образом, писатель мастерски раскрывает характер героев в диалогах и полилогах» [172].

В водевилях Б. Майлина с помощью диалогов подчеркивается не только настроения и характеры героев, но и их социальный статус. Например, возьмем для анализа фрагмент водевиля Майлина «Талтаңбайдың тәртібі» («Порядки Талтанбая»):

*«Талтаңбаев.* Товарищи! Мен түн ішінде келдім. Неге? Тәртіп бере келдім, понятно? Темпі жоқ соқада. Саботаждық, содырлық күшейді... (*Ақсүйрік Бәкенді түрткілеп отырады.*)

*Бәкен.* Не айт дейсің, бір сөзіне түсінгем жоқ.

*Ақсүйрік.* Өз сезінді айт!

*Талтаңбаев.* Массаның арасында жұмыс жоқ. Қайда біздің комсомолдарымыз.

*Парыз.* Комсомолдар бізді қаралап газет шығарады, осыны баса өтіңіз.

*Талтаңбаев.* Правильно, біздің ударнигімізді, преданный активімізді қаралап, массаның көзінде аптариқасын түсіріп... Понятно?» [12, с. 280-281].

Из приведенного примера видно, что речь главного героя насыщена общественно-политической лексикой (*товарищи*, *саботаж*, *комсомол, актив и т.д.*). Таким «ораторским приемом» Талтаңбаев пытается настроить слушателей на «серьезную и важную» тему разговора,а также подчеркнуть свою принадлежность к клану представителей власти. Для усиления комизма Майлин вкрапляет в речь персонажа русизмы (*правильно*, *преданный*, *понятно и др.*). Естественно, Талтаңбаева (как и чеховского Ревунова) никто не может понять.

Также похожи в пьесах А.П. Чехова и Б. Майлина главная родовая черта драматургии – конфликт. А.И. Ревякин пишет: «Сущность конфликта у Чехова не в противопоставлении сильных личностей, героев отрицаемой ими «низкой действительности», как это нередко было в предшествующей литературе, а в

тяжелом положении обычных, маленьких людей, подавляемых, порабощаемых, засасываемых пошлой, эгоистической, лицемерно-ханжеской социальной средой» [121, с. 16]. Другими словами, в чеховских водевилях конфликт обнажает противоречие между привычным и желанным и раскрывает явления внутренней несвободы личности. Для примера возьмем ссору Хирина и Мерчуткиной в пьесе «Юбилей»:

*«Хирин.* Я вас спрашиваю, что вам угодно?

*Мерчуткина.* Прикажите, батюшка, выдать мне пятнадцать рублей, а остальные хоть через месяц.

*Хирин.* Но ведь вам, кажется, было сказано русским языком: здесь банк!

*Мерчуткина.* Так, так... А если нужно, я могу медицинское свидетельство представить.

*Хирин.* У вас на плечах голова или что?

*Мерчуткина.* Миленький, ведь я по закону прошу. Мне чужого не нужно.

*Хирин.* Я вас, мадам, спрашиваю: у вас голова на плечах или что? Ну, черт меня подери совсем, мне некогда с вами разговаривать! Я занят. (*Указывает на дверь.*) Прошу!

*Мерчуткина* (*удивленная*). А деньги как же?..

*Хирин.* Одним словом, у вас на плечах не голова, а вот что... (Стучит пальцем по столу, потом себе по лбу.)

*Мерчуткина* (*обидевшись*). Что? Ну, нечего, нечего... Своей жене постукай... Я губернская секретарша... Со мной не очень!

*Хирин* (*вспылив, вполголоса*). Вон отсюда!

*Мерчуткина.* Но, но, но... Не очень!

*Хирин* (*вполголоса*). Ежели ты не уйдешь сию секунду, то я за дворником пошлю! Вон! (*Топочет ногами.)*

*Мерчуткина.* Нечего, нечего! Не боюсь! Видали мы таких... Скважина!

*Хирин.* Кажется, во всю свою жизнь не видал противнее... Уф! Даже в голову ударило... (*Тяжело дышит.*) Я тебе еще раз говорю... Слышишь! Ежели ты, старая кикимора, не уйдешь отсюда, то я тебя в порошок сотру! У меня такой характер, что я могу из тебя на весь век калеку сделать! Я могу преступление совершить!

*Мерчуткина.* Собака лает, ветер носит. Не испугалась. Видали мы таких» [10, с. 316].

И.А. Щербакова делает следующий вывод по данному фрагменту: «По мере разрастания конфликта с взаимными угрозами и оскорблениями становится очевидным, что подобный стиль отношений для героев водевиля вполне привычен и нормален. Тема пошлой обывательской среды начинает звучать с новой силой, а фатальная невозможность для героев осуществить задуманные праздничные мероприятия обнаруживает, что за «грошовые» люди перед нами. Чем больше они стараются выглядеть благородно, пристойно, тем резче проступает их душевная мелкота и ничтожество» [173].

Беимбет Майлин тоже видел тяжелое положение маленького человека, его зависимость от среды, в которой он живет. Литературовед Р. Рустембекова

пишет: «Сюжеты пьес драматурга не строились вокруг удивительных, совершенно исключительных событий, а отражали повседневную жизнь простых людей, сельчан. Беимбет показывал на сцене жизнь людей из аула с юмором» [170, с. 98]. Его комедийные пьесы затрагивали темы образования, гендерного равноправия, социальной несправедливости. Другими словами, Майлин затрагивал многие актуальные (для того времени) проблемы общества.

Казахский комедиограф считал, что общечеловеческая трагедия должна решаться через сатиру и юмор, необходимость должна возникать только в смехе. Это перекликается с чеховской мыслью: «Не понимает человек шутки – пиши пропало! И знаете: это уже не настоящий ум, будь человек хоть семи пядей во лбу» [174].

Таким образом, в комедиях Беимбета Майлина присутствуют традиции чеховского водевиля. Майлин, как и Чехов, ломает каноны водевильного жанра. Отсутствие куплетов и танцев, наличие элементов повествовательности, жизненный реализм, противостояние не личностей, а характеров, тонкие психологические ремарки, сатира на окружающие отрицательные явления действительности – все это говорит о том, что Беимбет Майлин действительно испытывал влияние Чехова не только в своих рассказах, но и в драматургии.

# Музыкальность пьес А.П. Чехова и Габита Мусрепова

Синкретическая культура начала двадцатого века, которая базировалась на литературной символике, отмечается новыми тенденциями развития искусства. Несмотря на все споры относительно теоретических основ символизма, новая культура, стала реформистской в определенных аспектах. Стремление найти новые законы и формы, которые выражают новую эстетику, объединило символистов в поиске возможностей для синтеза поэзии, а также других видов искусства. Музыка играет важную роль в определении свойств и закономерностей взаимодействия различных видов искусства. Поэты приближаются к опыту французской символики, они прибегают к лирической поэзии, когда она вводится в музыку в ритмично интонационной структуре. Музыкальность приобретает огромное значение как эстетическая категория в поэтике символизма и является музыкально-ритмоинтонационной и живописно-тематической основой многих поэтических произведений. Их часто называют музыкальными произведениями, к примеру, увертюрами, песнями, сонатами и симфониями.

Музыкальность является эффектом частичного сходства литературного произведения с музыкальным произведением, это следует из того, что некоторые приемы и структурные принципы, общие для литературы и музыки в определенных культурно-эстетических ситуациях, воспринимаются преимущественно как музыкальные. Понятие музыкальности в литературе возможно лишь в таких культурах или эстетических системах, которые рассматривают музыку как разновидность универсального языка, принципы которой литература в определенной степени разделяет. Эффект музыкальности всегда остается в основном иллюзорным, поскольку предполагаемые

музыкальные приемы в литературе на самом деле имеют либо общий эстетический характер, либо заимствованные музыкой из области словесного творчества, в частности музыкальных средств выразительности, связанных с фиксированной высотой, являются недоступными для литературы.

Схожесть структурных принципов литературы и музыки обусловлена главным образом начальным синкретизмом музыки и слова. Таким образом, песенная форма стихов является общей как для поэзии, так и для литературы. Еще одним фактором, который обусловил согласованность многих структурных принципов музыки и литературы, является влияние риторики на развитие современных музыкальных форм. Так трехчастный принцип, характерный для сонатной формы, отражал структуру оратории из трех частей. Музыкальная форма не может возникнуть без влияния учения о таких обязательных элементах риторики, как сообщения и подтверждение. Одним из общих для музыки и литературы структурных принципов является закон золотого сечения, который, является одним из основных принципов эстетической архитектуры, который встречается во многих музыкально- поэтических произведениях и характеризуется особой гармонией композиции.

Музыка в своем развитии часто ориентировалась на литературные принципы и музыкальные приемы. В литературных произведениях они часто были выражены с помощью словесных форм. По мнению некоторых современных исследователей, принцип музыкальной полифонии как одновременного существования голосов и полифонии, был попыткой создать музыкальный эквивалент литературно-богословской техники аллегории, с наличием нескольких параллельных значений в каждой букве библейского текста и таким образом достичь эффекта мистической одновременности.

Одним из драматургов, кто максимально сближал свои произведения с музыкой, был Антон Павлович Чехов. Т.Л. Щепкиной-Куперник вспоминала:

«Пафос и романтизм Чехов признавал и отдавался их очарованию только в музыке. Тут границ и запретов не было» [175].

Восприимчивость музыки Чеховым была феноменальной. В его драматургии всегда прослеживался четкий мелодический рисунок, а музыкальный ритм присутствовал в речевых высказываниях многих персонажей. «Поражает мелодия чеховской речи, ее ритм, композиционная завершенность, поражает музыкальная грация повествования. И, конечно, не случайно Чехов сближал в своем восприятии литературу и музыку» [176] – писал в своей книге Е.З. Балабанович. Литературовед Е.С. Роговер также отмечал, что пьесы Чехова «были транспонированы в соответствии с ритмами его эпохи» [177].

Сами герои чеховских пьес часто музицируют, поют (напевают), насвистывают и т.д. Таким образом, музыка у Чехова не только заполняет паузы в движении сюжета, но и выполняет функцию драматической выразительности. Французский писатель Андре Моруа в своей статье утверждал: «Любая пьеса Чехова подобна музыкальному произведению. Он любил «Лунную сонату» и ноктюрны Шопена. Создается впечатление, что в

свой театр он пытался перенести ощущение нежности, воздушной легкости, меланхоличной и хрупкой красоты, присущее этим шедеврам» [178].

Драматургия Чехова притягивала внимание многих композиторов (особенно П.И. Чайковского). Композитор, академик и теоретик музыки Б.В. Асафьев считал, что «трудно представить без Чайковского «Трех сестер»,

«Вишневый сад» и ряд чеховских новелл...» [179]. Впрочем, Чехов был не просто имеющим тонкий вкус знатоком музыкального искусства, но и мастером, использующим самые разнообразные методы воздействия на человека. Музыка идеально подходила для передачи эмоций и настроения, поэтому в пьесах Чехова она помогала влиять на зрителя, менять его внутренние ощущения. К.С. Станиславский вспоминал: «Чехов на сцене был не только поэтом, но и чутким режиссером, критиком, художником и музыкантом. Недаром, говоря о Чехове, вспоминаешь пейзажи Левитана и мелодии Чайковского» [99, с. 334].

Кроме П.И. Чайковского, нередко чеховские произведения связывают с романсами С.В. Рахманинова. Прежде всего, вспоминается музыка Рахманинова на монолог Сони в конце пьесы «Дядя Ваня». Драматурга и композитора объединяет их акцент на внутренние переживания человека, глубокий психологизм. Л.А. Скафтымова пишет: «Подчеркнем, что именно в сфере лирической зарисовки, полной внутренней трагедийности, Рахманинов является художником, наиболее близким Чехову» [180].

Мы уже говорили, что в драматургии Чехова обнаруживается стремление сопровождать действия пьесы игрой на различных музыкальных инструментах. Например, «Иванов» (1887-1889) начинается следующей ремаркой:

*«Сад в имении Иванова. Слева фасад дома с террасой. Одно окно открыто. Перед террасой широкая полукруглая площадка, от которой в сад, прямо и вправо, идут аллеи. На правой стороне садовые диванчики и столики. На одном из последних горит лампа. Вечереет. При поднятии занавеса слышно, как в доме разучивают дуэт на рояле и виолончели»*[10, с. 180].

Чехов использует систему тематических повторений-реминисценций. Данный музыкальный дуэт будет неоднократно упоминаться, меняясь в зависимости от ситуации. За сценой в конце игры можно услышать слова графа Шабельского, игравшего на виолончели, который в шутливо-сердитой форме выражает недовольство своей партнерше – жене Иванова, Анне Петровне:

*«Голос Шабельского за окном: «Играть с вами нет никакой возможности... Слуха у вас меньше, чем у фаршированной щуки, а туше возмутительное»»* [10, с. 181]*.*

Резкую смену психологических состояний можно пронаблюдать в четвертом (последнем) действии пьесы. Чехов в ремарке заостряет внимание на музыкальных инструментах, которые стоят у Лебедева:

*«Одна из гостиных в доме Лебедева. Впереди арка, отделяющая гостиную от зала, направо и налево – двери. Старинная бронза, фамильные портреты. Праздничное убранство. Пианино, на нем скрипка, возле стоит*

*виолончель. – В продолжение всего действия по залу ходят гости, одетые по- бальному»* [10, с. 218]*.*

В данном случае музыкальные инструменты являются своего рода психологическим триггером, вызывающим определенные эмоции и переживания. Так виолончель заставляет рыдать графа Шабельского, напоминая ему об умершей Анне Петровне:

*«Лебедев.* Чего ты плачешь?

*Шабельский.* Ничего, так...

*Лебедев.* Нет, Матюша, не лги... отчего? Что за причина?

*Шабельский.* Взглянул я сейчас на эту виолончель и... и жидовочку вспомнил...

*Лебедев.* Эва, когда нашел вспоминать! Царство ей небесное, вечный покой, а вспоминать не время...

*Шабельский.* Мы с нею дуэты играли... Чудная, превосходная женщина!» [10, с. 221-222].

И.П. Эйгес по этому поводу пишет: «При этих упоминаниях о дуэтах в воображении театрального слушателя, – особенно, конечно, в последнем примере, – не может не всплыть хотя бы общее впечатление от той музыки, которую он слушал в самом начале пьесы. Это усиливает драматизм соответствующих эпизодов» [181].

Кроме виолончели и рояли, в конце первого действия «Иванова» *слышны далекие звуки гармоники* [10, с. 189]. Веселые звуки еще сильней (контрастно) подчеркивают скуку, одиночество и ненужность Анны Петровны. Впоследствии Чехов нередко будет использовать музыку, исполняемую за сценой (которая как будто бы доносится издали). Она будет создавать нужное настроение или определенную атмосферу.

После пьесы «Иванов» в драматургии Чехова музыка становится неотъемлемой частью произведения. Русский классик в своих пьесах активно использует вокальную музыку. Другими словами, его герои не только играют на различных музыкальных инструментах, но и поют (напевают, насвистывают). Литературовед Г.И. Тамарли пишет: «У Чехова – это куплеты из песен, романсы, арии из опер и оперетт: в пьесах звучат начальные строки популярных в то время певческих сочинений. Они должны соотнести воспринимающего с музыкальным произведением в целом и затем вызвать соответствующие ассоциации и настроения. В результате такой сложной взаимосвязи двух компонентов творческого процесса полное текстовое и музыкальное содержание произведения переносится в подводное течение пьесы и создает второй, лирический, план действия, подтекст» [182].

Романс был одним из тех жанров вокальной музыки, которым интересовался Чехов-драматург. В «Чайке» герои поют известные в то время арии и романсы. Например, Сорин поет романс Шумана «Два гренадера»:

*«Сорин.* Я схожу и все. Сию минуту. *(Идет вправо и поет.)* «Во Францию два гренадера...» *(Оглядывается.)* Раз так же я вот запел, а один товарищ прокурора и говорит мне: «А у вас, ваше превосходительство, голос сильный»...

Потом подумал и прибавил: «Но... противный». (*Смеется и уходит.*)» [10,c. 323-324].

Очень много в «Чайке» поет врач Дорн. В первом действии он напевает романсы «Не говори, что молодость сгубила» (созданный на основе текста стихотворения Николая Некрасова «Тяжелый крест достался ей на долю») и «Я вновь пред тобою...» (стихи Василия Красова). Во втором действии Дорн несколько раз поет арию Зибеля из оперы Шарля Гуно «Фауст» («Расскажите вы ей, цветы мои...»). В последнем действии Дорн тихо напевает начальные строки популярной серенады К.С. Шиловского «Тигренок» («Месяц плывет по ночным небесам...»). С.С. Яницкая в своей статье пишет: «Цитировавший романсы почти во всех своих пьесах, Чехов в основном ограничивался заимствованием одной, как правило, начальной, иногда даже редуцированной, строки» [183].

В драме «Три сестры» вокальная музыка представлена разнообразно, но звучит она всегда сдержанно, негромко. В начале пьесы Маша тихо насвистывает и напевает песню. Во втором действии за сценой несколько раз слышно как поет нянька, укачивая ребенка. Офицеры Федотик и Роде, а также Ирина напевают тихо. Тузенбах, Андрей, Чебутыкин поют вполголоса русскую народную плясовую шуточную песню «Ах вы, сени, мои сени». В третьем действии Чебутыкин поет слова из оперетки («Не угодно ль этот финик вам принять...»), а в четвертом неоднократно тихо напевает припев песенки («Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я...»). Так Чехов, приглушая музыку, акцентируют внимание на самососредоточенность героев, отсутствия взаимопонимания, а также недостижимость желаемого.

В пьесе «Вишневый сад» тоже можно услышать пение героев. Кроме Раневской, которая в тревоге моментами напевает лезгинку или что-то неопределенное, исполняют модные (для того времени) романсы Епиходов и Яша. Во втором действии герои поют известный романс (созданный на словах Василия Чуевского и музыке Александра Дюбюка) «Спрятался месяц за тучку...»:

*«Епиходов* (*играет на гитаре и поет*). «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...» Как приятно играть на мандолине!

*Дуняша.* Это гитара, а не мандолина. (*Глядится в зеркальце и пудрится.*) Епиходов. Для безумца, который влюблен, это мандолина... (*Напевает.*)

«Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...»

*Яша подпевает.*

*Шарлотта.* Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы» [10, c. 464]. Конторщик Епиходов поет любовный романс, адресуя его горничной

Дуняше. А еще он называет гитару мандолиной, как бы настраивая всех на возвышенно-романтический лад. Однако получается смешная пародия куртуазной лирики, фарсовая имитация дворянского общества. Отсюда и резкая (но справедливая) оценка исполнения от Шарлотты. Чехов такой нелепостью от Епиходова выставляет его фигуру в комичном свете.

В третьем действии «Вишневого сада» Яша поет городской, отвечающий запросам дворянской интеллигенции того времени, романс Дмитрия Сартинского-Бей «Поймешь ли ты души моей волненье…». Исполняя этот романс, лакей Яша как бы «выделяется» на фоне «остальных». Он относит себя не к простолюдинам из деревни, а к людям из высшего общества, связывает свое будущее с Парижем. Грустный романс обретает сатирический подтекст и вызывает ироническую улыбку. «Таким образом, строки популярных в разных социальных слоях городских романсов, отражающие бытовые реалии эпохи, являются эффективным способом «косвенного выражения сокровенных мыслей и чувств автора» (Э.А. Полоцкая) и одновременно служат надежными ориентирами в «подводном течении» последней чеховской пьесы. Усиливая трагикомизм, романсные цитаты и реминисценции делают более емкими характеры второстепенных персонажей, придают рельефность их социально- историческому и индивидуальному облику» [183, c. 16] – делает вывод С.С. Яницкая.

Чехов понимал, что в пьесах с помощью музыки можно транслировать те истины, которые вербальный язык передать не сможет. Понимал это и другой писатель-драматург – Габит Мусрепов. «Традиции Чехова в казахской литературе в известной степени развивал и Г. Мусрепов. Видный прозаик и драматург, Г. Мусрепов в начале своего большого творческого пути выступил как мастер новеллы. Композиционно стройные рассказы, сжатые и лаконичные по стилю, в которых образы раскрываются в действиях и диалогах, искусство создания сценических миниатюр – все это как-то напоминает нам чеховскую манеру письма, его умение немногословно говорить о больших общественных явлениях» [29, c. 404] – пишет Ш.К. Сатпаева.

Габит Махмутович Мусрепов (1902-1985) – выдающийся казахский писатель-прозаик, являлся одним из основоположников национальной драматургии, а также был талантливым переводчиком, историком, критиком, литературоведом, государственным и общественным деятелем. Имя писателя Габита Мусрепова сопоставимо с такими важными представителями казахской культуры как: Мухтар Ауэзов, Беимбет Майлин, Сакен Сейфуллин, Ильяс Жансугуров. Всем вышеперечисленным писателям присущ талант, широта мировоззрения и высокий уровень образования. Все они являются частью когорты основателей и каждый по-своему (с особенностью своего таланта) сделал вклад в казахскую литературу. Это поколение писателей было очень многогранным в своем творчестве, особенно можно выделить талант Мусрепова. Он писал прозу, редакционные статьи и очерки в газетах, пьесы, сценарии к документальным и художественным фильмам, переводил художественную литературу, выступал как литературный и театральный критик. Важно также отметить не только уникальный талант писателя, но и его известную универсальность мышления, а также большие познания во многих областях культуры. Жанат Ордалиева так писала о Габите Мусрепове: «Он был не только писателем, но и ученым-литературоведом, сценаристом документальных и художественных фильмов, либреттистом оперных

произведений. Подобную разносторонность сам Мусрепов мотивировал исторической необходимостью первых этапов формирования казахского профессионального искусства и сфере новой для него общеевропейской традиции» [184].

Мусрепов как писатель сделал большой вклад в историю художественной культуры Казахстана. Творчество Мусрепова, а именно его романы, пьесы и рассказы, продолжают читать и изучать. Его пьесы с неизменным успехом выходят на сцене театров республики. В 1992 году по случаю девяностого день рождения писателя в городе Алматы провели театральный фестиваль, который впервые в истории казахстанского театра состоялся в рамках творчества только одного писателя. Литературное наследие Мусрепова относительно небольшое, однако охватывает почти все литературные жанры. Масштабность и философское обобщение являются одними из наиболее отличительных особенностей творческого мышления Мусрепова. Вероятно, это стало причиной того, что драматург часто прибегал в своем творчестве к историческим темам и масштабным формам, например, к написанию эпических романов и многоактных пьес.

Мусрепов жил и писал во времена революции, писатель стремится отразить в своих произведениях социальные изменения в истории и культуре казахского народа. Талантом писателя была способность отражать жизнь общества в целом, во многих его переплетениях, а не просто извлекать определенные вещи, необходимые для реализации мыслей, фактов и событий. Даже в литературных произведениях Мусрепова с политизированной окраской сюжетов, к примеру, о революционных восстаниях или гражданской войне, писатель избегал красноречия и надуманности, он отображал лишь общую атмосферу того времени. Исторические события в таких произведениях Мусрепова выступают как внешний фактор, поскольку определенные признаки времени и глубинный слой замыкаются в морально-психологической стороне проблемы. Среди главных мотивов творчества Мусрепова можно выделить вечные темы смысла жизни, поиска счастья, глубины человеческой духовности, празднование красоты, любви и материнства.

Драматургия Габита Мусрепова, как и чеховская драматургия, очень тесно связана с музыкой. «Попытки же осмысления литературного наследия Г. Мусрепова в его сопричастности с музыкой привели к следующему положению – не только о значительной роли музыки в творчестве, но и заметном влиянии ее на стиль писателя» [184, c. 5] – замечает в своей книге Ж.С. Ордалиева.

По пьесам Г.М. Мусрепова написаны оперы «Кыз Жибек», «Козы Корпеш – Баян сулу», «Амангельды», «Ахан-серэ – Актокты» и т.д. Данные оперы представляют собой примеры музыкально-литературного сотворчества драматурга и виднейших казахских композиторов. Е.Г. Брусиловский, А.К. Жубанов, Т.М. Мухамеджанов – всех их привлекло драматическое творчество Габита Мусрепова, который, в свою очередь, показал себя талантливым либреттистом.

Произведения Мусрепова несут в себе огромный поток сведений о казахской музыкальной культуре – исторических, культурологических, семантических и других. Из музыкальных образов в творчестве Г. Мусрепова самый часто встречаемый – это образ акына – народного поэта-импровизатора, певца и музыканта, играющего на домбре (казахском двухструнном музыкальном инструменте). Знание казахской музыкальной культуры и образ акына можно заметить в пьесе Габита Мусрепова «Ахан-серы и Актокты»:

*«Жигиты.* Ахан-ага, чем вознаградишь ты народ?

*Ахан.* У меня в запасе есть новая мелодия. Я услышал ее от знаменитого баян-аульского акына Жарылгапа. Ее и понесем в народ.

*Жигиты.* Позволь нам выучить ее.

*Ахан.* Пусть будет по-вашему! *(Исполняет «Толыбай».)»* [13, с. 157].

Габит Мусрепов в своей статье признается: «Относительно музыки у меня есть одна-единственная, может быть, наивная истина, перед которой я преклоняюсь как перед божеством. Это – человек с песней в устах не может ни оскорбить, ни ударить, ни тем более убить другого человека. Отсюда я делаю для себя вывод, что музыкальное воспитание человека – одна из больших проблем, один из решающих факторов, смягчающих характер и нравы людей, пробуждающий в душе человека созвучие благородных линий поведения. К служителям музыки у меня особое уважение, особая любовь к их труду» [185].

Музыка в драматургии Г. Мусрепова представлена ярко и своеобразно. Ж.С. Ордалиева по этому поводу замечает: «Писатель тонко изображает атмосферу звучащих кюев и песен, передает ощущения слушателей, их состояние погружения в эти звуки, в мысли, навеянные и расцвеченные этими звуками. Тонкими штрихами он рисует картину постижения музыки, когда возникшие у слушателя ассоциации-воспоминания приводят к раскрытию данного подтекста, сути данной ситуации» [184, с. 39]. Например, в пьесе

«Ахан-серэ – Актокты» есть сцена приезда главного героя на свадьбу:

*«Ахан(поет).*

Я воспрянул после хвори – хворь тяжелая была! Упустил я миг счастливый – хуже не придумать зла! В заблуждениях досадных пребывал я и не знал, Что Лейла жила в народе, что ждала меня Лейла!

*Народ.*О, великодушный батыр! Твое решение достойно тебя!

* Забытое он вспомнил снова! Слава! Да здравствует Ахан!
* Вновь зазвучит его мощный голос!
* Мы, было, совсем оглохли! Пусть слух наш ласкает чудесный голос прославленного певца!
* Да будет счастлива Актокты, которая пригласила его к нам!
* Как хорошо, что распорядителем на пиру будет свой человек!» [13, с. 164-165].

В этой сцене домбра и сильный приятный голос Ахана-серэ (акына) создают атмосферу праздника и, в то же время, ощущается неподдельная радость и восхищение окружающих талантом приехавшего гостя. Это

подтверждает мысль Ж.С. Ордалиевой: «Вследствие этого музыкальность проступает в произведениях писателя не только как внешне-иллюстративный фон, но и как яркий выразительно-психологический момент» [184, с. 40].

Как и Чехов, Габит Мусрепов использует богатый звуковой ряд. Музыка не просто ложится фоном, она затрагивает разные грани эмоций. Например, в пьесе «Козы Корпеш – Баян сулу» есть бой барабанов, шум и топот копыт лошадей, вызывающие чувства тревоги и напряжения.

Музыкальность априорно присутствовала в системе художественного мышления писателя, творческое восприятие и отражение мира которого по природе своей было синкретично. Он не прибегал к музыкальности только к осознанной краске в целях обогащения смыслового или выразительно- психологического ряда. Музыкальность писателю была свойственна изначально, в неразрывном единстве его художественного сознания.

Гитара, фортепьяно, свирель и домбра призваны создавать неповторимую атмосферу и усиливать психологизм. Таким образом, музыкальные мотивы не просто несут вспомогательную функцию, они наряду с диалогами являются составной и равноправной частью драматической структуры.

А.П. Чехов и Г.М. Мусрепов понимали, что с помощью музыки, проблемы, поставленные драматургом, обретают философскую глубину, озвучиваются образы и ситуации, строится композиция пьесы. Психологизм обретает невиданную ранее в драматургии сложность и серьезность.

Драматургия А.П. Чехова и Г.М. Мусрепова – это гармоническое соединение двух видов искусств – литературы и музыки. Об актуальности такого синтеза пишет в своей статье Н.И. Лесакова: «В современных театральных концепциях режиссеры руководствуются идеей синтеза искусств, где музыка присутствует в многообразии всех возможностей» [186].

Как было сказано выше, музыка предназначена не только для расширения пространства и создания особой атмосферы, но и для усиления отображения определенной темы пьесы. Поэтому чеховским и мусреповским драматическим произведениям присущ полифонизм. В данном случае, звуки являются далеко не дополнительными элементами, помогающими языковой структуре, а превращаются в существенный театральный знак, который реализует центральную идею произведения.

# Чеховские традиции в пьесах Дулата Исабекова

Дулат Исабеков – известный казахский писатель, драматург. Является лауреатом Государственной премии независимой Республики Казахстан (1992), лауреатом международного ПЕН-клуба, платиновым лауреатом независимой Премии «Тарлан» (2007), награжден медалью Льва Толстого (Россия).

Дулат Исабеков написал более двадцати драматических произведений. Его пьесы широко идут в театрах республики Казахстан и на сценах театров бывших Союзных республик. К 70-летию автора в Алматы был проведен международный фестиваль одного драматурга. Кроме ведущих театров Республики Казахстан в нем приняли участие театры Болгарии, Турции, Санкт-

Петербурга, Омска, Башкирии, а также Русский государственный драматический театр Таджикистана имени В.В. Маяковского (г. Душанбе).

В 2014 году в Лондоне была поставлена его пьеса «Транзитный пассажир». Это первая казахская пьеса, которую поставили на британский сцене на английском языке.

В 2016 году издательство «Художественная литература» (Москва) выпустило 4 тома избранных произведений писателя. В Литературном институте им. М. Горького прошла презентация этих книг. О его творчестве неоднократно писали газеты «Литературная газета», «Литературная Россия», журналы «Дружба народов», «Литературные вопросы» «Театральная жизнь».

В пьесах Дулата Исабекова, несомненно, присутствуют чеховские традиции. В его статье «Чехов және пьесаларының тағдыры», опубликованной в газете «Егемен Қазақстан», подробно рассматривается «Чайка» и «Вишневый сад» А.П. Чехова.

Как и Чехов, Дулат Исабеков не сразу стал писателем-драматургом, но всегда тяготел к социальной, театральной сатире. «Сначала был освоен жанр драмы, более активный и действенный, которому предшествовали излюбленная малая (рассказ) и средняя (повесть) эпические формы. Анекдотичность советской действительности с течением времени становилось вызывающей, хотя и грустной» [187] – писал В.В. Бадиков.

В основе чеховских коротеньких комедийных пьес лежат небольшие рассказы (зачастую анекдотичного и притчевого характера одновременно). Эпичность чеховской драматургии подчеркнул В.И. Немирович-Данченко:

«Фабула развертывается как в эпическом произведении» [188]. Эта особенность прослеживается и в творчестве Дулата Исабекова. «Так на сюжетной основе рассказа «С поздней осени до весны» возникает его новая, искрящаяся уже издевательским смехом комедия «Караспанский процесс» (1985), затем идет едко-веселая комедия-сказка «Прощальный вальс» (1988) – пародия уже на

«застой» и «новые времена», уже собственно на перестройку» [187, б. 40-41] – делает вывод В.В. Бадиков. Таким образом, сюжетная анекдотичность комедий Дулата Исабекова в идейно-художественном плане несомненна.

Чехов не написал ни одного крупного (по объему) произведения, но жанром, ставшим квинтэссенцией всех идей и мотивов его творчества, является драма. Именно в драматических произведениях полностью реализовалась чеховская концепция жизни, его уникальное мироощущение и миропонимание.

В чеховской драматургии жизнь проходит в условиях безысходности и несчастья. Героям Чехова зачастую ни в чем не везет, и в конечном итоге все они оказываются неудачниками. В «Иванове», например, главный герой кончает жизнь самоубийством, в «Трех сестрах» все страдают от одиночества, а пьеса «Дядя Ваня» проходит в атмосфере тоски, бессмысленности и несправедливости жизни. Даже в своих водевилях Чехов избегает традиционного счастливого финала. Например, «удачный» исход мероприятия можно пронаблюдать в пьесе «Предложение»:

*«Чубуков.* Женитесь вы поскорей и – ну вас к лешему! Она согласна! (*Соединяет руки Ломова и дочери.*) Она согласна и тому подобное. Благословляю вас и прочее. Только оставьте вы меня в покое!

*Ломов.* А? Что? (*Поднимаясь.*) Кого?

*Чубуков.* Она согласна! Ну? Поцелуйтесь и... и чёрт с вами! *Наталья Степановна* (*стонет*). Он жив... Да, да, я согласна... *Чубуков.* Целуйтесь!

*Ломов.* А? Кого? (*Целуется с Натальей Степановной.*) Очень приятно... Позвольте, в чем дело? Ах, да, понимаю... Сердце... искры... Я счастлив, Наталья Степановна... (*Целует руку.*) Нога отнялась...

*Наталья Степановна.* Я... я тоже счастлива...

*Чубуков.* Точно гора с плеч... Уф!

*Наталья Степановна.* Но... все-таки, согласитесь хоть теперь: Угадай хуже Откатая.

*Ломов.* Лучше!

*Наталья Степановна.* Хуже!

*Чубуков.* Ну, начинается семейное счастье! Шампанского!

*Ломов.* Лучше!

*Наталья Степановна.* Хуже! Хуже! Хуже!

*Чубуков* (*стараясь перекричать*). Шампанского! Шампанского!» [10, с.

176-177].

«А основная чеховская тема отчужденности, разделенности людей, их фатального одиночества зазвучит с новой силой. Такой путь Чехова-драматурга диктовался жизнью, которая раскрывалась ему все шире и глубже, звал к решению все более сложных общественных и бытийных проблем» [173, с. 111]

* делает вывод в своей статье И.А. Щербакова.

Все это близко творчеству Дулата Исабекова. М.Х. Аргынбаева пишет:

«В творчестве Д. Исабекова мы находим все константы экзистенциализма – это и враждебность мира, его безысходность. «Вселенная драматически напряжена», одинокий человек, мятущийся, захлестываемый эмоциональными порывами, сталкивается с таинственным и тревожным миром, творение второй истинной действительности. По Исабекову, жизнь – не наслаждение, мир суров к человеку, если он не находит сокровенного смысла жизни» [189]. Например, в его пьесе «Әпке» («Старшая сестра») главная героиня Камажай, которая в одиночку воспитывает трех младших братьев и сестру, произносит следующие слова: «Я не имею права думать о себе, пока все четверо не выйдут люди. От болезни и печали умерла мать. Отец завел новую семью. Только оправились от ударов судьбы, стали на ноги, начали забывать наши горести, и вдруг я уйду, бросив всех на произвол судьбы? Как же они жить будут?» [14, с. 315]*.*

Драма«Старшая сестра» была написана в 1977 году. Уже более сорока лет она ставится на театральной сцене как одно из лучших произведений казахской драмы. За все это время пьесаникогда не теряла зрительского интереса, актуальности. В ней отображены не только проблемы «отцов» и «детей»

(разность и непонимание представителей старого и нового поколения), но и важность семейных ценностей, понятия чести, долга и морали.

«Старшая сестра» – это произведение о проблеме личного счастья и самопожертвовании. Главная героиня Камажай одна растит и воспитывает двух младших братьев и сестренку. Камажай становится для всех них всем, но со временем они покидают свой дом, забывая свою сестру, которая ради их благополучия отреклась от многих радостей жизни. Главная героиня, не создав свою собственную семью, в конце концов, остается одна. Виктор Бадиков в своей статье подмечает: «В художественном мире Исабекова, пожалуй, нет счастливых людей...» [190].

В чеховских пьесах отсутствуют противостояние противоположных идейных концепций, накал страстей, яркий конфликт героев. Драматургия Чехова – это бытовая повседневность, разбавленная всеобщим тотальным одиночеством и полным отсутствием понимания между персонажами. Это же прослеживаются и у Дулата Исабекова. По мнению критика А.А. Устинова, в его творчестве «конфликт завязан на «сшибке» разных характеров, как и должно быть в большой литературе» [191]. Например, фабулой комедии

«Караспанский процесс» является пустяковая словесная перепалка старика Кемпирбая и почтальона Отара, которая приводит к показательному товарищескому суду в райцентре Караспан:

*«Кемпирбай* (*нерешительно*). Отаржан, открой машину, выдай мне посылку.

*Отар.* Нет, не пойдет так.

*Кемпирбай.* Почему?

*Отар.* Надо везти ее в контору, зарегистрировать.

*Кемпирбай.* Когда оттуда вернешься?

*Отар.* Завтра.

*Кемпирбай.* Ойбай-ау, да выдай ты мне ее прямо здесь. Потом и зарегистрируешь. Контора ведь не поезд, не уедет никуда, наверное.

*Отар вспыхивает.*

*Отар.* Не выдам! Завтра придешь с паспортом.

*Кемпирбай.* Зачем тебе мой пашпурт?

*Отар.* Такой порядок.

*Кемпирбай.* Оу, ты пашпурту веришь или мне?!

*Отар.* Паспорту.

*Кемпирбай.* Эх, ну что ты будешь делать с этим болваном, а?!

*Отар.* Аксакал, вы без матерков разговаривайте!

*Кемпирбай.* Какие еще матерки, кто тебя материл?

*Отар.* Вы материли. За свои слова еще ответ держать будете» [14, с. 169]. Личность человека у Исабекова (как и у Чехова) проходит испытание бытом. В своих пьесах он показывают жизнь через призму незначительной (на первый взгляд) бытовой ситуации. Через изображение подробностей быта персонажей раскрываются их характеры. Виктор Бадиков писал: «Исабеков- драматург создает свою поэтику общественно-актуальной пьесы – остро

проблемной, социально-характерной, то и дело тяготеющей к неожиданным комическим и сатирическим эффектам. Заметим в связи с этим, что сам писатель, замечательный рассказчик и юморист, настолько тонко чувствует комическое в нашей обыденности, что в компании с ним не соскучишься» [190, с. 137].

Особое качество комизма пьес Дулата Исабекова мотивировано характерами героев. Это не комедий положений, а комедия настроений. Например, почти на протяжение всей пьесы *«Счеты, индюк и домино»* Дулата Исабекова можно наблюдать яркое столкновение полярных характеров персонажей (невозмутимость и спокойствие Сопытая контрастирует с вспыльчивостью Ботбая):

*«Ботбай.* Эй, ты чего наглеешь?! Всю дорогу ты, что ли, будешь выигрывать?!

*Сопытай.* Потому что я хорошо играю.

*Ботбай.* Это ты-то хорошо играешь? Ну ладно, я пошел.

*Сопытай.* А то кто же? Аклима, ты выгрузила индеек?

*Ботбай.* Получишь у меня шиш, а не индеек! Каршыга, погрузи-ка обратно индеек на тележку. Мне жаль их скармливать таким вот.

*Сопытай.* Тогда их сестра твоя съест.

*Ботбай.* На-кось, выкуси! Каршыга, поехали. Собирайся» [14, с. 162]. Исабекова и Чехова, в первую очередь, интересуют настроения героев,

поэтому на сцене никаких экстраординарных событий не происходит. Например,в чеховской пьесе «Медведь» помещик Смирнов просит Попову выплатить долг ее покойного мужа за овёс (тысячу двести рублей). Попова просит отсрочки, так как нет приказчика, к тому же у неё траурное настроение (муж умер семь месяцев назад). Это выводит Смирнова из себя:

*«Попова* (*входит, опустив глаза*). Милостивый государь, в своем уединении я давно уже отвыкла от человеческого голоса и не выношу крика. Прошу вас убедительно, не нарушайте моего покоя!

*Смирнов.* Заплатите мне деньги, и я уеду.

*Попова.* Я сказала вам русским языком: денег у меня свободных теперь нет, погодите до послезавтра.

*Смирнов.* Я тоже имел честь сказать вам русским языком: деньги нужны мне не послезавтра, а сегодня. Если сегодня вы мне не заплатите, то завтра я должен буду повеситься.

*Попова.* Но что же мне делать, если у меня нет денег? Как странно!

*Смирнов.* Так вы сейчас не заплатите? Нет?

*Попова.* Не могу...

*Смирнов.* В таком случае я остаюсь здесь и буду сидеть, пока не получу... (*Садится.*) Послезавтра заплатите? Отлично! Я до послезавтра просижу таким образом. Вот так и буду сидеть... (*Вскакивает.*) Я вас спрашиваю: мне нужно заплатить завтра проценты или нет?.. Или вы думаете, что я шучу?

*Попова.* Милостивый государь, прошу вас не кричать! Здесь не конюшня!

*Смирнов.* Я вас не о конюшне спрашиваю, а о том – нужно мне платить завтра проценты или нет?

*Попова.* Вы не умеете держать себя в женском обществе!

*Смирнов.* Нет-с, я умею держать себя в женском обществе!

*Попова.* Нет, не умеете! Вы невоспитанный, грубый человек! Порядочные люди не говорят так с женщинами!

*Смирнов.* Ах, удивительное дело! Как же прикажете говорить с вами? По- французски, что ли? (*Злится и сюсюкает.*) Мадам, же ву при... как я счастлив, что вы не платите мне денег... Ах, пардон, что обеспокоил вас! Такая сегодня прелестная погода! И этот траур так к лицу вам! (*Расшаркивается.*)

*Попова.* Не умно и грубо» [10, с. 162].

Чехов всегда реалистично и убедительно показывает человека. Такой достоверности он достигает за счет детализации, выбора важных и точных мелочей, помогающих в углубленном изображении душевных переживаний. Внутренний мир персонажей угадывается через их жесты, мимику, телодвижения. Таким образом, чеховский психологизм отображается посредством внешних проявлений характера.

Чехов открыл в драме новые возможности изображения характера. Он раскрывается не в противостоянии героев, а в переживании противоречий бытия. Для чеховских пьес стала важна детализация. Была полностью переосмыслено назначение слова и молчания, жеста и взгляда. Помимо всего прочего, в своих пьесах Чехов очень большое внимание уделил не только героям и их переживаниям, но и всему ансамблю сценических средств как совокупности того, что зритель видит на сцене. Любая мелочь позволяет помочь раскрыть характер и жизнь всех действующих персонажей, поэтому в

«новой драме» особую роль играют ремарки, которые из исключительно вспомогательных средств превращаются в определяющие элементы драматического текста. Так образуется явление, называемое подтекстом или

«подводным течением». Например, это можно пронаблюдать, прочитав препозитивную ремарку в пьесе «Дядя Ваня»:

*«Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. <…> На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная...»*[10, с. 388].

В данном случае вводное слово, абсолютно не характерное для ремарки классической драмы, более чем уместно в драме Чехова. Такие ремарки помогают увидеть и понять те детали, которые могут остаться незамеченными. Подобные ремарки встречаются и в драматургии Дулата Исабекова. Например, в его пьесе «Наследники»:

*«Старинный дом на окраине большого города. Вся мебель и вещи в стиле 50-х годов. Чувствуется, что здесь живут немолодые люди...»*[15, с. 401]*.*

Так ремарка превращается в сверхзадачу. В ней содержатся такие указания, которые должны создать необходимое настроение, но изобразить их предметно почти невозможно. Однако для Антона Павловича Чехова и Дулата Исабекова подобные замечания важны, а главное – естественны.

Виктор Бадиков замечает: «Драматургичность – вообще характерная черта художественного мышления Д. Исабекова, о чем мы уже говорили. Но сейчас подчеркиваем, что при всей естественности и логичности обращения к драме, как к самой непосредственной форме диалога с современником, писатель открыл в ней новые возможности художественного постижения действительности. Наследуя традиции интеллектуально-психологической драмы М. Ауэзова и Г. Мусрепова, Д. Исабеков творчески трансформирует социальный комизм Н. Гоголя, М. Булгакова, публицистическую сатиру Б. Брехта и В. Шукшина, отчасти гражданскую патетику А. Арбузова» [190, с. 137].

Подобно чеховской драматургии, пьесы Дулата Исабекова направлены на полное и реалистичное изображение социальной составляющей современной ему действительности. Следуя чеховским традициям, Исабеков уделяет большое внимание внутреннему состоянию, эмоциональным оттенкам и особенностям настроения своих героев. Психологизм в драматургии Исабекова выражен (как и психологизм Чехова) через подтекст, ремарки выполняют важную определяющую роль в драматургическом тексте. Конфликт характеров, отсутствие исключительно положительных и исключительно отрицательных персонажей, черты экзистенциализма, «открытый финал» пьес – все это говорит о наличии чеховских традиций в драматургии Дулата Исабекова.

# Выводы по четвертомуразделу

Интерес к чеховскому драматическому творчеству проявляли многие маститые художники казахской литературы. Мухтар Ауэзов написал аналитическую работу «Драмы Чехова», посвященную своеобразию пьес «Дядя Ваня», «Вишневый сад» и «Три сестры». Также в комедии казахского классика

«Алма бағында» («В яблоневом саду») имеется множество отсылок к

«Вишневому саду». В первую очередь, в пьесах М.О. Ауэзова и А.П. Чехова присутствует символ *сада*. Данному символу в их драматургии отводится особая эстетическая роль.

В чеховской пьесе *сад* является общепризнанным знаком начала бытия, становится незыблемым символом традиционного уклада жизни. Вишневый сад воспринимается не только как идеальное органическое пространство, но и как символ счастья, беззаботных времен (которые уже утрачены, остались позади в далеком прошлом).

Для героев ауэзовской комедии сад – это новое, неизведанное пространство. Цветущие в саду яблони становятся символом победы прогресса, движения вперёд, нового жизненного витка. Яблоневый сад венчает тяжкую и кропотливую работу людей, которая направлена на улучшение

«несовершенного» мира. Другими словами, сад для героев Ауэзова превращается в дом, смысл жизни, становится символом счастливого будущего, которое нужно заслужить и ради которого они всегда будут с радостью трудиться.

В комедиях Беимбета Майлина наблюдается влияние чеховского водевиля. До Чехова водевиль был легкой шуточной комедией положения, где сюжет (зачастуюпростой и незамысловатый) держался на любовной интриге. Однако чеховский водевиль другой: в нем отсутствуют песенные куплеты, зажигательные танцы, словесные остроты и каламбуры. Чеховские герои серьезны, они живут привычными ритуалами будней.Их характеры прописаны четко, так как Чехов создает комический эффект не посредством создания смешной, исключительной ситуации, а через столкновение характеров, настроений. В водевилях Чехова также присутствует сатирический подтекст на социальные явления действительности, обличение пошлой обывательской среды.

Все вышеперечисленные отличительные черты чеховского водевильного жанра присутствуют в комедиях Беимбета Майлина («Мулла Шаншар»,

«Аульная школа», «Очки», «Порядки Талтанбая» и др.). Все это является показателем того, что казахский классик использовал традиции Чехова не только в новеллистике, но и в своей комедиографии.

В пьесах Габита Мусрепова (как и в пьесах А.П. Чехова) прослеживается особое сочетание музыки и литературы. У Чехова герои поют романсы, арии из опер и оперетт, играют на различных музыкальных инструментах. В трагедиях Мусрепова исполняются кюи, часто под аккомпанемент домбры. Помимо всего прочего драматургия Мусрепова нашла свое воплощение на оперной сцене («Кыз Жибек», «Амангельды», «Козы Корпеш – Баян сулу», «Ахан-серэ – Актокты»). Чехов и Мусрепов не просто использовали музыку в фоновом режиме, но делали ее неотъемлемой и важной частью драматического произведения.

Чеховское творчество помогло казахским драматургам по-новому взглянуть на литературу и театр, развивать и изменять свои произведения. Таким образом, чеховские традиции оказали существенное влияние на казахскую драматургию.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В докторской диссертации были рассмотренывлияние творчества А.П. Чехована казахскую литературу и театр, а именно чеховские традиции в казахской драматургии. Основные итоги выполнения исследования заключаются в следующем:

1. Изучение межнациональных культурных связей позволяет лучше рассмотреть (сквозь призму мирового опыта) процесс развития казахской литературы, поэтому необходимость использования методов сравнительного литературоведения неоспорима. Литературоведческая компаративистика в Казахстане интенсивно развивается, так как способна решать поставленные актуальные задачи и отвечать на современные вопросы.

Русско-казахские и казахско-русские литературные связи были крепкие, глубокие и разнообразные.С конца XIX века интерес представителей казахской культуры к русской классике, которая для многих национальных литератур была, есть и остается мощным информационным доменом, неуклонно растет. Этот интерес во многом способствует углублению идейного содержания произведений казахских писателей, обогащению их художественного мастерства. Многие из них в своем творчестве гармонично синтезировали весь имеющийся опыт казахской культуры и достижения,знания представителей других национальных литератур.

1. Русский классик Антон Павлович Чехов получил всеобщее признание не только как писатель-новеллист, мастер короткого рассказа, но и как драматург-новатор. Личность и творческое наследие А.П. Чехова играют важную роль в мировой культуре. Для литературоведения изучение восприятия его творчества, особенностей его поэтики, форм проявления чеховских традиций в литературе и театре всегда вызывало интерес.

Чеховские пьесы оказали огромное влияние на театр. Его драматургия, была переведена на множество языков, нашла свое сценическое воплощение во многих зарубежных театрах и стала явлением общечеловеческого значения.

1. Казахский профессиональный театр (несмотря на то, что театральные традиции связывают тесно с жанром *айтыс*) сформировался лишь в 30-х годах XX века. Несмотря на столь короткий промежуток времени, на сегодняшний день казахская драматургия обладает признаками и жанровыми формами, присущими драме в целом. Благодаря казахским писателям-драматургам, сформировалась стройная система жанров, появились и развились свои формы и особенности. Сложность и разнообразие казахской драматургии мы прослеживаем на основе классификации Рымгали Нургали. Данная классификация показывает, что в казахской драматургии имеются не только все основные жанровые формы (комедия, трагедия, драма), но и абсолютно все их разновидности.
2. Казахское театральное искусство успешно развивается не только в русле фольклорных традиций, но и под воздействием тенденций мирового театра. В театрах Казахстана часто можно увидеть постановки классических

произведений, и пьесы Чехова не являются исключением. Драматические произведения известного русского классика присутствуют в репертуаре многих театров страны. Чеховские пьесы, наполненные гуманизмом и особым экзистенциализмом, нашли свой отклик в рецепции казахского зрителя.

1. Авторитет профессиональной критики в Казахстане очень высок. Было написано множество критических работ, где анализируется Чехов-новеллист, но часто отечественными критиками забывается Чехов-драматург. Однако работы о чеховской драматургии есть: помимо казахских писателей- драматургов и критиков-литературоведов, о пьесах Чехова писали свои критические замечания и отечественные журналисты.
2. Особенно сказывается сильноевлияниечеховских традиций на творчество казахских драматургов. Несмотря на то, что чеховская драматургия заметно отличается от пьес казахских писателей, ее новаторские принципы, идеи и методы привлекали многих отечественных классиков.

Казахские классики охотно обращались к творчеству Чехова, его темам, идеям и образам, а главное, творчески использовали его методы и приемы, органически усваивали принципы его драматургии.

Пьеса М.О. Ауэзова «В яблоневом саду» отсылает к известной чеховской комедии «Вишневый сад». Аллюзии и реминисценции к драматическому произведению Чехова можно заметить уже в названии произведения. Символ сада в пьесах М.О. Ауэзова и А.П. Чехова является центральным, стержневым. Садовый топос в их драматургии играет особо важную эстетическую роль.

Комедии Б. Майлина имеют много общегосноваторскими водевилями А.П. Чехова. В пьесах казахского комедиографа нет куплетов и танцев, они носят повествовательный характер, наблюдается жизненный реализм. Юмор у Майлина строится через контраст характеров, эмоций, настроений, его водевили высмеивают отрицательные явления окружающей действительности. Помимо всего вышеперечисленного, казахский классик активно и умело использует психологические ремарки в драматургическом тексте. Все это говорит о том, что Беимбет Майлин придерживался чеховских традиций не только в новеллистике, но и в драматургии.

Пьесы Г. Мусрепова и А.П. Чехова очень сильно переплетены с элементами музыкального искусства. В их драматургии музыка помогает озвучивать образы и ситуации, а также строить композиции пьес. В трагедиях Габита Мусрепова, как и пьесахЧехова, имеется самый разнообразный звуковой ряд. Музыка и другие посторонние звуки не просто сопровождают действие, они призваны вызывать определенные эмоции, создавать особенную атмосферу и маркировать напряженные моменты. Так музыка у Мусрепова и Чехова не просто несет дополнительную смысловую нагрузку, но и является неотъемлемой и важной частью драматической структуры.

Драматургия Дулата Исабекова, несмотря на свою самобытность, имеет черты «новой драмы» (наличие в пьесах повествовательных элементов, достоверность, злободневность, психологизм, внутренний конфликт, подтекст и открытый финал). Наследуя чеховские традиции, Д. Исабеков открыл в своем

творчестве новые возможности художественного постижения действительности.

В данной работе нами была рассмотрена не только драматургия Чехова, но и проанализированы пути воздействия его наследия на казахскую литературу и театр. Анализ пьес Мухтара Ауэзова, Беимбета Майлина, Габита Мусрепова, Дулата Исабекова показывает, что чеховское влияние на каждого казахского драматурга было индивидуальным. Однако всех их объединяет Чехов, который своим гуманизмом и стремлением к свободе помог казахским классикам развивать аналитическое мышление и критическое сознание, открыть новые возможности в своем творчестве. Таким образом, наличие чеховских традиций в казахской драматургии является несомненным фактом. Новаторская природа его пьес оказалась чрезвычайно значимой для казахской культуры, литературы и театра.

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Рейфилд Д. Что еще мы сможем сказать о Чехове? // В кн.: Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. – М.: Наука,2007. – С. 31-42.
2. Конрад Н.И. Запад и Восток. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
3. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. – Л.: Наука, 1973. –

448 с.

1. Жирмунский В.М.Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. –

Л.: Наука, 1979. – 493 с.

1. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976. – 360 с.
2. Томашевский Б.В. Теория литературы. Жанр драмы. – М.: Высшая школа, 1996. – 358 с.
3. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIXвеке (первая половина). – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1965. – 461 с.
4. Жирмунский В.М. Проблемы сравнительного изучения литератур // Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур:матер. диск.– М.: Академия наук СССР, 1960. – С. 52-66.
5. Кречетова Р.П. Режиссер и другие. – М.: Навона, 2016. – 392 с.
6. Чехов А.П. Полное собрание пьес в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2017. – 797 с.
7. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. – Алматы:

«Жібек жолы», 2014. –Т.14. – 376 б.

1. Майлин Б. Көп томдық шығармалар жинағы.– Алматы: Қазығұрт, 2005. –Т.4.– 520 б.
2. Мусрепов Г. Ахан-сэры и Актокты // Советская казахская драматургия: избр. пьесы / пер. с каз. – М.: Искусство, 1958. – С. 135-202.
3. Исабеков Д. Избранные произведения: в 4 т. / пер. с каз. – М.: Художественная литература, 2016. – Т.3. – 496 с.
4. Исабеков Д. Избранные произведения: в 4 т. / пер. с каз. – М.: Художественная литература, 2016.– Т.4. – 532 с.
5. Нұрғали Р. Трагедия табиғаты. – Алматы: Жазушы, 1968. – 251 б.
6. Нұрғали Р. Күретамыр. Қазақ драматургиясының поэтикасы. – Алматы: Жазушы, 1979. – 235 б.
7. Нұрғали Р. Драма поэтикасы. – Алматы: Жазушы, 1982. – 241 б.
8. Нургалиев Р. Древо обновления: традиции и современный литературный процесс / пер. с каз.Н. Ровенского. – Алма-Ата: Жазушы, 1989. – 368 с.
9. Ходус В.П. Пьесы А.П. Чехова: язык и элементы анализа: монография. – Ставрополь: Параграф, 2016. – 144 с.
10. Ходус В.П. Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова. – Ставрополь, 2008. – 416 с.
11. Ходус В.П. Импрессионистичность драматургического текста А.П. Чехова. – Ставрополь: Изд. СГУ, 2006. – 176 с.
12. Нургали Р. Сборник сочинений. – Алматы: Арда, 2009. – Т.1. – 592 с.
13. Нургали К.Р. О традициях профессиональной критики // Наука и практика: современные достижения в филологии:сб. матер. республ. науч.- практ. конф. – Астана: ЕНУ, 2014. – С. 6-9.
14. Аминева В.Р. Межлитературный диалог как предмет компаративистского исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – №4 (2). – С. 814-817.
15. Сатпаева Ш.К. Казахско-европейские литературные связи XIX и первой половины ХХ века. – Алма-Ата: Наука, 1972. – 280 с.
16. Валикова О.А. К вопросу о межлитературном диалоге в пространстве поликультурного текста // Вестник РУДН. – 2015. – №1. – С. 68-76.
17. Смагулов Ж.К., Кенжебекова Ж.А. Развитие казахско-русских литературных отношений: Л.Н. Толстой и Ш. Кудайбердиев// Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 2-1. – С. 274-279.
18. Сатпаева Ш.К. Его имя дорого навеки. –Астана: Елорда, 2012. –Т. 4.

– 405 с.

1. Ауэзов М.О. Светлая вершина русской литературы // В кн.: Мысли разных лет. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1961. – С. 277-279.
2. Каратаев М.К. Новые горизонты. – Алма-Ата: Жазушы, 1979. – 325 с.
3. Маданова М.Х. Актуальные вопросы литературной компаративистики. – Алматы: Ғылым, 1999. – 268 с.
4. Галай К.Н. Некоторые понятия литературоведческой компаративистики // Наука и современность:сб. матер.8-й междунар. науч.- практ. конф. – Новосибирск: ЦРНС, 2011. – С. 15-22.
5. Дондокова М.Ю. Проблемы сравнительного литературоведения в национальных литературах // Вестник Бурятского университета. – 2010. – №8. – С. 84-89.
6. Guyard M.-F. La littérature comparée. – Paris: Presses universitaire de France, 1958.– 127 р.
7. Ананьева С.В. Предисловие // В кн.: Классические исследования.– Алматы: «Әдебиет әлемі», 2012. – Т. 4.– С. 5-14.
8. Мамраев Б.Б. М. Ауэзов – историк литературы, компаративист // Простор. – 2017. – №7. – С. 175-178.
9. Сатпаева Ш.К. Казахско-европейские литературные связи XIX и первой половины XX века // В кн.:Классические исследования. – Алматы: Әдебиет әлемі, 2012. – Т. 4. – С. 16-194.
10. Абдильдин Ж.М. Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности академика Национальной академии наук Республики Казахстан Рымгали Нургалиулы Нургали // Нургали Рымгали Нургалиулы: биобибл. справоч. – Астана: Евразийский национальный университет, 2010. – С. 32-38.
11. Машакова А.К. Роль ЮНЕСКО в развитии международных литературных связей Казахстана // Международные связи казахской литературы в период независимости: монография. – Алматы, 2008. – С. 160-167.
12. Каскабасов С.А. Предисловие к сборнику «Литературно- художественный диалог» // Голоса Сибири: литер. альманах. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – Вып. 8. – С. 557-571.
13. Машакова А.К. Рецепция казахской литературы и сравнительное литературоведение // Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования: матер.18-й междунар. науч.-практ. конф. – Иваново: Проблемы науки, 2016. – С. 45-48.
14. Абдуллаева Ж.Т. Из истории литературных связей //Европейская наука и технологии: матер. 2-ймеждунар. науч.-практ. конф. – Висбаден, 2012. – С. 122-126.
15. Ауэзов М.О. Жизнь и творчество Абая // Мысли разных лет:сб.тр.– Алма-Ата: Казахское государст.изд.художест. литературы, 1961. – С. 129-152.
16. Хайруллин Р. О переводе. – Алматы: Жазушы, 1976. – 52 с.
17. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. – Л.: Наука, 1982. –

560 с.

1. Чехов А.П.Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / под

ред.Н.Ф. Бельчикова и др.– М.: Наука, 1982. – Т. 11. – 719 с.

1. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т.– М.: Гос.изд. худож. литературы, 1950.– Т. 19. – 446 с.
2. Чехов А.П. Сборник документов и материалов. – М.: ОГИЗ, 1947. –

267 с.

1. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с

английского языка на русский. – М.: Литература на иностранном языке, 1963. – 125 с.

1. Нургали К.Р., Сиряченко В.В. Практика художественного перевода в Казахстане: рассказы А.П. Чехова на казахском языке // Вестник Таганрогского института имени А.П.Чехова. – 2021. – № 1. – С. 202-208.
2. Бейбытова К.Д. Абаевские традиции в творчестве алашских деятелей

// Көкейкесті әдибеттану: жин. – Астана: Л.Н. Гумилев ЕҰУ, 2004. – Кіт.4.–С. 54-58.

1. Исина Н.У. Проблема русско-казахских литературных связей: опыт систематизации // Диалоги классиков – диалоги с классикой: сб. науч. стат. – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 2014. – С. 181-193.
2. Кедрина З.С. Из живого источника: Очерки советской казахской литературы. – Алма-Ата: Жазушы, 1966. – 432 с.
3. Ашимханова С.А. Чеховские традиции в прозе Габита Мусрепова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. 5-й междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2011. – С.194-198.
4. Ауэзов М.О. Собрание сочинений: в 5 т.– М.: Художественная литература, 1975.– Т. 4. – 694 с.
5. Ауэзов М.О. Племя младое: избранные произведения. – Алма-Ата: Жазушы, 1977. – 515 с.
6. Канапьянов Б. Звезда над аулом большая // Литературная газета. – 2016. – № 7.
7. Ауэзов М.О. Наши беседы о великом друге // Советская культура. – 1954,июль– 15.
8. Ауэзов М.О. Драмы Чехова //В кн.: Полное собрание сочинений:в 50 т.–Алматы: Жибек жолы, 2014.– Т. 17.– С. 22-32.
9. Исабеков Д. Чехов және пьесаларының тағдыры // Егемен Қазақстан.

– 2018. – № 245. – С. 9.

1. Савельева В.В. Литературные параллели: Д. Досжан и А. Чехов // Простор. – 2018. – №8. – С. 133-136.
2. Веттер С. Дым дорог // DAZ. – 2018,апрель – 20.
3. Каштелюк Ю. Новые формы // Вечерний Алматы. – 2020, ноябрь –

21.

1. Мустафина М. Звездный час Ивана ағай // Литер. – 2019,январь – 29.
2. Брусиловская Е. Сюжет для небольшого рассказа // Казахстанская

правда. – 2015,январь – 23.

1. Әуезов М.О. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. – Алматы: Ғылым, 1998. – Т. 3. – 392 б.
2. Лизунова Е.В. Трагедии и комедии // Классические исследования: многотомник.– Алматы: Әдебиет әлемі, 2013. – Т. 18.– C. 385-408.
3. Соболев Л.С. Литература, рожденная революцией // Литературная газета. – 1949, май – 7.
4. Ауэзов М.О. История казахской литературы.– Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1960. – Т. 1. – 740 с.
5. Кундакбаев Б.К. Путь театра. – Алма-Ата: Жалын, 1976. – 261 с.
6. Мухамедиулы А. Ум и душа эпохи – Мухтар Ауэзов // Вестник КазНУ. – 2011. – №1 (36). – С. 151-153.
7. Сейфуллин С.С. Тернистый путь. – Алма-Ата:Казахское гос. изд.худож.литер, 1960. – 482 с.
8. Жұмабердіқызы Г. Алаштың бір ардағы. – Алматы: Рауан, 1998. – 88

б.

1. Артықбаев Ж. Қошке Кемеңгерұлының «Алтын сақина» пьесасы

туралы // Кітапхана хабаршысы. – 2016. – № 2. – Б. 44-49.

1. Ауэзов М.О. На пути к реалистической драме // В кн.: Мысли разных лет. – Алма-Ата, 1961. – С. 183-204.
2. Нургали Р. Казахская литература: концепции и жанры. – Астана: Фолиант, 2010. – 504 с.
3. Кундакбаев Б.К. История советского драматического театра // В кн.:Классические исследования.– Алматы: Әдебиет Әлемі, 2013.– Т.23. – 418 с.
4. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка

//<http://ru.wikipedia.org/?oldid=10326782>. 10.08.2022.

1. Выготский Л.С. Психология искусства / под ред. М.Г. Ярошевского.

– М.: Педагогика, 1987. – 344 с.

1. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии: учеб.– М.: eBook, 2002. –279

с.

1. Веселовский А.Н. Избранное. Историческая поэтика. – СПб.:

Университетская книга, 2011. – 687 с.

1. Горький А. М. О пьесах // Литературная учёба. – 1933. – № 2. – С. 3.
2. Пушкин А.С. Критика и публицистика. – М.: Директ-Медиа, 2015. –

477 с.

1. Познякова О.Л. Философия драмы: фрустрация vs. Катарсис. –

Минск: РИВШ, 2017. – 105 с.

1. Познякова О.Л. Деонтологическая заданность фрустрационной драмы // Научные труды республиканского института высшей школы. – 2018. –

№17. – С. 261-267.

1. Узелли Г. Сущность новаторства драматургии А.П. Чехова // В кн.: Диалози с Чехов: 100 години по-късно. – София: Факел, 2004. – С. 237-244.
2. Есембеков Т.У. Казахская проза и драматизм. – Алматы: Ғылым, 1997. – 231 с.
3. Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова. – Изд. 6-е, перер. и доп. – М.: Политиздат, 1991. – 560 с.
4. Ильясова Ш.Б., Академик Р. Нургали о жанровых истоках трагедии М. Ауэзова «Енлик-Кебек» // Нургалиевские чтения-Х: матер. науч. сообщ. молодых ученых ХХI столетия. – Нур-Султан: ЕНУ, им.Л.Н. Гумилёва, 2021. – С. 9-16.
5. Мажитаева Ш.М., Ныгметова Н.Т.,Ныгметова Ж.Т. Краткий обзор исследования казахских драматических произведений // Филологические науки: Вопросы теории и практики. – 2012. – №2 (13). – С. 104-106.
6. Әуэзов М.О. Уақыт және әдебиет. – Алматы: Жазушы, 1962. – 415 б.
7. Кабдоллов З.Сөз өнері. – Алматы: Мектеп, 1976. – 373 б.
8. Майерс Д. Социальная психология. – СПб.: Питер, 1997. – 688 с.
9. Волькенштейн В.М. Драматургия. –Изд.5-е доп. – М.: Советский писатель, 1969. – 335 с.
10. Ауэзов М.О. Заметки о теории советской драмы // В кн.:Мысли разных лет. – Алма-Ата, 1961. – С. 175-179.
11. Давыдова Е.В. Понятие драматического конфликта в актуальном литературоведении // Уральский филологический вестник. – 2015. – №5. – С. 46-54.
12. Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие: в 2 т.– М.: Искусство, 1954.– Т. 2.– 1079 с.
13. Станиславский К.С. Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
14. Бердников Г.П. Чехов – драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова. – М.: Искусство, 1957. – 246 с.
15. Мильдон В. Вишневый сад как антиутопия (к понятию «комедия» в драматургии А.П. Чехова) // В кн.: Диалози с Чехов: 100 години по-късно. – София: Факел, 2004.–С. 224-228.
16. Кожевникова Н.А. Стиль Чехова. – М.: Азбуковник, 2011.– 487 с.
17. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1978. – Т. 11. – 442 с.
18. Бердников Г.П., ЧеховА.П. Идейные и творческие искания. – Изд. 3- е, дораб. – М.: Художественная литература, 1984. – 511 с.
19. Шах-Азизова Т.К. Пьесы Чехова и их судьба // В кн.:Драматические произведения: в 2 т.– Л.: Искусство, 1985.– Т. 1. – С. 3-32.
20. Страшкова О.К. «Новая драма» как артефакт Серебряного века. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. – 576 с.
21. Шоу Б. О драме и театре. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. – 640 с.
22. Хьюз Э. БернардШоу. – М.: Молодая гвардия, 1968. – 288 с.
23. Чехов А.П. О литературе. – М.: Гос.изд. худож.Литер, 1955. – 402 с.
24. Манкевич И.А. Чехов и «окрестности»: повседневность – литература

* повседневность. – СПб.: Алетейя, 2018. – 164 с.

1. Нейчев Н. Чехов: драматургия апофатического бытия //В кн.:Диалози с Чехов: 100 години по-късно.– София: Факел, 2004. – С. 229-236.
2. Позднякова Е.А. Ремарка в пьесах А.П. Чехова // Вестник Костромского государственного университета им. Некрасова. – 2013. – №2. –С. 93-96.
3. Метерлинк М. Сокровище смиренных: мудрость и судьба. – Томск: Водолей, 1994. – 256 с.
4. Урнов Д.М. Мысль изреченная и скрытая (О подтексте в современной прозе) // Вопросы литературы. – 1971. – №7. – С. 52-72.
5. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М.: Художественная литература, 1972. – 543 с.
6. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам…»:Пьесы и водевили Чехова. – М.: Искусство, 1982. – 285 с.
7. Голова С.В. Жизнь экспромтом //В кн.:Антон Чехов. Полное собрание пьес в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2017. – С. 790-796.
8. Иезуитова Л.А. Комедия А.П. Чехова «Чайка» как тип новой драмы

// Анализ драматического произведения: межвуз.сб. науч. тр. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1988. – С. 323-346.

1. Позднякова Е.А. О жанровом своеобразии пьес А.П. Чехова // Вестник Костромского государственного университета им. Некрасова. – 2014. –

№1. – С. 142-145.

1. Лакшин В.Я. Искусство психологической драмы Чехова и Толстого.

– М.: МГУ, 1958. – 86 с.

1. Ревякин А.И. О драматургии А.П. Чехова. – М.: Знание, 1960. – 48 с.
2. Криницын А.Б. Поэтика и семантика пауз в драматургии А.П. Чехова

//http://www.portal-slovomi/philology/44205.php.22.04.2018.

1. Бицилли П.М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов: pro et contra:сб.тр. – СПб.: РХГА, 2010.–Т. 2. – C. 522-692.
2. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: Искусство, 1954.– Т. 1.– 515 с.
3. Мейерхольд В.Э.Переписка: 1896-1939. – М.: Искусство, 1976. – 464

с.

1. Тамарли Г.И. Музыкальная структура пьесы А.П. Чехова «Три

сестры» // Творчество А.П. Чехова. Особенности художественного метода:межвуз.сб.науч.тр. – Р-на-Д.: Ростовский педагогический институт, 1981. – С. 48-59.

1. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М: Изд-во МГУ, 1989. –

261 с.

1. Громов М.П. Книга о Чехове. – М.: Современник, 1989. – 384 с.
2. Пропп В.Я.Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во

Ленинградского университета, 1986. – 368 с.

1. Строева М.Н. Чехов и художественный театр. – М.: Искусство, 1955.

– 314 с.

1. Младенова М. А.П. Чехов – театральный новатор // В кн.: Диалози с Чехов: 100 години по-късно. – София: Факел, 2004. – С. 340-342.
2. Невердинова В.Н. Одноактные комедии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте: матер. междунар.науч.-практ. конф. – М.: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1978. – С. 115-122.
3. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. – М.: Наука, 1979. –

395 с.

1. Нургалиев Р. Зеркало. Система жанров казахской драматургии. –

Алматы: Өнер, 1985. – 400 c.

1. Билинкис Я.С. Театр и литература: ситуация драматического диалога

// Взаимодействие и синтезискусства: сб.стат. –Л.: Наука, 1978. – С. 80-89.

1. Габбасова С.Х. Методика преподавания А.П. Чехова в казахской школе // Поволжский педагогический вестник. – 2015. – №1 (6). – С. 41-44.
2. Тажибаев А. Развитие и формирование казахской драматургии. – Алматы: Жазушы, 1971. – 416 с.
3. Ауэзов М.О. Тезисы к докладу о Чехове //В кн.: Полное собрание сочинений: в 50 т.– Алматы: Жибек жолы, 2014. – Т. 47. – С. 43-46.
4. Смирнова Н.С. Казахская литература: учеб.–Изд. 2-е. – Алма-Ата: Мектеп, 1977. – 208 с.
5. Анастасьев Н.А. Мухтар Ауэзов. – М.: Молодая гвардия, 2006. –449

с.

1. Ауэзов М.О.Пьеса о молодежи // Социалистическая Алма-Ата. –

1937,июнь – 13.

1. Уразаева К.Б. «Путь Абая»: актуально об актуальном // Простор. – 2017. – № 12. – С. 166-180.
2. Ақбай Н.Е. Алма бағында // Мухтар Ауэзов энциклопедиясы. – Алматы: Атамұра, 2011. – 688 б.
3. Станиславский К.С. А.П. Чехов в Художественном театре. Переписка А.П. Чехова и К.С. Станиславского. – М.: Директ-Медиа, 2015. – 114 с.
4. Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. – 2004. – № 11. – С. 87-91.
5. Сахарова Е.В. Садово-парковый топос «Повестей Белкина» А.С. Пушкина в контексте развития русской повести первой трети XIX в. // Вестник ТГУ. – 2007. – № 3. – С. 11-14.
6. Комаров С.А., Шелемеха К.С. Топос «Сад» как пространственная доминанта в произведениях А.П. Чехова 1890-1900-х годов // Вестник ТюмГУ.

– 2018. – Т. 4,№ 2. – С. 124-138.

1. Хайнади З. Архетипический топос // Литература. – 2004. – № 29. – С.

7-13.

1. Бунин И.С. Под серпом и молотом: сборник рассказов и

воспоминаний. – М.: Директ-Медиа, 2016. – 276 с.

1. Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч. Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-1900-х гг.: мифопоэтические модели. – Р-на-Д., 2012. – 208 с.
2. Батракова С.П. Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад»)

// Чеховиана: Мелиховские труды и дни: сб. тр. – М.: Наука, 1995. – С. 44-52.

1. Кошелев В.А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова // [http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id.](http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id) 29.07.2019.
2. Мифы народов мира: в 2 т./ подред. С.А. Токарева.– М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1.– 683 с.
3. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1988. – №1. – С. 133-152.
4. Горький М. Собрание сочинений: в 16 т. – М.: Правда, 1979. – Т. 16.

– 367 с.

1. Гиленсон Б.А.История античной литературы:учеб. пособие:в 2 кн.– М.: Флинта,2001. – Кн. 1. – 416 с.
2. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1977. –

445 с.

1. Хализев Е.В. Драма как род литературы (поэтика, генезис,

функционирование). – М.: Изд. МГУ, 1986. – 260 с.

1. Кобланов Ж.Т. Комедии Жумата Шанина // Вопросы науки и образования. – 2019. – №14 (61). – С. 47-50.
2. Калмыкова И.Г. Категория комического и жанр комедии в литературном процессе: проблемы изучения // Вестник БГУ. – 2014. – Вып. 10(4). – С. 138-143.
3. Шапауов А.К., Жусупов Н.К. Проблемы исследования жанра комедии в казахской драматургии// Вестник Павлодарского государственного университета. – 2013. – №2. – С. 137-147.
4. Киселев Н.Н. Проблемы советской комедии. – Томск: Изд-во Томского университета, 1973. – 202 с.
5. Сахновский-Панкеев В.А. О комедии. – М.: Искусство, 1964. – 221 с.
6. Сарсекеев М. Три жизни Беимбета Майлина: к 70-летию со дня рождения // Иртыш. – 1965, ноябрь – 20.
7. Тахан С.Ш. Оппозиция «романтизм-реализм» в повествовательной структуре рассказов Б.Майлина 20-30-х годов//Научный потенциал мира – 2006: матер.3-ймеждунар.-практ. конф.– Днепропетровск: Наука и образование,2006. –С.64-68.
8. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 15 т. – М.: Терра, 2000. – Т. 14. –

382 с.

1. Шахматова Т.С. «Водевильное поветрие» в русской литературе XIX

века // В кн.:Ученые записки Казанского государственного университета.– 2008. – Т. 150, кн. 6. – С. 70-76.

1. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. – М.: Наука, 1988. – 384 с.
2. Кожакеев Т. СатираБейимбета//В кн.:Майлин Б.Многомное собрание сочинений. – Алматы: Қазығұрт, 2013. – Т. 13.– С. 64-76.
3. Рустембекова Р. Казахская советская комедия. – Алматы: Наука, 1978. – 136 с.
4. Муратов А.Б. «Медведь», «Шутка» А.П. Чехова // Анализ драматического произведения: межвуз. сб. науч. тр. – Л.: Изд.Ленингр. универ, 1988. – С. 313-322.
5. Оразаев Ф. Общая тема – иное решение// В кн.:Майлин Б.Многомное собрание сочинений.– Алматы: Қазығұрт, 2013.– Т. 13. – С. 92-98.
6. Щербакова И.А. Своеобразие драматического действия в водевилях А.П. Чехова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2011. – №7. – С. 108-111.
7. Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. – М.: Наследие, 2000. – 238 с.
8. Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. – М.: Всероссийское театральное общество, 1959. – 463 с.
9. Балабанович Е. Чехов и Чайковский. – М.: Московский рабочий, 1970. – 184 с.
10. Роговер Е.С. Русская и зарубежная драматургия в школьном изучении: учеб. пос.– М.: Форум, 2007. – Ч. 2. – 432 с.
11. Моруа А. Честные и смелые глаза // Литературная газета. – 1960, январь – 29.
12. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. Избранное. – Л.: Музыка, 1972.

– 376 с.

1. Скафтымова Л.А. А.П. Чехов и С.В. Рахманинов: некоторые параллели // Известия Саратовского университета. – 2014. – Вып. 1. – С. 76-80.
2. Эйгес И.П. Музыка в жизни и творчестве Чехова. – М.: Музгиз, 1953.

– 96 с.

1. Тамарли Г.И. Чехов и Брехт: эпизация драмы // Вестник ТГПИ: спец.вып.– 2008. – С. 111-116.
2. Яницкая С.С. Романсные цитаты и реминисценции в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // Вестник БДУ. – 2011. – № 1. – С. 13-17.
3. Ордалиева Ж.С. Созвучие: Габит Мусрепов и музыка. – Алматы: КАЗакпарат, 2006. – 125 с.
4. Мусрепов Г. Черты эпохи. Статьи и речи. – Алма-Ата: Жазушы, 1986. – 415 с.
5. Лесакова Н.И. Выразительные возможности музыки в драматическом спектакле // Ярославский педагогический вестник. – 2017. –№ 2.

– С. 352-355.

1. Бадиков В.В. Прикосновение брата:жеті томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Атамұра, 2012.–Т. 1. – 408 б.
2. Немирович-Данченко В.И. Избранные письма (1879-1943): в 2 т.– М.: Искусство, 1979.– Т. 1.– 608 с.
3. Аргынбаева М.Х. Национальное самосознание: опыт прочтения текста. – Алматы: Қазақ университеті, 2012. – 170 с.
4. Бадиков В.В. Художественный мир Дулата Исабекова // Простор. – 2012. – № 12. – С. 132-143.
5. Устинов А.А. Новый человек: идеал и реальность. – Алма-Ата: Жазушы, 1978. – 304 с.