МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВОСТОЧНО-СИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

ИНСТИТУТ МОНГОЛОВЕДЕНИЯ БУДДОЛОГИИ
И ТИБЕТОЛОГИИ СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Т. Н. Мордвина, Л. С. Дампилова

Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии

Улан-Удэ
Издательско-полиграфический комплекс
ФГБОУ ВО ВСГИК
2022

УДК 821.512.31-2.09
ББК 83.3(2=642)-46
М 792

Утверждено
Редакционно-издательским советом ВСГИК
и Ученым советом ИМБТ СО РАН

Ответственный редактор
Сундуева Е. В., доктор филологических наук, доцент

Рецензенты:
Хабунова Е. Э., доктор филологических наук, профессор;
Имихелова С. С., доктор филологических наук, профессор;
Цыбикова Б.-Х. Б., кандидат филологических наук, доцент

Мордвина Т. Н.
М 792 Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии / Т. Н. Мордвина, Л. С. Дампилова. – Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2022. – 140 с. – ISBN 978-5-89610-324-0. – Текст : непосредственный.

В монографии исследуются мифологические, устно-поэтические, обрядово-ритуальные истоки и динамика развития бурятской драматургии, начиная с 50-70-х гг. XX в. до современности. Использование в драматической постановке фольклорных мотивов, мифологических образов и сюжетов, ритуалов и обрядов является важнейшим средством обогащения сценического искусства. Книга представляет интерес для широкого круга специалистов в области гуманитарных наук, может быть использована при чтении спецкурсов по литературе народов Сибири.

УДК 821.512.31-2.09
ББК 83.3(2=642)-46

© Мордвина Т. Н., Дампилова Л. С., 2022.
© Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2022.
© Институт монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН, 2022.

ISBN **978-5-89610-324-0**

ВВЕДЕНИЕ

Тесная взаимосвязь русской и локальной национальной традиции является одной из особенностей региональной культуры народов Сибири. Данная взаимосвязь характерна для литературных жанров, в том числе и для драматургии. В связи с этим значимым представляется исследование развития современного театрального искусства в региональном аспекте. Региональная и локальная фольклорная традиционная культура, как правило, является основной базой для подобных исследований. Специфика фольклорной традиции региона и ее отражение в драматургии предполагают более полное знание ее в синхронном разрезе, а также возможность сопоставить со сходными материалами по русской драматургии и драматургии народов Сибири.

Исследование фольклоризма драматургии дает возможность уяснить проблемы традиций и новаторства, в формировании которых особое значение имеют национально-художественные традиции. Первостепенной причиной обращения театров к фольклору является возросший интерес к национальной самобытной культуре. Отчасти это связано с тем, что в наш век всемирной глобализации для национального самосознания стало актуальным обращение к своим истокам для самоидентификации.

Настоящее исследование посвящено теоретико-методологическим, культурно-эстетическим аспектам фольклоризма драматургии, выявлению как прямого, так и опосредованного воздействия устно-поэтических традиций на драматический текст и сценическое воплощение. Как известно, «драматургия включает в себя произведения драматического рода литературы (поскольку они предназначены для сцены) и сценарии, создаваемые как писателями, так и режиссерами или композиторами» [Литературная энциклопедия, 2001, стб. 249]. Исследование фольклоризма драматургии связано с выявлением влияния народного творчества на театральное искусство в разные исторические периоды. Основное внимание уделяется изучению роли фольклора в семантическом поле художественного дискурса, своеобразию использования фольклорных традиций в театраль-

ных представлениях. Не менее значимым представляется рассмотрение вопросов связи методов и принципов изображения мифо-ритуальных традиций на сцене.

В работе предпринята попытка исследования процессов освоения мифо-ритуальных и фольклорных элементов как художественных действий, где основным является не литературоведческий, а фольклористический подход к проблеме. Фольклористический аспект в изучении драматургии Бурятии предполагает, что в центре нашего внимания будут вопросы фольклорных мотивов, образов и композиционных приемов. Также фольклористический аспект исследования при анализе текстов и спектаклей требует привлечения значительного количества фольклорных материалов.

Выявление в работе разных аспектов использования фольклорных жанров, мифологических образов и сюжетов, ритуально-обрядовых событий в драматургии и сценическо-игровом исполнении обусловили актуальность выбранной темы. Родство первичного драматического ритуализма и обрядовый характер шаманских инициаций дает возможность исследовать механизм современного ритуального сценического мифотворчества посредством обращения к единым глубинным структурам, включая композиционные особенности. Взаимосвязь литературы и фольклора в отечественном литературоведении и фольклористике является одной из актуальных и наиболее изучаемых проблем. Актуальность исследования обусловлена также теоретической значимостью концепции фольклоризма для гуманитарных наук.

В отечественной фольклористике активно проводятся исследования разных аспектов проблемы литературного фольклоризма. В своей работе мы придерживаемся определения фольклоризма, предложенного французским ученым XIX в. П. Себийо. Он использовал этот термин для характеристики фольклорных интересов писателей, критиков, публицистов, их обращения к сюжетам, мотивам и образам устно-поэтического творчества [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001, стб. 1143]. В отечественной науке наиболее изученный аспект проблемы фольклоризма как «миф – фольклор – литература»

освещен в трудах таких ученых, как Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский, А. Н. Афанасьев, в современной фольклористике в полемике критиков В. Кубилюса, В. Якименко, К. Султанова, А. Эбаноидзе и др. обсуждены разные аспекты обращения современных писателей к мифу. Проблема фольклоризма освещается в трудах В. Я. Проппа, В. Н. Топорова, Ю. Н. Лотмана и других ученых, которые опираются на теории аналитической психологии и структурализма. В этом направлении вызывают интерес работы об архетипических структурах художественного сознания (В. Б. Корона, Е. К. Созина, О. Н. Турышева, Е. Е. Приказчикова). Типологическая теория фольклоризма изучена в трудах Д. Н. Медриша, У. Б. Далгат, А. М. Новиковой, А. М. Астаховой, П. С. Выходцева и др. Системный подход к проблеме фольклоризма достаточно полно разработан профессором А. И. Лазаревым. В трудах В. В. Блажеса, посвященных уральской фольклористике и творчеству писателей П. П. Бажова, Д. Н. Мамина-Сибиряка, особо отмечен региональный аспект проблемы фольклоризма.

Комплексные исследования по бурятской драматургии раскрыли основные тенденции становления и развития бурятского драматического театра и драматургии Бурятии в целом. В монографии В. Ц. Найдакова, С. С. Имихеловой «Бурятская советская драматургия» рассматривается исторический путь бурятской драматургии – от первых послереволюционных лет до советской эпохи включительно. В ходе литературоведческого анализа драматических текстов авторы освещают некоторые аспекты фольклорных традиций в исследуемых материалах. В работе В. Ц. Найдаковой «Бурятский драматический театр от возникновения до 1970-х гг.» и «Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX в. (1975-2002 гг.)» рассматриваются способы воплощения актерами и режиссерами драматургического материала в зависимости от исторической картины дня.

В монографии М. В. Амгалановой «Взаимодействие культур в сфере художественного творчества (на примере бурятской и монгольской драматургии (1920-1940 гг.)» рассматриваются предпосылки для зарождения драматургии Бурятии и Мон-

голии, имеющие одни и те же исторические корни, и ее развитие вплоть до 40-х гг. прошлого века. Исследователь определяет драму как носителя культурной информации, из которой можно вычленить феномен монгольской и бурятской драматургии, заключающийся в отборе выразительных национальных художественных средств, взявших свое начало от сказителей, певцов, музыкантов, танцоров и др.

В бурятской фольклористике достаточно широко исследованы устойчивые формы фольклорной атрибутики, специфические фольклористические приемы, влияние традиционного фольклора с его развернутой жанровой системой на художественное произведение, выявлены фольклорно-литературные взаимосвязи. Особенностям взаимодействия бурятского фольклора и поэзии на разных этапах литературного процесса посвящены статьи и монографии «Бурятская поэзия: традиции и новаторство (1920-1980-е гг.)», «Бурятская поэзия XX века: истоки, поэтика жанров» Е. Е. Балданмаксаровой. Исследуя проблемы генезиса и эволюции бурятской поэзии, автор акцентирует внимание на проблеме взаимодействия литературы и фольклора, отмечая, что связь бурятского поэта с фольклором лежит на генетическом уровне и что преломление народнопоэтических традиций на разных ступенях развития литературы различно, в том числе это «преломление» в каждом конкретном случае зависит от таких факторов, как социально-нравственная ориентация художника, его талант и т.д.

По теме взаимосвязи фольклора и литературы имеются диссертационные исследования Т. Б. Баларьевой «Фольклорные мотивы в бурятской прозе» и Т. В. Бабкиновой «Фольклоризм бурятской поэзии». Исследуя структуру и системы анализа фольклоризма литературы, Т. Б. Баларьева рассмотрела прозаические произведения, написанные на фольклорной основе, разделив их на жанры. Т. В. Бабкинова выявила фольклорные образы и мотивы в современных лирических произведениях. Автором системно рассмотрены художественные образы в космогонических, тотемических и этиологических мифах, изучены концепты мифологического времени (циклическое и линейное).

В работе использованы методы семантико-герменевтического, сравнительного и сравнительно-генетического анализа. Сравнительный анализ используется при выявлении типологических мотивов и образов. Сравнительно-генетический метод, обусловленный самой проблемой фольклоризма литературы, является основным методом при выявлении генетических связей фольклорных и литературных традиций. Данные методы позволяют наиболее полно выявить использование фольклорных традиций в драматических текстах, интерпретацию профессиональным театром фольклорного материала.

В столице Бурятии г. Улан-Удэ всего шесть профессиональных театров: Государственный бурятский академический театр оперы и балета им. народного артиста СССР Г. Ц. Цыдынжапова, Государственный бурятский академический театр драмы им. Х. Н. Намсараева, Государственный русский академический театр драмы им. Н. А. Бестужева, Молодежный художественный театр г. Улан-Удэ, Бурятский национальный театр песни и танца «Байкал» и Театр кукол «Ульгэр». Нами рассмотрены постановки Бурятского театра драмы, Русского драматического театра, Театра песни и танца «Байкал», Театра кукол «Ульгэр». В работе анализируются пьесы драматургов Ц. Г. Шагжина, Н. Г. Балдано, Г. Т. Башкуева, А. А. Мухраева, С. Л. Лобозерова; спектакли «Дух предков», «Хун-шубуун», «Небесный аргамак», «Улейские девушки», «Ветер минувших времен». Выбор для анализа драматических произведений и современных сценических представлений обусловлен тем, что они являются наиболее актуальными для постижения творческих поисков автора через призму мифо-ритуальных и фольклорных традиций.

Целью данной работы является выявление роли фольклорных и мифологических традиций в формировании особенностей драматургии Бурятии со следующими задачами: выявить своеобразие фольклоризма в бурятской драматургии с тем, чтобы глубже понять особенности содержания и художественной формы фольклорных жанров; раскрыть особенности художественной формы фольклорных произведений, художественно-стилевые формы фольклоризма; определить роль фольклорных образов и мотивов в драматургии; проследить эволюцию фольк-

лоризма драматургии как процесс стилизации, трансформации и ассоциации; представить мифо-ритуальную парадигму в сценическом воплощении; охарактеризовать регионально-локальный компонент в драматургии Бурятии.

Впервые в бурятской фольклористике предпринята попытка рассмотреть специфику фольклоризма драматургии Бурятии, разработан подход к периодизации драматургии Бурятии с точки зрения эволюции фольклорной традиции и определен тип фольклоризма драмы писателей. Выявлены мифо-ритуальные традиции в драматургии Бурятии, позволяющие проследить авторскую тенденцию в выборе типологии героя, приемы трансформации традиционных мифо-ритуальных элементов. Определены закономерности творческого освоения драматургом мифологических и фольклорных образов, мотивов, сюжетов в театральном искусстве. Выявлена регионально-локальная специфика фольклоризма драматургии Бурятии.

Значимость работы состоит в том, что результаты и выводы могут явиться основой для разрешения ряда актуальных вопросов, возникающих при изучении фольклорных и мифоритуальных традиций в современном театральном искусстве. В работе выявлены и уточнены научные представления о приемах фольклоризма драматургии и особенности мифо-ритуальной парадигмы в сценическом воплощении. Проблема развития национального театра также рассмотрена с точки зрения регионального аспекта. В работе прослежены генетическая связь современного театра с обрядовыми и ритуальными инициациями, типологический характер использования мифологических элементов в драматическом произведении.

Глава I.
Фольклоризм драматургии Бурятии

В драматургии особо востребованным является стилистико-речевой фольклоризм, используемый актерами и зависящий от творческого видения режиссера. Не менее ценным представляется социально-этнографический фольклоризм, создаваемый на сцене в ходе спектакля. Кроме того, согласно справедливому мнению Э. В. Померанцевой, применение фольклорных жанров в драматургии не случайно: оно как тема проходит через все действие пьесы, расставляя на своем пути нравственные акценты, конфликтуя при этом с реальностью [цит. по: Гусев, 1984, с. 10]. Подобный подход диктует сам жанр драмы, так как в отличие от других литературных жанров пьеса содержит такой подтекст, который предполагает свою обязательную реализацию на сцене в игре актера.

В ходе анализа драматических текстов мы придерживались мнения А. И. Лазарева о том, что «факт использования в литературном произведении готовых форм фольклора (былинных образов, сказочных сюжетов, песенной стилистики и т.п.) не требует особого термина, хотя часто сам по себе является показателем фольклоризма данного произведения. Но еще чаще наличие в романе, поэме, стихотворении, пьесе выдержки из фольклора, цитирование песни, использование пословицы и поговорки не означает их фольклоризма» [Лазарев, 1985, с. 9].

В нашем исследовании, классифицируя фольклоризм драматургии, мы выделяем такие приемы заимствования, как стилизация, трансформация и ассоциация. Под фольклорной стилизацией подразумевается последовательная имитация фольклорного стиля. Фольклорная стилизация стремится раскрыть надындивидуальную народную правду – критерий массовой народной жизни, отчего точка зрения повествователя (фольклорного сказителя) фактически смыкается с авторской [Мущенко, 1984, с. 77]. У. Б. Далгат к стилизации относит работы «младописьменных авторов», которые остаются верными принципам народной поэзии в своих произведениях, при этом «наблюдаются сближения, а иногда и совпадения с фольклорной стилисти-

кой, и весьма редко ее трансформация». По ее мнению, на втором уровне литературного развития генетическая преемственность литературой фольклорных традиций заменяется творческим заимствованием и трансформацией [Далгат, 1981, с. 12]. В исследованиях Д. Н. Медриша фольклоризм писателя сводится к заимствованию (пусть даже с последующим переосмыслением, включением в новую художественную структуру) определенного, твердо установленного набора фольклорных элементов и свойств [Медриш, 1983, с. 5-6]. Таким образом, термин «творческое заимствование» отражает само явление – фольклоризм, а стилизация и трансформация – это приемы творческого заимствования. В данной работе не акцентируется внимание на историческом развитии взаимоотношений литературы и фольклора, стилизация и трансформация рассматриваются как сознательные способы заимствования фольклорных элементов.

Бурятский фольклорист А. И. Уланов, анализируя литературные тексты, содержащие фольклорные элементы, выявил три типа заимствования: введение фольклорного произведения в художественную литературу без изменений; со значительными изменениями; использование «тем, мотивов и эстетических направлений» фольклора [Уланов, 1959, с. 101]. По мнению В. Ц. Найдакова, само по себе заимствование уже есть творческий процесс, и от того, какое это заимствование, будет зависеть и набор используемых автором фольклорных элементов [Найдаков, 1959, с. 13-14].

В процессе становления национального театра Бурятии фольклор являлся самым востребованным материалом. Авторы, помимо постановок фольклорных произведений, заимствовали мотивы, сюжеты, элементы, использовали отдельные малые жанры, такие как пословицы, поговорки, песни, воспроизводили на сцене полноценные обряды. В дальнейшем в профессиональной драматургии фольклорные элементы стали использоваться уже не повсеместно, а только в некоторых произведениях. Этнографические детали «прибрались», но фольклорная основа была сохранена полностью с добавлением яркой патриотической идеи [Найдаков, 1987, с. 7-10].

В монографии В. Ц. Найдакова и С. С. Имихеловой также анализируются пьесы периода подъема драматургии (1954-1960 гг.). Мы начинаем исследование именно с этого периода, поскольку авторы пьес того времени достигли определенного уровня мастерства, выработали собственные методы использования фольклорного материала. Немаловажно и то, что в рассматриваемый период, по сравнению со временем возникновения драматургии, в связи со сменой поколения использование фольклора уже не носит стихийный характер.

Исторически профессиональный театр в Бурятии существует более восьмидесяти лет, такой отрезок времени позволяет проследить трансформацию способов и приемов заимствования фольклорного вербального материала в драматургии. Прежде всего, нас интересует профессиональная драматургия, зародившаяся в начале 1950-х гг. В период с 1950 гг. до современности многообразные взаимосвязи устного народного творчества и драматургии принимают устойчивые, развитые формы. С помощью таких приемов заимствования, как стилизация, трансформация и ассоциация, выявлено, что драматургии 1950-1970-х гг. были свойственны стилизация и трансформация в использовании некоторых фольклорных жанров, отдельных мотивов и элементов. В 1970-1990-е гг. ведущим приемом является фольклорная трансформация, на современном же этапе ее развития все вышеназванные типы заимствования используются уже ассоциативно.

1.1. Традиционные фольклорные образы и мотивы в бурятской драматургии

Проблема влияния устной традиции на литературные жанры является одной из сложных в современной фольклористике. Наиболее значимым аспектом для нашего исследования представляется категория памяти традиции. По определению Б. Н. Путилова, «фольклор содержит единую систему мифологических, религиозных, нравственных и других представлений и норм, которые в целом выражают своеобразную историческую память этноса, его отношения к природе и обществу, нравствен-

ные принципы, взгляд на мир. Фольклору свойственно собирать и закреплять опыт традиции в его «разноцветий», в контрастных столкновениях [Путилов, 2003, с. 67]. Как мы знаем, традиционная культура всегда присутствует в бытовой жизни, в поведении каждого человека, поэтому фольклоризм драматургии рассматривается не только как «память традиции», но и естественное состояние.

Пьесы драматурга и актера Бурятского театра драмы Цырена Шагжина, писавшего во всех жанрах драматургии, известны не только в Бурятии, но и за ее пределами. Его работы были переведены на многие языки и с успехом ставились на сценах Монголии и Болгарии, Калмыкии и Хакасии, Якутии, Тувы и других регионов. Фольклоризм драматургии автора не вызывает сомнений: помимо того, что он пишет пьесы на фольклорные темы и мотивы, язык его произведений богат разнообразными устно-поэтическими цитациями, аллюзиями на генетическом уровне. При зрелищном характере драмы особо востребованными являются пословицы, поговорки и прибаутки, создающие комический эффект и передающие колорит народной речи. В некоторых эпизодах истинно народные смеховые натуралистические сценки автор подменяет собственно литературным материалом, но сказочный мотив обмана остается. В подобных ситуациях явно наблюдается использование фольклорных принципов варьирования материала. Следует отметить, что в творчестве Ц. Шагжина в некоторой мере сконцентрирована фольклорная культура бурятского этноса, проявленная на уровне семантики, художественной образности, языка.

Для бурятского зрителя любимым спектаклем 1950-1970-х гг. была веселая комедия Ц. Шагжина «Хитрый Будамшу». Пьеса состоит из вставных коротких рассказов с единым героем, который и является связующим звеном в композиции текста. Драма построена на мотивах бурятских народных бытовых сказок, где основной темой, согласно конъюнктуре времени, является «спасение бедняков хитрым парнем от произвола нойонов, шаманов и лам». Не менее значимым для развития сюжета является мотив «исполнения трех желаний», характерный для всех сказок мира.

Нойону *Елбою* понравилась дочь пастуха *Гэрэл*, ее хозяин *Порни* в обмен на нее просит, чтобы его сделали нойоном, и *Елбой* соглашается. Пьеса начинается с лирической песни героини, которая вводит зрителя в сюжетную канву. Песня, написанная в традиционном стиле песни плача, напоминает распространенную у монгольских народов песню о белом верблюжонке-сироте. Фольклорный мотив бедняка-сироты, угнетенного хозяином-богачом, переносится на описываемую ситуацию:

Дует сильный ветер,
Больно хлещет град,
Плохо жить на свете
Тем, кто не богат.
Богачи жестоко
Обошлись со мной...
Может быть, далеко,
За большой горой,
Есть страна иная,
Счастлив там народ,
Там не обижают
Бедных и сирот.
Край чудесный манит
Даже и во сне,
Но лишь день настанет,
Снова грустно мне.

[Шагжин, 1976, с. 8].

Сцена исполнения песни *Гэрэл* является отправной точкой. Надо отметить, что для пьесы, использующей преимущественно прием стилизации, характерна имитация народного стиля, например, авторские вводные вставки-песни под народный стиль, объясняющие ситуации. Монолог героя в фольклорном песенном жанре приближает пьесу к собственно устным народным произведениям.

Пьеса построена подобно жанру народных сказок, где также гиперболизированы два антагонистических полюса: бедные и богатые. Как отмечает Е. В. Баранникова, «в реалистичных сказках всегда подчеркиваются контрастные качества богача и бедняка. Богач рисуется скупым и жадным, ограниченным.

Напротив, представитель трудовых масс – бедняк – показывается с любовью и теплотой» [Баранникова, 1963, с. 121]. Как и многие первые бурятские прозаические тексты, пьесы написаны по сюжетной и образной структуре известных русских произведений. Образы основных персонажей произведения (лама и *Будамшу*) напоминают героев сказки А. С. Пушкина попа и его работника Балду.

Вся пьеса выстроена на примере различных смеховых (сатирических) феноменов фольклорного происхождения. К числу «богатых» причислялись собственно богачи, нойоны, а также ламы и шаманы. Сюжетообразующим в пьесе является мотив проделки трюка типичного персонажа бытовой сказки – трикстера. В свою очередь трикстер, немыслим без своего антипода – простака, таковыми и являются глупые богачи, ламы.

В соответствии с каноном фольклорного жанра сюжет пьесы динамично развивается в неожиданно сменяющихся картинах. После драматической завязки появляется главный герой *Будамшу*, имя которого стало нарицательным символом находчивого, умного помощника бедных и обиженных. Хотя он поет, что ему лет «семнадцать-восемнадцать», в фольклорных текстах ему лишь шестнадцать. В. Ц. Найдаков и С. С. Имихелова характеризуют его следующим образом: «Он молод, вечен и вездесущ. Из века в век ходит он по всей земле, а точнее, по земле бурятской, восстанавливая справедливость. Ни в огне не горит, ни в воде не тонет» [Найдаков, 1987, с. 118]. Ц. Шагжин, используя «мотив бессмертия» главного героя, следует основному фольклорному закону: во все времена добро всегда должно побеждать зло.

Пьеса написана на основе нескольких сказок («Будамшуу даа», «Будамшуу», «Проделки Будамшу», «Озорной рыжий Даабуу») про находчивых, хитрых, озорных героев. В фольклорных произведениях главного героя могут звать *Балан Сэнгэ*, молодец *Няа-Няа* и *Будамшуу*. В комедии используется собирательный образ положительного героя, включающий в себя эпитеты, присущие фольклорным персонажам. Так, в сказке «Проделки Будамшу» дается характеристика главного героя: «Все давно слышали и знали о находчивости и смекалке *Будамшуу».* В сказке

«Озорной рыжий Даабуу» персонажу присущи несколько иные черты: «Ничего у него не было, но он был озорным и веселым», а в сказке «Балан Сэнгэ» герой характеризуется как «умный человек». Сказочный герой «всегда наделяется лучшими качествами. В противоположность богачам бедняк щедр (он готов поделиться последним куском хлеба), сметлив и ловок. За эти-то черты, особенно за доброту и благожелательность к окружающим его людям (а иногда и животным), герой-бедняк всегда вознаграждается» [Баранникова, 1963, с. 121].

Складывая воедино вышеперечисленные черты разных персонажей, автор создает собственный трансформированный образ, который не столь однозначен как сказочный герой и представляет несомненный интерес как для читателя, так и для театральной труппы. В процессе трансформации наряду с приобретенными характеристиками остается неизменным его категория сказочности. Когда герой представляется богачам *Пяглай* и *Порни,* последний спрашивает: «Постой, постой! Такое имя есть в сказке. Может быть, ты тот самый Будамшу? Будамшу (улыбается): Возможно» [Шагжин, 1976, с. 26]. Драматург неслучайно упоминает имя сказочного героя, явно напоминая зрителю о его двойнике.

Отрицательные персонажи пьесы изображаются посредством того же собирательного метода. В бытовых сказках их характеристика заключается в нескольких эпитетах «жадный», «глупый» и «злой», создается типичный образ общепринятого в народном сознании героя. Ц. Шагжин, умышленно подчеркивая отрицательные черты героев, в разных ситуациях старается высветить их особую жадность или глупость. Читательский интерес притягивает именно их гиперболизированный гротескно-пародийный образ, вызывающий всеобщий смех. Например:

Порни: Мешай, мешай, а то жир пропадет.

(*Пяглай* мешает в котле ложкой. Гасит в очаге горящие поленья. Достает из шкафчика деревянные тарелки и кладет в них куски мяса).

Порни: Эй-эй-эй! Что же ты себе больше кусок положила, чем мне?

Пяглай (бьет его по протянутой руке): Куда, куда лезешь?

Порни: Отдай мне этот кусок. Ишь какая! Себе с жиром...

Пяглай: Пусти! Не лезь! Вот я тебе! (Бьет его по лбу деревянной ложкой. *Порни*, уклоняясь от ударов, тянет к себе жирный кусок баранины).

[Шагжин, 1976, с. 26].

Подобные бытовые подробности не встречаются в сказках, но их легко можно представить. Как отмечает С. С. Имихелова, комедии «нужна эта детализация, в ней сильнее бытовой колорит, больше жанровых и национальных черт» [Имихелова, 1985, с. 118]. В пьесе этническая специфичность создается с помощью намеренно архаизированных имен, манеры поведения персонажей, их эмоционального состояния, правил бытового поведения. Монологи героев раскрывают особенности этнического сознания.

Пьесам Ц. Шагжина присущи слова и выражения пониженной стилистической характеристики – просторечия, отличающиеся непринужденностью, фамильярностью, иногда и грубоватостью выражений. Для создания речевого портрета персонажа автор не только использует известные формульные выражения, прибаутки, пословицы и поговорки, но и заимствует грамматические формы и лексические элементы устно-поэтической речи, т.е. наблюдается явная стилизация речи по фольклорным канонам.

При общем сатирическом пафосе монологи и диалоги в пьесе, как правило, носят комический характер. Благодаря молитве, насыщенной утрированными подробностями и бытовыми деталями, в полной мере раскрывается завистливый и злобный характер *Порни*: «О, святые небожители и духи земные! Услышьте мою просьбу! Сделайте меня еще богаче... Пусть у соседей подохнут овцы, а мое стадо увеличится... Пусть их юрты гибнут от пожара, а моя юрта станет еще лучше, еще красивее... Святые небожители и духи земные, сделайте меня нойоном, чтобы я отдавал приказания и все меня слушались бы...» [Шагжин, 1976, с. 9]. Автор в сатирической форме выявляет видение внешнего вида начальника глазами самого героя *Елбой-*

нойона: «нужно иметь представительную наружность, такой высокий рост, как у меня», «зычный голос», «острое зрение» [Шагжин, 1976, с. 12-13].

Диалоги и монологи приобретают особый смысл, когда главный герой воспроизводит всю комичность ситуации не только с помощью вербальной, но и посредством визуальной жестовой информации. В результате все высказывание воспринимается сквозь призму сатирического и, шире, смехового начала. В композиционном отношении пьеса состоит из фрагментов бесед, вмонтированных в виде иллюстрации в выявление умного и хитрого героя. Если при обмане богачей герой действует без больших оправдательных уловок, то в эпизодах, связанных с ламами, трюки и проделки его становятся более изощренными.

В сюжете пьесы, заимствованном автором из сказки «Будамшуу», в котором герой поспорил, что заставит встать священного служителя *богдо* и поздороваться с ним при всем народе, повествовательный тон был сменен на яркий диалог. Если в сказке говорится, что *богдо* пришлось приподняться, чтобы подложили ему подушечку, то в сценическом воплощении автор сумел так повернуть картину, чтобы это выглядело смешно и живо.

В некоторых эпизодах истинно народные смеховые натуралистические сценки автор подменяет собственными эпизодами, но сказочный мотив обмана остается. В подобных ситуациях явно наблюдается продолжение фольклорных принципов варьирования материала. Рассмотрим специфический текстовый фрагмент из сказки «Озорной рыжий Даабуу»: «Главный герой, поспорив с друзьями, схватил нойона за одно место в дацане, за что его незамедлительно посадили в тюрьму. Однако вскоре нойон, вызвав его к себе, потребовал объяснить сей поступок. И *Даабуу* выбрал самый точный путь – лесть: «Почтенный нойон, пожалейте. Святой лама предсказал, что я разбогатею, если схвачу за <...> самого высокого тэнгри. Но я ищу тэнгри и не могу найти. Поскольку я почитаю вас, почтенный нойон, не меньше бога, я сделал это. Пожалейте меня, никчемного беднякa! Нойон обрадовался, что его сравнили с тэнгри, и гордо произнес: – Ну ладно, раз так, убирайся!» [Бурятские народные

сказки, 1981, с. 140]. В варианте же Шагжина *Будамшу* хватает ламу за ухо, и когда тот возмущается, герой в оправдание приводит аргумент, что, по его мнению, божественное тело ламы не должно чувствовать боли [Шагжин, 1976, с. 44]. В подобных ситуациях *Будамшу* зачастую играет роль простака.

В анекдотических утрированных рассказах о ламах сатирические аспекты подчеркивают хитрость и смекалку главного героя, не ущемляя достоинства духовного лица. Некоторые скрытые факты осмеяния лам и шаманов, ранее известные в устных рассказах и анекдотических случаях, в послереволюционных произведениях представлены в гипертрофированных размерах. Пьесы данного периода, продиктованные атеистической пропагандой, не столько оправдывают ожидание аудитории, сколько служат заказу времени.

Драматический герой Ц. Шагжина, как и его сказочный прототип, пользуется теми же классическими фольклорными формульными выражениями, например, заходя к Шэрээтэ-ламе, он произносит:

С этим ламой кто сравнится
По величью и уму?
Даже звери, даже птицы
Поклоняются ему.

[Шагжин, 1976, с. 46].

Автор, опираясь на канон сказочного триединства, согласно фольклорным цифровым символам, «наделяет» героя тремя обращениями к ламе, в которых слащавость речей *Будамшу* пропорционально увеличивается, и в зависимости от впечатления, произведенного на ламу его речами, меняется отношение духовного лица к персонажу. В конечном итоге польщенный лама называет «сын мой» бедняка, на которого в другое время не обратил бы никакого внимания. Несомненной заслугой Ц. Шагжина является создание колоритного образа главного героя, который, по сравнению со своим сказочным двойником, получился цельной, внушающей всеобщую любовь и уважение личностью.

В целом пьеса выглядит как сказка, в которой наименее четко проявлено авторское начало. На материале разных произ-

ведений бурятского фольклора (сказок, песен, пословиц, поговорок, загадок) Ц. Шагжин создал одно целостное драматическое произведение, в котором в полной мере отразились богатство и меткость бурятского языка, национальный колорит. Не случайно после постановки спектакля многие выдержки из пьесы стали афоризмами.

В драматургии особо ярко проявляется специфика фольклорной традиции, существующей как составная часть всей традиционной этнической культуры. Традиционные сюжеты, мотивы, темы, образная система востребованы не отдельно как «устное народное творчество», а как целое всей национальной культуры. Естественно, что в пьесах Ц. Шагжина на уровне содержания, структуры, функций выделяются региональные и локальные факторы социоэтнического порядка. В данный период фольклоризм драматургии проявляется как «установка на устный рассказ» [Осипова, 1982, с. 86]. Автор последовательно придерживается фольклорной стилистики и канона жанра сказки.

Такой прием заимствования, как трансформация отличается индивидуальным авторским отношением к вводимому фольклорному материалу, выборочным использованием тех или иных фольклорных образов и художественно-изобразительных средств. Драматург в работе с фольклорным произведением скрупулезно выбирает то, что ему необходимо. Известно, что такому приему заимствования характерно не прямое заимствование, а творческое переосмысление найденного. В фольклористике этот термин существует давно. Так, В. Я. Пропп, пользуясь этим термином, поясняет, как из «основной формы» волшебной сказки получаются ее «производные» [Пропп, 1976, с. 153-174].

У. Б. Далгат в работе, посвященной взаимоотношениям литературы и фольклора, термин «трансформация» относит ко второму уровню литературного развития, характеризующемуся тем, что соотношение между коллективным и индивидуальным изменяется в пользу индивидуального. Она включает в себя обработки автора, стилизацию под «народно-поэтические формы». Таким образом происходит отбор фольклорных явлений для конкретного литературного произведения [Далгат, 1981, с. 14-

15]. Как классический пример данного способа заимствования приводятся драматические произведения А. Н. Островского. Б. Н. Путилов соотносит термин трансформация с варьированием, «но иного, более высокого уровня, принципиально иной интенсивности и направленности. Разница в том, что варьирование порождает сюжеты / тексты одного ряда, трансформация создает новые ряды» [Путилов, 2003, с. 215].

На фоне распространенных в драматургии советского периода схематических бесконфликтных пьес на производственные темы выделяются произведения Н. Г. Балдано, написанные по фольклорным мотивам. Он удачно использовал в драматургии такие знаковые фольклорные мотивы и символы бурятского народа, как образы улигерного героя Гэсэра, национальных героев Бабжа-Барас-батора, Шоно-батора, легенду о седом Байкале и красавице Ангаре. На либретто Н. Г. Балдано были созданы вошедшие в сокровищницу национальной культуры балет «Красавица Ангара», первая национальная опера «Энхэ-Булат-батор». В современном прочтении автора пьесы «Сердце Гэсэра», «Бабжа-Барас-батор» наполнены не только общечеловеческим, философским содержанием, но и неповторимым богатством народного языка и традиционного стиля общения.

Пьеса «Сердце Гэсэра» была написана драматургом в 1977 г. после кропотливой работы по изучению и сличению различных вариантов улигера с целью создания сводного текста, включавшего в себя семантическое, структурное и языковое богатство многочисленных версий, записанных в разное время от разных сказителей-улигершинов. Богатырский эпос о *Гэсэре* исполняли выдающиеся сказители-рапсоды, поэтический текст древнейшего улигера они передавали из уст в уста, создавая национальные традиции устного слова. Для сравнения в работе привлекается сводный текст Н. Балдано «Гэсэр» в переводе С. Липкина.

В пьесе «Сердце Гэсэра», созданной по мотивам бурятского героического эпоса, стихотворная форма улигера переведена в поэтизированную прозу. Все имена героев улигера сохранены. Биография персонажей в целом идентична эпической, как

само название, так и вся сюжетная канва предполагают эпические параллели. Специфика персонажно-образной структуры произведения обусловлена поэтико-стилевыми особенностями бурятского улигера.

Если фольклорный текст о *Гэсэре* назван по имени главного героя, например, «Гэсэр», «Абай Гэсэр могучий», то автор драмы целенаправленно называет свое произведение «Сердце Гэсэра», что позволяет ему самим названием обозначить художественный образ главного героя и провести грань между фольклорным и литературным текстом. Как пишет А. И. Уланов: «Положительные герои улигера обладают замечательной цельностью характеров – вся их жизнь показывается как достижение своих целей, они и физически, и интеллектуально развиты. Перед улигершинами не стояла особая задача индивидуализации характеров, изображение внутренних переживаний человека» [Уланов, 1959, с. 62]. В драматическом варианте перед нами предстает не герой, которому чужды сомнения, а реальный земной человек со своими чаяниями и страданиями. *Гэсэр* выполняет свой долг, но при этом его действия не лишены сомнений и ошибок.

Обладающий сердцем, сердечный человек – значит человек с богатым внутренним миром. Образ *Гэсэра* в улигере не дает нам задуматься над тем, каковы стремления, психологические особенности героя, что он чувствует по отношению к происходящему. Автор драматического произведения дает нам возможность увидеть внутренний мир героя, отсюда и название «Сердце Гэсэра». Намжил Балдано как драматург поставил перед собой задачу показать характер героев в развитии, коллизии внутренних переживаний персонажей.

Эпическое произведение представляет в основном воспевание подвигов *Гэсэра*, его сражения с чудовищами-*мангадхаями.* В драматическом варианте Н. Балдано, домысливая эпический текст, рисует картину мирной жизни: «Отец, мать, народ! На любимой земле воцарился покой. Сеятели смерти и невзгод – отпрыски Атай-Улана, оборотни и демоны – побеждены окончательно. Вернулось желанное время! Уберем мечи! От-

пустим боевых коней на волю! В сундуки спрячем лук и стрелы! Вот какая долгожданная пора пришла» [Балдано, 1980, с. 138].

В эпосе далее следует прощание героя с народом и его возвращение на небо, так как его миссия выполнена. В пьесе же персонаж возвращается с победой для того, чтобы начать строить мирную жизнь. Автор предлагает нам рассмотреть героя не на поле битвы, где расстановка сил очевидна, а в быту, где, как оказалось, все намного сложнее. В экспозиции первого акта предстает картина радостного ожидания приезда героев. Предыдущие события восстанавливаются на материале из эпоса:

В свете дня и в полночной мгле
Все живое уничтожая,
Воцарилась на всей земле
Язва страшная, моровая.
На бескрайнем просторе земном
Умирали ночью и днем
Люди, звери, птицы, растенья.
Наступило время смятенья.

[Гэсэр, пер. С. Липкина, 1968, с. 111].

* * *

Как былиночку круговерть,
Так людей уносила смерть.

[Гэсэр, пер. С. Липкина, 1968, с. 115].

Измученные люди с восторженным ликованием и радостными криками: «Едут!.. Едут!..» встречают своих спасителей, с традиционной молочной пищей и долгожданными объятиями. *Гэсэр* предстает как внимательный и чуткий сын. Вернувшись из долгого похода, он тут же отмечает изменения, происшедшие с матерью: «Из каких бы суровых сражений не возвращался, не было такой грусти у тебя в глазах, не видал я твоих слез...» [Балдано, 1980, с. 138].

В данном случае немаловажное значение имеют авторские художественные приемы. В пьесе Н. Балдано, начиная с названия, наряду с таким основным приемом заимствования, как стилизация, вводятся и некоторые элементы трансформации, например, в случаях переосмысления автором фольклорных черт характера героя. Только в сражениях проводивший время эпиче-

ский Гэсэр в пьесе трансформирован в обыкновенного земного человека с реальными огорчениями и заботами о семье.

Он обращается к народу с приветственной речью. Видно, что это сильный человек с любящим сердцем, предводитель своего народа. Автором сохранена объединяющая образы фольклорного и литературного героя основная черта – желание, чтобы народ жил счастливо: «На земле я родился снова / Ради жизни и блага людского».

Гэсэр самодостаточен, в улигере он идеальное создание без сомнений и колебаний. Его богатырские силы и мощь, показанные через одежду, описываются в улигере с помощью устойчивых формульных выражений:

Натянул шаровары-штаны,
Чтобы как печень, были черны,
А на ощупь, как замша, нежны:
Из семидесяти – помнят воины –
Шкур изюбров штаны были скроены!
[Гэсэр, пер. С. Липкина, 1968, с. 148].

Он соболью шапку надел,
Что казалась огромной копной.
Кисть была, словно холм травяной
И дрожала от ветра дорог.
[Гэсэр, пер. С. Липкина, 1968, с. 150].

Несмотря на то, что драматург не упоминает о богатырском телосложении Абай Гэсэра, в диалогах пьесы явно подразумевается исполинская сила героя. Заметим, что автор в ряде случаев своеобразно и оригинально интерпретирует фольклорные сюжетные ситуации. Так, когда *Шумар-батор* перед охотой предлагает ему натянуть его лук, *Гэсэр* колоритно описывает данный процесс: «О, пни Дархитуя! Семьюдесятью могучими быками лук согните и вденьте тетиву» [Балдано, 1980, с. 146].

Если герой драмы в физическом плане не отличается от своего прообраза, то внутренний мир героя намного сложнее и богаче. Если эпический герой охотится от избытка удали, то в драме поводом для охоты является душевное состояние героя,

внутренний конфликт героя с самим собой, поиски самого себя или уход от себя.

В интерпретации драматурга главный герой приобретает черты реальной личности, в первую очередь, в связи с проблемой смертности исторической личности и бессмертия эпического персонажа: «Печалюсь, что не знал о сроках моей жизни. <...> На кого покину близких! Осиротеет мой народ. <...> Как мало времени у меня осталось здесь» [Балдано, 1980, с. 142]. Тем не менее, герою необходимо считаться с решением небожителей. Следует отметить, что во многих вариантах эпоса о Гэсэре не говорится об условии, по которому он должен покинуть землю. Герой же драматического произведения, не имея выбора, решил оставить землю, и достойно встретить *Эрлэк-хана,* властителя потустороннего мира.

В сценическом воплощении грозный мифологический владыка подземного царства мало соответствует своему прообразу. Он появляется, как подобает ему, эффектно: сначала его посланники, затем сам *Эрлэк-хан.* Но ведет он себя как обыкновенный старик, ждущий приглашения к столу: «От готовой пищи не отказываются!», «Чем пачкаться пылью, лучше пачкаться маслом...» [Балдано, 1980, с. 140]. Подтверждают нашу догадку фразы голодных посланников, которые также мечтают об угощении:

Черный ворон: А нас разве не будут угощать?

Серый ястреб: Конечно, мы не большие головы.

[Балдано, 1980, с. 141].

Особо выделяются в пьесе зооморфные мифологические персонажи, фантастические мистические существа, тоже привлеченные из тюрко-монгольской мифологии. Черный ворон в бурятской мифологии является символом темных сил. По шаманским легендам и мифам, он считается посланником восточных сорока четырех тэнгри, здесь же выступает помощником владыки загробного мира *Эрлэк-хана* и выполняет отрицательную функцию. Образ серого ястреба в бурятском фольклоре почти не встречается, однако, судя по пьесе, он предстает как антипод ворона. Ястреб хитрый, немногословный, моложе своего напарника, хотя в трактовке Н. Г. Балдано они оба изрядно

одряхлевшие вестники беды. И у них, как и у хозяина, есть только одно желание: «Наслаждаться у всех на виду, / троекратным счастьем в году» [Гэсэр, пер. С. Липкина, 1968, с. 276].

Автор нарочито рисует их настолько комичными, безобидными и даже жалкими, что в определенный момент они вызывают сочувствие. Надо отметить, что в эпическом тексте образ *Эрлэк-хана* отсутствует, автор вводит дополнительные фольклорные персонажи из бурятской мифологии. Н. Г. Балдано, великолепно владея богатством бурятского мифо-фольклорного материала, вставил данный персонаж, используя только его имя и его мифологическую функцию как владыки загробного мира. *Эрлэк-хан,* будучи настолько грозным божеством в мифологии, только упоминается в роли судьи провинившихся людей, в шаманской мифологии ему посвящаются многочисленные молебствия как объекту поклонения. Драматург создает утрированный, пародийно-сниженный образ *Эрлэк-хана,* в сценическом плане персонажи иного мира являются колоритными, специфичными образами. И в сюжетной канве пьесы образ *Эрлэк-хана* как вершителя судьбы *Гэсэра* является основополагающим. Даже вызывая жалость зрителя, он в состоянии подарить главному герою еще девяносто девять лет жизни и в знак особого расположения символ своей власти – нож.

Отличительной особенностью поэтики драматургии Н. Балдано является усложнение ее сюжетной структуры. Художественный образ главного антипода *Гэсэра – Хара-Зутана* в драматическом варианте намного сложнее. На наш взгляд, в придании этому персонажу ипостаси подлинного носителя зла заложен глубокий смысл. В художественном варианте автор трансформирует эпические образы персонажей, особо выделяя психологические коллизии в родственных отношениях *Гэсэра* и его дяди *Хара-Зутана.*

С мотивом родственной связи появляются новые отношения и коллизии. Образ *Хара-Зутана* приобретает черты литературного героя, автор наделяет его характером тонкого интригана. Так, стремясь стать наследником *Гэсэра,* он спускается и в нижний мир, и поднимается на небеса. Он призывает *Эрлэк-хана* увести *Гэсэра* в преисподнюю, крадет у *Гэсэра* серебряный нож

– подарок владыки ада. Он пугает *Хан-Хурмаса* возможностью союза между *Гэсэром* и *Эрлэк-ханом* и убеждает его в необходимости как можно быстрее призвать *Гэсэра* на небо.

Н. Балдано посредством устойчивых фольклорных образов воссоздает эпический образ дяди в драматическом тексте. Его отличительной чертой является фольклорная цветовая символика, обозначающая темные начала – черный цвет, характеризующий его душу и сопровождающий его повсеместно. Так, в пьесе во время всеобщего веселья на фоне шатра появляется черная тень *Хара-Зутана*, что позволяет выявить отрицательную функцию персонажа на зрительном уровне. В эпосе о *Хара-Зутане* сказано достаточно прямолинейно:

Обладал он черным конем,
И душой с черно-мутным дном,
А на дне и злость и обман.
Имя хана – *Хара Зутан*.

[Гэсэр, пер. С. Липкина, 1968, с. 25].

У *Хара-Зутана* из всех героев драмы наибольшее количество монологов. Они лаконичны, импульсивны и обрывисты. Необходимо отметить, что каждый герой имеет свой стиль общения и игровые штампы. Посредством таких диалогов Н. Г. Балдано, возможно, хотел подчеркнуть, что родственник *Гэсэра* находится на грани сумасшествия. И в эпосе его тоже трудно назвать психически уравновешенным: то он прячется в байбачьей норе, то притворяется мертвым. Лишь в третьем акте, на встрече с *Харин-ханом* он пытается казаться спокойным. В своих диалогах они неустанно обмениваются друг с другом фальшивыми любезностями, что напоминает сцену встречи Манилова и Чичикова в пьесе «Брат Чичиков» Н. Садур по мотивам «Мертвых душ» Н. В. Гоголя.

Отличительной чертой эпического персонажа *Хара-Зутана* от драматического является отношение народа к его личности. В эпосе баторы доверяли *Хара-Зутану* до определенного момента, а в пьесе Н. Г. Балдано ему изначально никто не верит. Существенное отличие между фольклорными и литературными образами – это их воля к достижению своих целей. В эпическом тексте *Хара-Зутану* не хватило смелости довести

начатое дело до конца. А в пьесе в результате его действий Гэсэр и его баторы превратились в каменные изваяния, самого виновника всех бед убил серебряным ножом *Хан-Хурмас.* Развитие основного сюжета драмы доводится до логического конца именно с помощью трансформированного образа дяди *Хара-Зутана*, играющего решающую роль в пьесе.

Образ другого персонажа пьесы – небесного отца Гэсэра Хан-Хурмаса – также вызывает неоднозначные интерпретации. Он обладает такими же физическими данными, что и его сын, пользуется уважением небожителей-тэнгриев:

Хан-Хурмас был счастливым отцом
Трех здоровых сынов силачей,
Чернобровых трех дочерей,
Был главой тридцати и трех
Много мощных богатырей,
И трех сотен знатных вождей,
И трех тысяч ратных людей.

[Гэсэр, пер. С. Липкина, 1968, с. 21].

В эпическом варианте он горяч и вспыльчив, из-за чего и поплатились те, что живут на земле. Он скинул вниз *Атай-Улана*, разные части которого превратились в страшных чудовищ-*мангадхаев*. В эпосе *Хан-Хурмас*, не уходя от ответственности, признает свою вину и ищет выход из положения. Средний сын предлагает свою помощь в исправлении ошибки отца.

В пьесе божественный отец *Гэсэра* предстает перед нами во втором акте в окружении золотых столбов в виде драконов, низвергающих пламя. С обеих сторон стоят его телохранители, а перед ним князья и советники. Верховное божество, имитируя эпическое повествование о небесном пространстве, делится своими впечатлениями о вселенских просторах, богатствах, которыми он там владеет. В речи героя автор вставляет трафаретные эпические формульные выражения: «От края до края земли не видать» [Балдано, 1980, с. 153]; «Покрикивал то криком тонким, то криком звонким, то во весь голос» [Там же]; «Идущие впереди чистую воду пьют, а отставшие лижут камни...» [Там же]; «Он охотился, и такое было количество зверей, что жирных уби-

вал, тощих пропускал» [Там же]. В данном случае прием стилизации эпического текста совмещается с прямым цитированием.

Примечательно, что в пьесе хан отличается несколько необычным поведением. Когда приходит его младший брат, он даже вспомнить его не может:

Хан-Хурмас (удивленно): Не пойму! Откуда у меня брат на земле взялся?

[Балдано, 1980, с. 154].

Драматург создает образ обыкновенного старика со всеми причудами, даже гипертрофированными настолько, что тот забывает о существовании сына. Однако фраза начальника стражи: «Говорят, забывчивость – признак старости» [Балдано, 1980, с. 154], произнесенная после отъезда хана, дает понять, что Верховное божество уже достаточно преклонного возраста, и ему естественно свойственны различные страхи и опасения. Он суров по отношению к своим подчиненным, за что те его боятся и недолюбливают. Н. Г. Балдано приблизил его божественный облик к реальным героям, приписав ему такие черты, как хвастливость, капризность, зачастую присущие старым людям.

Узнав, что *Эрлэк-хан* прибавил богатырю девяносто девять лет жизни, *Хан-Хурмас* возмутился, поскольку сын нарушил его завещание. Тот факт, что с ним как с небожителем никто не посчитался, рассердил его: «Как услышал, что Гэсэр спознался с Эрлэк-ханом, покоя нет. Подумаю, что эти двое могли объединиться против меня, и сон бежит» [Балдано, 1980, с. 168]. В литературном варианте *Хан-Хурмас* выступает как персонаж трусливый, легковерный, злобный, не способный понять истинного значения вещей и поступков. Автор наделяет его такими качествами, которые абсолютно не ассоциируется с образом верховного божества, используя тот же прием утрированно-заниженного стиля характеристики божественных, самых высокочтимых мифологических персонажей.

Художественный образ *Хан-Хурмаса* типологически близок к образу *Эрлэк-Хана.* Если владыка подземелья смирился с тем, что его время ушло, то *Хан-Хурмас* пытается доказать обратное и выглядит менее цельным художественным образом. Следует отметить, что Н. Балдано из множества вариантов эпи-

лога в эпосе о *Гэсэре* использует аларско-тункинскую версию легенды о том, как *Гэсэр* и его баторы превратились в каменные изваяния. Данная же легенда приводится им в эпилоге сводного текста «Гэсэр».

В пьесе сподвижниками *Гэсэра* являются его тридцать три богатыря, которые в трудные минуты его жизни всегда находятся рядом. *Буйдан батор* как верный и понимающий человек делает вид, что не замечает слабости своего главы и пытается его утешить:

Буйдан батор: Видно, походы да войны тебя утомили, раз сон сломил.

Абай Гэсэр: Много всего передумал, не заметил, как день пролетел.

Шумар батор: Одержимые думами люди и во сне путей ищут.

[Балдано, 1980, с. 185].

В эпосе не выделяются индивидуальные характеристики отдельных богатырей, они представляют собой собирательный образ. Н. Г. Балдано углубил их образы и сделал их не просто баторами своего героя-воина, а друзьями с собственными идеями, психологическими особенностями. В пьесе персонифицированы только двое из них: *Шумар батор* и *Буйдан батор,* но подтекст подразумевает присутствие и остальных. Они заметно отличаются друг от друга: *Шумар батор* кажется моложе, мягче характером, а *Буйдан батор* является полной его противоположностью. По ходу развития событий создается впечатление, что *Буйдан батор* знаком с *Гэсэром* более длительное время, чем младший батор, но объединяет их безграничная преданность *Гэсэру:*

Шумар батор: Теперь твой черед, Абай Гэсэр. Говори! Но помни, что тридцать и три батора в любое время всегда с тобой.

Баторы: Оставайся здесь, на прекрасной земле, Абай Гэсэр! С тобой твой народ!

Абай Гэсэр: «Мое сердце с вами!

[Балдано, 1980, с. 188].

По правилам драматического искусства автор произведения индивидуализирует каждого героя, играющего определенную роль в пьесе. Реалистично изображение земных родителей *Гэсэра – Наран Гохон* и *Сэнгэлэн* – в пьесе. Автор создает картину радостной встречи с сыном после тяжелых сражений: «Ты – мое семя. На земле ты один у меня! Увидела твое дорогое лицо – и не надо другого счастья!» [Балдано, 1980, с. 138].

В пьесе упоминаются все жены *Гэсэра*, но действием наделяется только одна – *Урмай Гохон.* Портретная характеристика героини полностью соответствует фольклорному образу. Описывая ее внешность устами *Хара- Зутана,* драматург использует формульное клише из улигера: «Блеском правой щеки затмевает закат, блеском левой щеки – свет на востоке» [Балдано, 1980, с. 148]. Внутренний мир *Урмай Гохон* также не отличается от мира типичных эпических героинь. В ее юрте красиво, просторно, как и любая из жен в эпосе, она хорошая хозяйка: «все на столе, возлюбленный Абай Гэсэр! Отведай моих яств, испей вина, тогда и поезжай» [Балдано, 1980, с. 144]. Рисуется образ тихой спокойной женщины, соответствующей бурятской традиции. Невестка заботится о родителях супруга, как о своих собственных. Создавая идиллическую картину семейной жизни, автор вводит эпизод как мать с *Урмай Гохон* могут даже вместе пошутить над отцом *Гэсэра.* Подобные бытовые сцены помогают автору создать более яркую картину жизни и приблизить древнюю историю к современным зрителям.

В эпическом образе *Урмай Гохон* сохранились архаичные черты девы-богатырки, что видно из эпизода сражения с войском трех шарагольских ханов:

Посмотрите: Урмай Гохон
Так встречает незваных гостей,
Обладая сноровкой и хваткой:
Если враг на порог ступит пяткой,
Голова его сразу скатится,
Если ступит враг на порог,
Головой за это поплатится...

[Гэсэр, пер. С. Липкина, 1968, с. 239].

В драматическом тексте автор создал образ хрупкой изящной женщины. При этом образ *Урмай Гохон* дается в развитии, поскольку в начале он носит достаточно пассивный характер. Однако при встрече с *Хара-Зутаном* она раскрывается как самодостаточный человек, способный постоять за себя: поняв злостные намерения дяди *Хара-Зутана,* героиня, не сдерживая себя, дерзко высказывается и выходит из юрты. Примечательно, что Н. Г. Балдано попытался соединить в образе *Урмай Гохон* героическое начало эпического образа и обычную женскую слабость.

В целом в художественном образе героев драматург намеренно создает образы земных людей, наделенных естественным чувством страха, допускающих ошибки, сомневающихся и полагающихся не на небесную помощь, а только на себя. Если отрицательные герои имеют заниженные характеристики, то положительные персонажи также могут позволить себе земные слабости. Следуя велению времени, автор создает художественное произведение, в котором мифологические образы, пришедшие из фольклора, намеренно утрированы. В драме мифологические герои превращаются в обыкновенных людей, также зависящих от обстоятельств и подверженных земным недугам.

В пьесе образ *Гэсэра* предстает многомерным, психологически развернутым, в реалистическом аспекте: он, как герой советского времени, мечтает о лучшей жизни для всех, об обществе, основанном на справедливости, решает сложные взаимоотношения между людьми.

Автор, создавая образы *Хан-Хурмаса*, *Хара-Зутана* и *Эрлэк-хана*, объединил их таким единым качеством, как старость. По замыслу автора, они должны стать олицетворением старого времени с его предрассудками, тормозящими развитие новой жизни. Власть им нужна только для того, чтобы нажиться и потешить свое самолюбие. Они настолько заняты своими фантазиями, что даже не замечают, что находятся в одном пространстве с людьми. Это легко прочитывается из того, с какой легкостью *Хара-Зутан* добирается до двух противоположных миров. В эпическом же тексте эти же персонажи еще молоды, и их горячие сердца требуют перемен как на небе, так и на земле.

Эпического героя *Хан-Хурмаса* и мифологического героя *Эрлэк-Хана* с одноименными персонажами из драмы роднит только их прошлая биография. Образы *Урмай Гохон* и баторов Н. Г. Балдано создал более реальными, уязвимыми, схожими, как и в эпическом тексте, преданностью *Гэсэру.* Образ лишь одного персонажа – *Хара-Зутана* – не меняет свой статус, хотя трансформируется его образ согласно новым деталям драматической композиции. Главных героев эпоса и драматического произведения объединяет стремление к тому, чтобы народ был счастлив. Таким образом, нужно отметить, что реализация художественных образов в тексте практически всегда претерпевает трансформацию, что связано с желанием автора представить своих героев в свете современных реалий более реалистичными и многогранными.

Как известно, всякая культура конструирует свое прошлое. В рассмотренный нами период развития драматургии были особо востребованы герои, сражающиеся за счастье народа, в связи с чем автор обращается к таким значительным фольклорным образам, как *Гэсэр, Бабжа-Барас-батор.* Авторский индивидуальный талант в какой-то степени соразмеряется с требованием времени и ожиданием публики.

Н. Г. Балдано, несомненно, сумел актуализировать эпическое произведение, не нарушая поэтики эпоса. В драматическом тексте особо востребовано творческое наследие сказителей. Как отмечал П. Берлинский, «в интимной обстановке они иногда прибегали к театрализации улигеров и всегда при этом показывали высокие образцы актерского искусства, большую фантазию, эмоциональную возбудимость, способность воплощения самых разных образов» [Берлинский, 1923, с. 17]. Н. Балдано, великолепно владея материалом, воплотил на сцене богатство улигерной традиции. Несомненным достоинством писателя является сохранение национальных традиций устного улигерного слова. Как писал сам автор в воспоминаниях, он попытался мастерство актера-рапсода, сказительское мастерство в какой-то степени передать актеру театра [Из личного архива семьи Балдано].

В драматическом произведении Н. Г. Балдано выявлены образы, сюжеты, жанровые формы фольклора, устно-поэтические формульные выражения и клише в сравнении с поэтико-стилевыми привнесениями автора. Для поиска возможных аналогий с авторским вариантом в работе рассмотрены в качестве исходного материала мифологические и эпические мотивы. Данный период в бурятской драматургии отличается сознательным использованием автором мифопоэтического и фольклорного материала. В пьесе Н. Балдано прием стилизации обнаруживается на различных уровнях текста: портретной характеристике, цветовой, числовой символике.

Трансформация в драме Н. Г. Балдано главным образом проявляется в усложнении образа общеизвестного эпического персонажа, сюжетной структуры и в обогащении художественных приемов. Трансформируются традиционно сложившиеся сюжетно-образные ходы в композиционном построении текста. Внутренне осмыслив эпический текст, драматург создает произведение, где художественно-эмоциональная заданность способствует созданию многоплановости в изображении героев.

По тому же пути происходит трансформация образов в сценическом воплощении, где эпическое повествование с упрощенными сюжетами и художественными образами усложняется для создания зрелищности образов, адаптируясь на сценической площадке. В главе в сравнительном аспекте выявлены типологические схождения фольклорных и драматических образов и мотивов. Так, образ *Гэсэра* рассмотрен нами в драме как личность со всеми его индивидуальными чертами, в то время как эпический *Гэсэр* является богатырем, символом военной доблести и мужем, радеющим за все человечество.

Традиционные фольклорные образы и мотивы в драматических произведениях Ц. Шагжина и Н. Балдано используются как естественный, необходимый материал, что позволяет говорить «о фольклоризме поэтического сознания в целом» (Лазарев). Это явление Е. Е. Балданмаксарова подмечает и в бурятской поэзии: «На начальном этапе развития бурятской поэзии фольклор являлся реальной, но почти неосознаваемой эстетической формой. Поэтому было естественным интуитивное обра-

щение поэтов к своему изначальному художественному фонду, так как литературный процесс развивается по принципу генетической преемственности. Это закономерное явление определенного этапа развития бурятской поэзии» [Балданмаксарова, 2002, с. 181].

Опыт фольклорного театра, ярко проявившийся в устном народном творчестве, особенно в многовековой традиции сказителей *онтохошинов* и рапсодов-*улигершинов,* наиболее зрелищно представлено в творчестве вышерассмотренных драматургов. Слово сказителя было священно и чтимо как народная мудрость: «Поток психической и духовной энергии, шедший от улигершина, аккумулировался в “природе” кочевника как язык-тело-душа-дух, и эта традиция основывалась на человеческих способностях сказителя суметь выразить и передать народную философию, народную мудрость» [Амгаланова, 2008, с. 27].

В пьесах Ц. Г. Шагжина и Н. Г. Балдано последовательная имитация сказочного и эпического стиля наиболее зримо выявляет своеобразие «исторической памяти этноса» (Путилов). В их творчестве отмечается четкая этническая определенность, поведение персонажей, их манера общения и стиль разговора соответствуют их менталитету.

Проведенный анализ позволяет сделать некоторые обобщения. Такой прием заимствования, как стилизация в анализируемых пьесах проявляется на содержательном уровне (фольклорный материал), на уровне языка (разговорная, устно-поэтическая лексика, фольклорные формульные клише), на уровне построения художественных образов. Пьесы демонстрируют некоторую тенденцию усложнения системы персонажей, сюжетных ходов. Видимые трансформации образов персонажей наблюдаются в приобретении ими очевидных характерологических качеств. В пьесе актуализируется манера поведения героев, особое значение имеют беседы и диалоги пародийного характера, идейно-выдержанные размышления главного героя. Проводится естественная для драматического жанра трансформация повествовательной структуры эпоса за счет введения множества диалогов и полилогов.

1.2. Фольклорные традиции в современной драматургии Бурятии

Как было рассмотрено выше, в период становления театрального искусства в Бурятии, когда фольклорные материалы вводились почти без изменений, наблюдалась четкая тенденция непосредственного взаимодействия литературы и фольклора. Однако с развитием драматургии Бурятии возникает необходимость обновления, использования иных приемов фольклоризма.

Взаимодействие литературы и фольклора исторически изменчиво, многообразные взаимосвязи устного народного творчества и современной драматургии Бурятии принимают новые формы. В каждый период развития литературы вырабатываются свои принципы привлечения фольклорных традиций. Драматургии 1960-1970-х гг. были свойственны фольклорная стилизация, использование некоторых фольклорных жанров, отдельных мотивов и элементов, на данном этапе развития драматургии все вышеназванные типы заимствования используются уже ассоциативно. Главное, в данный период прием подражания фольклорным элементам заменяется творческим переосмыслением. «Опыт традиции», сохраненный в фольклоре, зачастую модифицируется, например, как «сокровенное», «истинное» и т.д.

В определении термина «фольклорная ассоциация» мы придерживаемся мнения Н. И. Копыловой, считающей, что «возникновение и гашение фольклорной ассоциации осознается всегда на уровне автора и читателя, но не героя (в его стихийном восприятии фольклорный и не фольклорный мир – едины)» [Копылова, 1984, с. 34]. Но в связи с тем, что само понятие ассоциации носит достаточно субъективный характер, можно предположить, что границей этого понятия должна стать особая форма общественного сознания, т.е. нравственность.

Произведения с таким типом взаимодействия между устно- поэтическим творчеством и драматургией требуют особого внимания от исследователя, так как фольклоризм в них не лежит на поверхности. В аналогичном исследовании Э. В. Померанцева с целью раскрытия «своеобразия фольклоризма такого “казалось бы, не фольклорного писателя”, как К. Паустовский», дока-

зывает, что фольклоризм может выражаться «не только и не столько в тексте, сколько в подтексте, в видении мира, природы, человека» [Померанцева, 1984, с. 10]. В пьесах современных драматургов Бурятии Степана Лобозерова, Андрея Мухраева и Геннадия Башкуева наиболее ярко использованы такие приемы заимствования, как трансформация и ассоциация. Трансформация в произведениях данного периода наблюдается на уровне жанра, композиции, сюжета и персонажного ряда. Если в творчестве рассмотренных выше драматургов при использовании фольклорных элементов авторское начало проявлено в меньшей степени, подчинено устным истокам, то в современной драматургии фольклоризм завуалирован, он ассоциативно проявляется на уровне подсознания. Авторское творческое начало играет ведущую роль.

Произведения известного драматурга С. Лобозерова поставлены на сцене более 200 российских театров, в том числе МХАТ им. Горького, Драматического театра им. Ермоловой, Большого драматического театра им. Товстоногова. С. С. Имихелова, анализируя первые пьесы Лобозерова, «относит их к “поствампиловскому” направлению в театре, обозначившему разрушение ценностей, распад традиционных связей, потерянность, одиночество современного человека» [Имихелова, 2007, с. 20].

Деятельность С. Лобозерова как драматурга началась с 1980 г. Его первая пьеса «Маленький спектакль на лоне природы» сразу принесла известность автору, в 1982 г. она была поставлена режиссером А. Бурковым на сцене Русского драматического театра им. Н. Бестужева. Позже была написана пьеса «По соседству мы живем», увидев которую, зритель убедился, что «в театр пришел великолепный комедиограф» [Имихелова, 2007, с. 20]. С большим успехом прошли и следующие пьесы С. Лобозерова: «От субботы до воскресенья» (1988), «Коммерсанты» (1990), «Семейный портрет с посторонними» (1991), «Семейный портрет с дензнаками» (2000), «...его алмазы и изумруды» (2001).

Драматург С. Лобозеров является единственным, кто пишет о жителях забайкальской старообрядческой деревни. На

наш взгляд, одна из его первых пьес «Маленький спектакль на лоне природы» является ярким примером использования таких приемов заимствования, как трансформация фольклорных образов и ассоциация.

Обратимся к ремарке, с которой начинается пьеса: «В доме Журавлевых. Обстановка наполовину стандартно городская, наполовину традиционно деревенская...» [Лобозеров, 1983, с. 87]. Здесь видна установка автора на создание сцены, где четко определено соединение городского быта и деревенского, откуда как бы ассоциативно вырисовывается определенный подход художника к привлечению фольклорного материала. Доминирующим является активная авторская позиция в интерпретации фольклорных элементов.

Персонажи в пьесе явно ассоциируются с известными фольклорными героями. Так, в главных героях (сварливой жене Агриппине и добром, наивном, не от мира сего муже) узнаем жену и мужа – героев сказок или народной драмы. Характер, темперамент и взаимоотношения героев выстроены по образцу мирового фольклорного сюжета о добром муже и злой жене, который также широко используется в русской сказочной традиции. И в визуальном плане автор подтверждает сказочные параллели: традиционно большая жена и маленький щуплый муж. Здесь наблюдается нарочито продуманный ход автора как режиссера: заимствуя образы персонажей из фольклора, он заранее уверен, что читатель узнает и отреагирует соответственно – ему наверняка будет более симпатичен Никанор Епифанович, нежели Агриппина Антоновна.

Автор наделил своего главного героя ярким темпераментом. Например, после знакомства с художником Никанор прибегает домой, чтобы переодеться, собрать картины дочери и пойти к нему в гости с целью договориться об учебе дочери в городе:

Никанор (пробегает, начинает что-то искать): Чего-чего... сидишь тут! Нет, чтоб об дочке подумать.

[Лобозеров, 1983, с. 87].

Не объясняя, в чем дело, он появляется уже с принятым решением. Ему кажется, что окружающие должны быть в курсе, потому он начинает свое действие сразу с конца, при этом тем-

перамент его настолько захлестывает, что он не может даже слова подобрать. Его речь, подчеркивающая душевное состояние, выстроена со сплошными многоточиями. Смешной образ усугубляется скоморошьими жестами и мимикой.

Главный герой, как и его фольклорные прообразы, острослов, соревнующийся в уме и смекалке, как это было принято раньше на Руси, за словом в карман не полезет. Это видно из его споров со своей женой: «Ага, умница нашлась, смотри как бы "Волгу" не дали», «Ага, счас. Всю родню соберу, всех соседей, они там шибко вас ждут – дожидаются», «Ага, отчет тебе напишем на двенадцати листах» [Лобозеров, 1983, с. 89].

Речь его насыщена пословицами, поговорками и народными прибаутками: «Свяжись с бабой, сам дураком станешь», «Собаку на этом деле съел». Он любит напоминать народные приметы, традиции: «Перед серьезным делом сесть на дорожку» [Лобозеров, 1983, с. 91]. Лобозеровскому герою присущ истинно разговорный язык из гущи народа. Вадим Коростылев, возглавивший конкурс молодых драматургов, отмечал истинную народность языка Лобозерова: «он родился в деревне и провел там детство, это обогатило его язык народностью. Не местными наречиями, которые не всегда понятны людям, живущим в других местах, а подлинной народностью, не "словечками", а своеобразным построением языка, присущего его односельчанам» [Коростылев, 1983, с. 86].

Пьеса интересна тем, что главный герой, как наивные деревенские простаки в рассказах В. Шукшина, своим особым восприятием мира создает множество комедийных ситуаций. Например, комедийность зачастую строится на том, как Никанор ведет себя при столкновении с современными явлениями городского общества. Каждый раз зритель ждет от него, когда же он попадет впросак и как выкрутится. Так, пытаясь устроить свою дочь учиться в городе на художника, он намекает об этом Старкову, тот не понимает, но жена Старкова реагирует сразу:

Вика (Старкову): Давно бы уже следовало догадаться, что у Ник... Епи... что у нашего уважаемого гостя есть протеже.

Никанор (незаметно оглядывая себя): Это как?

[Лобозеров, 1983, с. 94].

В следующем диалоге, как и в предыдущем, обыгрывается ситуация неправильного понимания значения слов:

Старков: У живописи свои законы.

Никанор: Так ведь законы, их и обойти можно. Сунул сотню-другую и – в дамках.

[Лобозеров, 1983, с. 96].

Также смеховые элементы мы находим в своего рода «антиповедении», когда все рамки приличия, построенные на традиционной морали, вдруг переворачиваются и становятся абсолютно полярными заложенным традициям. Например, видя, что на Вике надеты шорты и легкая блузка, Журавлевы реагируют следующим образом:

У Никанора при виде наряда Вики отвисла челюсть. Агриппина вспыхнула, но тут же взяла себя в руки, только взгляд стал злым и холодным...

Никанор (наконец оправился от шока): Э-э... извините, Владимир Леонидович, мы наверно, не в то время? (показывая на наряд Вики глазами).

[Лобозеров, 1983, с. 92].

Изначально заданная оппозиция городское / деревенское как новое / традиционное реализуется через символ окна. Одним из значимых композиционных приемов в построении пьесы является образ окна как элемента, разделяющего границы сакрального от профанного миров, образ чужого мира от своего. Равновесие между этими сферами поддерживается постоянным обменом различными ценностями: «Свое – принадлежит человеку, освоено им; чужое – нечеловеческое, звериное, урожаем, продуктами питания и т.п.» [Байбурин, 1993, с. 183]. «Чужой мир может начинаться сразу за порогом дома или даже внутри дома (подпол, запечье)» [Там же, 185].

В данном случае окно в пьесе перестает быть только частью дома, оно играет роль особого пространства, сакральность которого выявляется в отношении к нему как советчику, как к зеркалу, отражающему твое истинное «я». Наблюдается следующая закономерность: в ответственные моменты герои отворачиваются к окну. Жизнь у них протекает перед окном, и всматриваются они в окно как в свое отражение, пытаясь найти там

истину. Образ окна как разделяющего пространства более значим для определения характеристики героев. По обе стороны окна две совершенно разные семьи, олицетворяющие противоположные позиции: городское и деревенское, закрытое и открытое.

Архетип образа окна как пространства «перехода» и «перемены» достаточно изучен в отечественной фольклористике. Н. М. Кузнецова, анализируя пьесу А. Вампилова «Дом окнами в поле», считает, что в этом аспекте вампиловский герой совершает переход из позиции коллективного бессознательного в позицию культурного героя, для которого совершить поступок, сделав выбор, означает подняться по символической лестнице духовного просветления и восхождения [Кузнецова, 2004, с. 13].

Как мы знаем, граница двойственна по своей природе и своему назначению. Эта двойственность и определяет известную специализацию ее компонентов. Позволяя физически преодолевать границу, они в то же время указывают на ситуацию соприкосновения различно устроенных пространств. Например, врата и двери регулируют отношения типа «культурное – природное» (врата города), «священное – мирское» (врата или двери храма), «общественное – личное» (двери дома) и т.п. С этим связаны разного рода ритуалы вхождения и ухода, так или иначе акцентирующие значение границы. Местоположение, формообразование и оформление (символы, изображения, надписи) врат и дверей означают определенные условия пространственной коммуникации.

Окно – проводник живого, естественного света. Но вместе с тем окно оказывается регулятором визуального поведения. Здесь прохождение, перемещение, проникновение из одного пространства в другое осуществляется посредством зрения. Показательно, что форма окна часто повторяет фасад, портал здания. Можно также обратить внимание на то, что окно совмещает в себе элемент стены и проема. Образ двери слишком прямолинеен, из нее можно уйти и вернуться или не вернуться.

Функция образа окна намного сложнее и символически более многогранна. В пьесе С. Лобозерова все элементы окна функционально значимы, например, подоконник исполняет роль

преграды. Варвара, которая в юности должна была стать женой Никанора Епифановича, стоит перед окном с его настоящей женой, отходя от воспоминаний об их былой любви:

Варвара (глядя в окно): Побежал. Пуще прежнего.

[Лобозеров, 1983, с. 99].

И по этой простой фразе и указанной автором мизансцене, видно, как, в сущности, телом – она здесь, а мыслями бежит за ним следом, плачет, хватая его за руки, уговаривает вернуться. В данном случае подоконник служит границей, разделяющей их.

Однако подоконник может выполнять не только функцию преграды, но и защиты. Так, Старков, поругавшись со своей женой, предпочитает кричать ей вслед, спрятавшись за окном, а не напрямую, чтобы не дать конфликту развиться во всю мощь. Характерны запреты, в которых не разрешают использовать окно как вход или выход, и нарушает данный запрет только нечистая сила: «Заступи черту дверь, а он в окно». Фольклорные материалы подтверждают сакральную функцию окна, люди на интуитивном уровне стараются предельно соблюдать древние традиции.

Зачастую создается впечатление, что пьеса выстроена как свадебный обряд: динамика основных событий и сопровождающих диалогов совпадает с обычаем встречать свадебный поезд жениха девушками и устраивать испытания. В следующей сцене автор использует окно в прямом смысле как проем, пропускающий поток свежего воздуха, но в ходе развития событий окно выполняет дополнительную функцию, отмечая момент подумать и поменять тему разговора: «После того как опять поругались, как будто воздуха не хватает.

Вика: А! Надоели вы мне все. Со школы одни Онегины, Печорины, вундеркинды, гении.

Станислав: Обижаешь, хозяйка. Какой же я вундеркинд? Меня со школы один раз даже насовсем выперли.

Вика: Чувствуется. Рукой на все махнуть, что ли? (Подходит к окну, раскрывает). Как думаешь, здешние жены мужикам изменяют?

[Там же, с. 100].

Как известно, образ женщины, стоящей у окна или у воды, не только принадлежит мировому фольклору, но и наследуется почти всеми национальными лирическими традициями [Фрейденберг, 1998, с. 199].

Окно как пространственный символ может выполнять еще одну и, пожалуй, самую главную функцию. Когда смотрим через него из помещения, то видим, что оно за шпингалетами и рамой заключает в себе весь мир. Долгие часы бессонницы возле ночного окна. Именно в это время вступает в силу то изначально заложенное сакральное назначение, обращение в прошлое и в будущее, поиски ответов на многочисленные вопросы. Подойдя к окну, человек даже в присутствии людей может находиться наедине с собой, в театральной практике это называется публичное одиночество.

В пьесе окно в композиционном плане играет сюжетоорганизующую роль, высвечивая две семейные пары. Журавлевы смотрят в окно, жизнь Старковых проходит на их глазах, а те, в свою очередь, наблюдают за укладом жизни Журавлевых. Они смотрят через одно и то же окно, только с противоположных сторон. У каждой семьи свои мысли по поводу увиденного.

Старковы, даже находясь в деревне, не могут избавиться от внутренней потребности в суете, которую им привил город. И они бы рады остановиться, но боятся «отстать». Старков не может написать картину и боится, что жена поймет, что он не гений. И потому, уйдя с головой в эти переживания, он не замечает своей жены, которая специально приехала его проведать. Но в момент, когда семейная жизнь Старковых зашла в тупик, Вика принимает решение довести конфликт до логического конца: «Хватит с меня игры в эмансипэ» [Лобозеров, 1983, с. 101]. И в следующей сцене раскрывается ее истинное желание: «Я хотела нежности, хоть кусочка простого бабьего счастья, ребенка, да только, видно, слишком уж многого я захотела» [Лобозеров, 1983, с. 108].

По сравнению со Старковыми Журавлевы живут тихо, и они уверены, что жизнь проходит мимо них, где-то в другом окне. Поэтому Никанор с такой настойчивостью пытается «вырвать» для своей дочери другую жизнь. И даже Агриппина при-

знается Вике, что завидовала ей. Ведь ей не приходится терпеть частые пьянки своего мужа, терпеть от него побои и т.д. Но после спектакля, устроенного Викой, все скрытые ценности приобрели когда-то забытое лицо, и даже атмосфера в произведении стала такой, как будто только что прошел дождь, и все герои, испытав катарсис, успокоились. Если образно говорить, то они похожи на мотыльков, бьющихся возле окна и боящихся пролезть в оконную щель и отведать той жизни, о которой каждый из них мечтает. Таким образом, автор с помощью образа окна выявляет внутреннее состояние героев. Окно выступает как граница, через которую видно твою цель, но нужно лишь перейти.

Здесь уместно вспомнить о боге римского пантеона двуликом Янусе – боге солнечного круговращения, входов, проходов, выходов, дверей, ворот, начинаний и завершений, года и времени, – двумя своими лицами, старым и молодым, обращенном одновременно в прошлое и будущее. Определяя сакральное значение окна, хотелось бы отметить, что режиссеры, несколько поверхностно «читая» драматургию Лобозерова, отмечают лишь яркие характеры и каверзные ситуации. Серьезные внутренние коллизии, происходящие в душе человека, на наш взгляд, остаются вне поля зрения как режиссера, так и актера.

Таким образом, приходим к выводу, что в пьесах Степана Лобозерова социоэтнический субстрат с локальными и региональными факторами обусловлен спецификой фольклорной культуры как составной части всей традиционной этнической культуры. Поскольку понятие общенародного в фольклоре существует «на уровне отношений между региональными / локальными традициями» (Путилов), нами выявлены общенародные фольклорные образы, мотивы в сочетании с их региональными специфичными проявлениями. Речь и поведение деревенских героев этнически и регионально четко определены, пословицы и поговорки носят локальный характер.

Фольклорные ассоциации в драматургии С. Лобозерова возникают на уровне композиции, художественного образа и речевого портрета персонажей. Особая сакральная пространственная структура драмы имеет сюжето-организующую роль. Одним из значимых композиционных приемов в построении

пьесы «Маленький спектакль на лоне природы» является образ окна как элемента, разделяющего границы сакрального пространства от профанного мира. В фольклорной традиции окно выступает как око, и в данном случае автор, используя образ окна как взгляд в собственную душу, раскрывает внутренний мир героя, возвращая его к вечным философским вопросам о сути бытия.

Особенностью региональной культуры народов Сибири выступает тесная взаимосвязь русской и локальной национальной традиции. Бурятские драматурги пишут пьесы на русском языке, зачастую не обозначая национальные концепты: ни персонажи, ни художественные образы ничем не отличаются от произведений русских драматургов. С этой точки зрения определенный интерес вызывают пьесы современного русскоязычного писателя, журналиста Геннадия Башкуева. Герои пьес Башкуева национально не обозначены, в пьесах «Сад камней» и «Убить время», скорее всего, русские, действия происходят в семейском селении и в провинциальном аэропорту.

Пьесы Г. Т. Башкуева активно ставятся в Бурятском драматическом театре им. Х. Намсараева. Его книга «На переломе» доказывает, что он поистине «народный писатель», имеющий обостренную гражданскую позицию. После долгой журналистской деятельности его пьесы выглядят как проба пера автора, ищущего пределы своих возможностей. Как отмечает известный искусствовед В. Ц. Найдакова, «Башкуев вырос на асфальте». Под этим она, возможно, имела в виду активное использование автором в своем творчестве городского фольклора. На страницах его драматических произведений встречаются как классические фольклорные элементы, так и современный фольклор (постфольклор).

Особо хотелось бы обратить внимание на комедию «Сад камней». Название пьесы настраивает, скорее, на лирический, философско-созерцательный лад, нежели на комедийный. В Японии сад камней – это вид пространства, где наблюдатель воспринимает гармоничное расположение объектов. Пространство сада образует место умиротворенного созерцания. Ландшафт сада создает разнообразные зрительные ассоциации, хао-

тичная мозаика каменных глыб образует определенный рисунок. Рисунок этот не виден глазу, но прекрасно воздействует на подсознание, вызывая ощущение единения с природой.

Пьеса начинается с унылой картины: деревня, которая «силуэтом» домов отдаленно напоминает сад камней. Только в отличие от японского сада созерцание очертаний домов российской деревушки не приводит в состояние покоя и успокоения: «Избы с забитыми ставнями... Что-то случилось с годами в налаженном быте, и вот уже заваливаются изгородь и жиденькая поленница, зияют дыры в стайке и летнике, небрежно разбросан по двору хозяйский инструмент, валяются чурки, а сам хозяин, наполовину седоголовый Кеша, свернулся калачиком на крыльце, храпит в одном сапоге в обнимку с большим фибровым чемоданом» [Башкуев, 2007, с. 464].

Ремарка сразу же вводит нас в атмосферу разрухи. Известная картина: «...накрылся наш леспромхоз!», нет рабочих мест, «деревня спивается», человек деградирует, разрушены всякие ценности [Башкуев, 2007, с. 465]. Но эта ситуация нами воспринимается как небылица, ведь герои пьесы – жители старообрядческого села. Декабрист А. Е. Розин писал о семейских: «...народ сильный и здоровый. Они поддерживают свою крепость, свое здоровье прилежным трудом и здоровой пищею», а также «они не употребляют ни табаку, ни чаю, ни вина, ни лекарств, все это почитают за грех» [Болонев, 1989, с. 4]. Но как ни прискорбно, реальность коснулась и таких крепких устоев, как у семейских. Башкуев неслучайно берет в герои людей, старающихся тщательным образом соблюдать свои вековые традиции. Благодаря этому автором острее ставится проблема неспособности человека бороться с побочным эффектом цивилизации в отрыве от традиций.

Своеобразие сюжетно-композиционной организации фабулы произведения во многом сходно с поэтикой фольклорных жанров, прежде всего сказки. Проводя параллели между кумулятивной сказкой и пьесой, мы находим точки схождения, начиная с экспозиции. Так, завязка действия в сказочном жанре возникает совершенно случайно и неожиданно. Таким же образом начинается и действие в пьесе: главные персонажи Саня и Кеша хо-

тят опохмелиться, но жена Кеши Галя не дает им этого сделать, так как вчера они сломали телевизор. Предприимчивый Саня выдумывает историю о том, что в Японии у него родственник-миллионер, и, если Саня попросит у него телевизор, тот незамедлительно его вышлет.

Пьеса называется комедией, и комедийность создается анекдотичным сюжетом. Как мы знаем, в анекдоте всегда берется житейский случай с острой и неожиданной концовкой, которая создает основной комический эффект. Этот жанр фольклора соотносим с такими его жанрами, как притча, рассказ, басня, сказка, при этом проведение четкой грани между ними зачастую затруднительно. По утверждению В. Е. Гусева, «необходимо учитывать возможные переходы одного жанра в другой, как и возникновение произведений переходного типа, которые трудно, да и вряд ли вообще возможно безоговорочно отнести к тому или иному жанру» [Гусев, 1967, с. 130].

Следует отметить, что анекдот, как никакой другой жанр, мгновенно реагирует на самые различные события, бытовые случаи, происшествия и пр. В нем отражаются и безобидные человеческие слабости, и семейно-бытовые неурядицы, социальные явления и поступки, что мы и наблюдаем в комедии Г. Т. Башкуева. Анекдотическая ситуация в «исполнении Башкуева» часто соответствует коллизии, открытой самым талантливым драматургом XX в. Александром Вампиловым [Имихелова, 2008, с. 6]. В короткий срок, как это и свойственно деревне, слух о японском родственнике облетает всю округу, и Саня становится в глазах людей самым перспективным женихом и лучшим другом.

В пространстве деревни слухи и толки составляют едва ли не самую распространенную часть бытовой словесности. Хотя слух как фольклорный жанр не обозначен, в данном случае роль слуха рассматривается как основа анекдотической ситуации. По мнению И. А. Разумовой, функция слуха состоит в «заполнении информационного вакуума, утверждении или отрицании факта» [Разумова, 2003, с. 554]. Вера в подобные невероятные слухи подчеркивает как наивность жителей деревни, так и искусственно создаваемую автором анекдотичность ситуации.

Анекдотичен и выбор родственника в неведомой таинственной Японии. Выбор Японии и японский сад камней создают определенный подтекст всему произведению, создавая оппозицию неведомой богатой страны мечты действительной разрухе жизни.

На основе этого слуха все события нагромождаются друг на друга с такой скоростью и в таких гротескных размерах, что Саня уже не может остановить ком, вызванный им самим. Подобная цепь событий и есть кумуляция, которая в сказочном жанре может закончиться катастрофой. И в пьесе подобный финал. Башкуев как драматург не стремится к подделке народного стиля, а берет композицию и стержневую характеристику кумулятивной сказки, основанную на «многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким образом цепь не порывается или же не расплетается в обратном порядке» [Пропп, 1976, с. 243].

Следует отметить, что, демонстрируя эти функциональные несоответствия, драматург использует фольклорные ассоциации с тем, чтобы острее высветить социальные проблемы современного мира. Подобную функциональную направленность имеет и следующая ассоциация, основанная на «типологическом приеме организации материала», например, сбор в дорогу, нахождение предмета в предмете и т.п. [Копылова, 1984, с. 36].

В данном случае ситуацию подготовки к свадьбе Галины и Сани автор пьесы раскрывает в ремарках при помощи приема антитезы, подчеркивающей иронический подтекст автора: «На чемодане сидит Кеша и безуспешно пытается вдеть нитку в иголку» и «Из-за сарая с бензопилой выходит Галя» [Башкуев, 2007, с. 477-478]. Контрастные фольклорные ассоциации напоминают богатыря, собирающегося на сражение и хранительницу очага. Данное ассоциативное противопоставление высвечивает неорганичность физических действий, выполняемых героями относительно их природного назначения. И это подчеркивает беспорядок не только в душе, но и нарушение основополагающих традиций.

Комичность происходящего (подготовка к свадьбе с женой друга, соблазнение бабки Таньки) ярко контрастирует с «чудовищным нарастанием вытекающих из них последствий и ко-

нечной катастрофой». В итоге герои, случайно посмотрев на свою жизнь через забор, обнаружили разрушение семейной жизни, забвение традиционных устоев, непорядок в душе и в деревне:

Галя: Что ж мы, Кеша, натворили-то с тобой?

Кеша: Сад камней.

Галя: А такое бывает?

Кеша: Бывает. В газете читал, которую клеил.

Галя: А почему – сад?

Кеша: Они сидят в нем и думают, на фига столько дров наломали!

[Башкуев, 2007, с. 484].

Форма, выбранная автором, неслучайна, она передает общую ситуацию общения жителей деревни, и в целом персонажи нам симпатичны и близки. Их образы явно ассоциируются с проворными и легкими на выдумку персонажами сказок, таких как Иван-дурак, Мальчик с пальчик и др., целью обмана которых было спасение слабых или себя самих. Однако в отличие от вышеназванных героев действующие лица драмы идут на всякого рода ухищрения только ради выпивки.

В интертекстуальном плане герой пьесы напоминает Зилова (А. Вампилов «Утиная охота»): много говорит, рассуждает о примитивности этой жизни, но после того, как он остается за ее бортом. В «Утиной охоте» это разыгранные друзьями похороны Зилова, а в пьесе «Сад камней» сборы жены замуж за Саньку. После таких событий происходит осмысление того, что ты натворил, но с той разницей, что сложнейший персонаж Зилов, так и не раскрывается до конца, а Кеша осознает, что натворил и даже предпринимает попытки изменить происшедшее.

В финале, по закону жанра комедии и согласно фольклорному жанру сказки, побеждает добро: «быстро светает и становится видно, что окна ближних домов, ранее забитые, теперь открыты, кое-где в них горит свет» [Башкуев, 2007, с. 485]. Люди возвращаются в деревню, чтобы облагородить ее, посадить деревья:

Саня: Сажать надо.

Кеша (испуганно): Кого сажать?

Саня: Деревья сажать. Сестра велела.

[Там же, с. 487].

Диалог метафоричен, в устах отпетого пьяницы он звучит как призыв к исполнению того, что завещалось предками: крепко держась за свои корни, будешь расти вверх.

Идея «остановиться и обернуться назад», чтобы понять себя через свое прошлое, остается актуальной в современной драматургии. В данном случае ностальгия по прошлому тесно связана с национальными истоками. И не важно, привлекается фольклор бурятский или русский, сочетание образов и жанров разного национального фольклора показывает, что Башкуеву важны традиционные нравственные устои в целом.

В пьесе «Убить время» драматург обращается к вечной философской проблеме: в чем суть жизни и все мы одиноки в этом мире. В ремарке пьесы указывается подробная пространственная ориентация: «В глухих райцентрах Сибири аэропорт – это большое бревенчатое здание и находится на отшибе поселка, в степи, поэтому в нелетную погоду здесь относительно тихо. Лишь шум дождя, изредка гремя сцепками, шелестят по лужам лесовозы, где-то тарахтит то ли движок, то ли мотоцикл, тонко лает собака да мычит забредшая на взлетную полосу корова» [Башкуев, 2007, с. 431]. Пространство аэропорта напоминает атмосферу фильма Тарковского «Солярис». Рисуется бесконечный туман, не имеющий конца, «гул тишины», разрывающий слух, где сказанное слово повисает в воздухе, например:

Невеста: Вы не знаете моего адреса?

Борис: Не дам – не проси. Работать надо. Развелось вас...

[Там же, 432]

или

Невеста (перестала есть): А вы любили свою невесту?

Сергей: Что?

Таня: Что она говорит? Спроси, спроси, че ее Невестой зовут?

[Там же, 439].

Каждый находится как будто в скафандре своих переживаний, и то, что происходит с другими, они не могут понять из-за слишком сконцентрированной в каждом из них тоске по несо-

стоявшейся жизни. Все это напоминает мир мифов или потусторонний мир, например, древнекитайский миф: «В то время, когда еще земля и небо не отделились друг от друга, вселенная также представляла сплошной хаос и по форме напоминала огромное куриное яйцо. В нем родился предок китайцев Паньгу, вокруг него был сплошной черный и липкий мрак, и сердце его наполнилось тоской» [Шаракшинова, 1959, с. 19]. Настроение, присущее нашим героям, очень схоже с настроением героя мифа.

Произведения Г. Башкуева имеют широкие интертекстуальные связи не только фольклорно-мифологического характера. В пьесе как бы создан еще не сотворившийся мир, где царит хаос. Людям очень хочется выбраться из него, но они не могут. Своей беспомощностью перед этой стихией они напоминают персонажей семьи Буэндиа из произведения Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества». В романе дождь выступает как напоминание того, что Хосе Аркадио Буэндиа женился на своей сестре Урсуле и тем самым обрек свое потомство на душевные муки и как следствие – на неизбежную гибель. Дождь подчеркивает изначальное одиночество человека из рода Буэндиа, прибывшего в этот мир. Читателю остается ждать, что сейчас дождь пойдет сильнее и все закончится стихийным бедствием. Так и получилось, когда последний из Буэндиа закончил расшифровывать пергаменты, Макондо был стерт с лица земли и из памяти людей ураганом.

Влияние знаменитого романа Г. Маркеса явно ощущается в творчестве Башкуева. В драме «Сад камней» название романа «Сто лет одиночества» используется автором как поговорка, звучащая из уст самого, казалось бы, необразованного, потерянного для общества и для себя человека.

Кеша (с тоской): Что же, мне тут так и жить? Как собака в конуре?

Саня: Сто лет в одиночестве.

[Башкуев, 2007, с. 469].

Кеша: Гала, ты же обещала... Вот и Санька того самое...

Саня: Сто лет в одиночестве.

[Башкуев, 2007, с. 473].

Как отмечает С. С. Имихелова, персонажи Башкуева мыслят штампами, для выражения своих чувств часто используют сленг или тюремную лексику, или где-то услышанные фразы, смысл которых они понимают смутно (например, «сто лет одиночества» – любимая присказка героев разных пьес) [Имихелова, 2007, с. 6].

Дождь в драме Башкуева выполняет ту же функцию, что и в романе Г. Маркеса. Он указывает на бесплодное прожигание жизни героев из-за растерянных где-то на жизненном пути нравственных ориентиров. Однако, как мы отмечали ранее, Башкуев синтезирует в своих произведениях фольклор различных народностей, и потому дождь здесь не столь однозначен. Так, возможно, на интуитивном уровне ориентируясь на шаманскую мифологию, драматург заимствует такую функцию дождя, как очищение, пройдя через которое каждый из персонажей пьесы находит свою дорогу. Таким образом, перевоплощение посредством очищения становится кульминацией произведения.

Все вышеизложенное ассоциативно соотносится с обрядом инициации. Даже композиционно можно разбить пьесу на три части: до обряда, сам обряд и после обряда. До обряда мы видим хаотично слоняющихся по столовой аэропорта людей. Так, два подростка, которым некуда пойти, с утра пьют пиво, там же сидит бывший пилот, «пожилой мужчина в старом форменном плаще со споротыми погонами» [Башкуев, 2007, с. 431]. По ремарке автора мы понимаем, что он не может смириться с тем фактом, что никогда не поднимется в небо. Таня и Сергей, любящие друг друга, не могут быть вместе из-за пристрастия обоих к алкоголю. Борис, человек, живущий разумом, никому не доверяет, и любит только сестру, не давая ей устроить свою жизнь. Буфетчица Зина в каждом незнакомом мужчине видит свою судьбу.

Сопоставляя данные наблюдения, мы делаем вывод, что всех их здесь объединяет не сложившаяся жизнь, которая с каждым часом катится к полному крушению. Но вместе с тем автор без прикрас рисует узнаваемые портреты людей нашего времени. И узнавая их поближе, мы убеждаемся через их действия, что они лишены индивидуальности, у них нет своего лица, а

лишь функциональные наброски образа. Как у мифологических героев за каждым из них закреплено какое-то определенное назначение.

Например, все действия главного персонажа – Невесты – подчинены ожиданию своего возлюбленного. Она архетип той Вечной невесты, так ярко представленной в образе Сольвейг из пьесы «Пер Гюнт» Г. Ибсена. Также она напоминает героиню Н. В. Гоголя из «Майской ночи или утопленницы». Г. Т. Башкуев, выстроив сначала цепочку литературных аллюзий, уводит нас к ассоциациям мифологическим, где образ Вечной невесты, учитывая причинно-следственную связь, раскрывается для нас в полном трагедийном объеме. Это девушка когда-то была помолвлена, но по каким-то причинам обряд не доведен до логического конца – замужества.

Г. Р. Галданова, исследуя особенности свадебных и похоронных обрядов бурят, приходит к выводу, что обряды обязательно завершаются проводами. В нашем случае невеста находится в некотором пограничном состоянии, в том самом, в котором находится человек, который умер, но душа его еще не отлетела. Так, в славянской мифологии образ невесты включает в себя всем известный персонаж – русалку. Ими становились девушки, умершие до вступления в брак, но уже просватанные [Славянская мифология, 1998, с. 454].

Таким образом, они навсегда становятся невестами, поскольку для того, чтобы вернуть их к жизни, необходимо, чтобы женихи женились на них. Так, во многих поверьях русалка – олицетворение стихии воды. Она способна насылать бурю, дождь, град, может быть, поэтому дождь идет на протяжении всей пьесы. Г. Т. Башкуев в образе Невесты создал идеал женщины, способной на вечную преданность, любовь, которая от испытаний, выпавших на ее долю, обретает какую-то таинственную силу.

В сюжетном развитии событий особую роль играют пространственно-временные ориентиры, явно прослеживаются ассоциации с мифически безвременным пространством, подтверждающиеся некоторой мистической неопределенностью происходящих событий. Так, с первой сцены предполагается, что дей-

ствие ведут Таня и Сергей, они ждут, когда распогодится и последний сможет улететь. Но по мере развития сюжета становится все менее понятно, кто главный герой и от кого зависит сюжетная канва. Создается такое ощущение, что кто-то сверху руководит этими людьми, как марионетками, только этим объясняется то, что они не могут покинуть это пространство.

В пьесах Геннадия Башкуева явно присутствуют абсурдистские эффекты, такие как «манекенность», «манипулятивность», разрыв коммуникативной связи, в некоторой степени бессмысленность происходящего, «пустота». Пусть не столь ярко как в драматургии известного представителя этого направления С. Беккета, однако следует отметить, что творчество Г. Т. Башкуева – новый шаг в драматургии Бурятии, так как на протяжении многих лет она развивалась в русле бытовой драмы.

Обращаясь к кульминации пьесы, мы не можем не отметить, что элементы обряда инициации включают в себя практически каждое драматическое произведение. В любой пьесе автора, прежде всего, заботит психологическое состояние, судьба человека, он показывает отрезок его жизни, за который с ним что-то происходит. Мы наблюдаем изменение его душевных качеств, и в конце пьесы перед нами предстает уже другой человек, изменившийся в ту или иную сторону.

В данной пьесе через обряд инициации проходит каждый индивид, каждому из них отведен «мифологический мотив сопряжения с ритуалом посвятительского типа» (Мелетинский). Так, например, парень и девушка проходят своеобразный ритуал взросления, перехода во взрослую жизнь. Но в данном случае это не испытание на охоте и не свадьба, а предательство, девушка узнает, что у Невесты никогда не было жениха, а она с детства верила в такую силу любви, благодаря этой истории, которая за столь долгий срок стала легендой.

Да и сама Невеста, осознав, что отдала столько лет для того, чтобы заставить верить людей в это светлое чувство, которому не страшна даже такая погода, на которую все пеняют, ничего не добилась. Она также переходит на новый уровень жизни с багажом, полным разочарования. Ее образ соединил в себе характеристики девушек русского фольклора, ждущих своих му-

жей или парней, и вполне возможно не существующих, а просто пригрезившихся им с мифологическим образом героя, спасающего этот несовершенный мир в одиночку.

У героини не получилось превратить мир полный хаоса в космос. Однако ритуал на этом не заканчивается, ведь ему свойственна цикличность или циклическая модель времени, в котором события все время повторяются. И мы видим, что на место Невесты приходит другой человек, который хочет верить в это чувство и верить людям, тем самым занимая ее место:

Таня. Извините, у вас не освободилась пустая посуда?

Девушка. Нету... прости. Приходите завтра...

«Таня замечает зонтик, он лежит на стойке, там же лежит тюбик помады. Таня пробует наладить зонтик: спицы перебиты и опадают вниз. Наконец ей удается кое-как раскрыть зонтик и поднять над собой, он похож то ли на подбитую, то ли на готовую взлететь птицу... Долго сидит под зонтиком одна с накрашенными губами» [Башкуев, 2007, с. 462].

Практически все персонажи, пройдя через обряд, «вынесли» для себя что-то важное, но по большому счету ничего не изменилось, лишь только городок приобрел новую Невесту, которая, как и предыдущая, будет ждать и пытаться внушить людям веру в себя, в истинные чувства и в то, что на этом свете ты не одинок. Закончился дождь, тем самым автор дает надежду на то, что в будущем все может измениться. Г. Т. Башкуев обрывает произведение над «неизвестностью», и зритель остается с ощущением внутренней пустоты и незавершенности. Как будто дождь теперь капает не снаружи, а где-то внутри нас, создается впечатление, что все происходит в ирреальном времени и пространстве.

Вне зависимости от того, что содержание фольклора и мифа в драматических произведениях может быть минимально, даже, скорее, экономно, это связано не только с тем, что время меняется, меняются вместе с тем подходы и задачи. В частности, задача современной драматургии в использовании фольклора не только эстетическая, поучительная или заключающаяся в передаче характера персонажей, но и гораздо глубже. Как констатирует удмуртский поэт В. Владыкин, «если раньше в фольклоре

привлекали главным образом его внешняя красота, сочность, яркость, образность народного слова, то теперь мы ищем его глубинную красоту, мы все чаще говорим о философии фольклора, стараемся постичь систему мироощущения и миропонимания народа, вселенную его душу. Это нелегко, ведь мы только атомы народа, пусть и разумные. Но это необходимо, если мы хотим познать народ и самих себя» [цит. по: Балданмаксарова, 2002, с. 182].

На наш взгляд, камертон, которым является нравственность в сочетании с возникшей фольклорной ассоциацией, заставляет все подтексты звучать с утроенной силой. А в наше время, когда забываются традиции, меняются нравственные ценности, эстетические ориентиры, одной из задач современных драматургов является обращение внимания зрителя на то, как много за столь недолгий срок нами забыто и нарушено.

Итак, в творчестве Г. Башкуева следует отметить опосредованное обращение к мифологическим и фольклорным мотивам и образам, зачастую тот или иной мифологический образ аллюзивно возникает на уровне подсознания. Автор использует мифологическое время и пространство, архетип Вечной Невесты как основные сюжетообразующие мотивы.

Несомненной творческой удачей автора является пьеса «С.С.С.Р.» или «Союз Солдатских Сердечных Ран». Расшифровав таким образом общеизвестную аббревиатуру, автор определяет тему: пьеса о любви, потерпевшей поражение. И действительно, главные герои оказались за бортом жизни по причине того, что вернулись с войны инвалидами. Название пьесы содержит иронический подтекст, коим автор хотел отметить, что образование этого союза лишь скорлупа, в которой они могут укрыться только от самих себя. Желание скрыться у них возникло от того, что они оказались не нужными государству, за свободу которого боролись, из чего они сделали вывод, что не нужны и своим возлюбленным. И на протяжении всей пьесы четверо солдат стойко охраняют «границы» своего «союза».

В пьесе легко угадываются фольклорные и литературно-художественные аллюзии. Основной сквозной линией проходит канва песенная. Начало каждого действия сопровождается пес-

ней. По замыслу драматурга пьеса может начаться песней «Рио-Рита», но могут и звучать песни Вертинского или популярные мелодии из кинофильмов и заканчивается пьеса мелодией песни «День Победы». Башкуев тонко и четко определяет, какие песни должны звучать в спектакле, в основном используются песни не военного периода, а из кинофильмов, снятых о войне, за исключением песен «Прощание славянки» и «На поле танки грохотали».

Так, например, ко второй картине автором песня подбирается следующим образом: «звучит песня типа “Утомленное солнце нежно с морем прощалось. В этот час ты призналась, что нет любви...” из кинофильма “Утомленное солнце” Н. Михалкова» [Башкуев, 2007, с. 408]. Слово «типа» автор употребляет для того, чтобы не лишать читателей и режиссера своего восприятия, может кто-то захочет, чтоб здесь звучала музыка военного периода. Но суть в том, что должно звучать танго – танец страсти, танец для двоих, чтобы контрастом выделить, что на площадке одни женщины, все мужчины на фронте. Мелодия песни должна создать особую атмосферу, способствующую героиням раскрыться душой, стать откровеннее.

В военных мемуарах и очерках отмечена особая роль песни во время войны, для нашего исследования ценными представляются воспоминания фольклориста-фронтовика Л. М. Пушкарева: «В ночь перед отъездом мы не спали совсем. Песня, боевая фронтовая подруга, верная спутница воина-освободителя, провожала нас в долгожданный путь на родину. Сначала были спеты наши маршевые песни, те, с которыми мы прошли от Москвы до Штеттина, – суровые, мужественные солдатские походные. Вспомнили и старые строевые песни – “Взвейтесь, соколы, орлами”, “Солдатушки, бравые ребятушки” и другие. А затем начали петь все те особенно дорогие нам фронтовые песни, которые помогли пережить и горечь отступления, и бессильный гнев первых встреч с разрушенной землей, и гордую радость победы: “Землянка” и “В лесу прифронтовом”, “Под частым разрывом гремучих гранат” и “Шумел, горел пожар берлинский”, “Эх, дороги” и “Темная ночь”» [Пушкарев, 1964, с. 343].

Песни, обозначенные в пьесе, хотя и имеют авторов, можно отнести к городскому песенному фольклору. В современной фольклористике к городскому песенному фольклору относят тексты с использованием известных музыкально-ритмических рисунков, переиначиваемый или пародируемый текст как принадлежащей самой «уличной традиции». Естественно, происходит это только с произведениями, имеющими в городских традициях широкие и густо заполненные ассоциативные поля [Неклюдов, 2003, с. 15]. Так, романс «Люблю» на слова Н. Венгеровой, музыку Е. Розенфельда в пьесе употребляется как некое фразеологическое клише в момент, когда холодно расстаются влюбленные. И мало кто задумывается, что это за песня и каково значение слов, стертых частым употреблением: «Вам возвращаю ваш портрет, / Я о любви вас не молю, / В моем письме упрека нет, / Я вас по-прежнему люблю».

Башкуев в стиле современной мелодрамы разыгрывает сцену с данной песней. Когда Леха прогоняет от себя Ирину, поет:

Леха (запел): Вам возвращаю ваш портрэ-эт, я о любви вас не молю-ю, в моем письме упрека не-ет, я вас по-прэжнему люблю-ю.

[Башкуев, 2007, с. 412].

Пренебрежительно исполняя строки известной песни, герой пытается показать, что ему все равно, но после слова «люблю», Леха плачет. Автор, используя всем известный романс, по-новому открывает для зрителя как саму песню, так и внутренний мир героя. Песня в пьесе Башкуева является выразителем души героя, зачастую подменяет его речь.

В пьесе песня выполняет разные функции. Например, известная народная песня «На поле танки грохотали» имеет, скорее, иронический оттенок, нежели юмористический. Когда Красавчик делает замечание Лехе, что он неподобающе себя ведет на танцевальной площадке, и уходит, тот поет ему вслед, намекая на его физический недостаток: «И мать старушка не узнает, каков солдата был конец» [Башкуев, 2007, с. 411]. В данном случае наблюдается эмоционально-семантическая трансформация песенного жанра.

Многие эпизоды не являются выдумками самого автора – в народе эти песни давно употребляют практически в тех же ситуациях. Таким образом, песни, рассмотренные выше, вполне могут претендовать на право называться фольклорными, потому что используются как общеизвестные клише и народные афоризмы в измененных, сокращенных, но всеми узнаваемых вариантах. В пьесе наравне с известными песнями используются благопожелания и послания из девичьих альбомов, также относящиеся к городскому фольклору.

Еще одной сквозной линией в пьесе является канва кинематографическая. Г. Башкуев воссоздает картину того периода в некоторой степени и по мотивам фильмов о войне. Так, персонаж Леха «Скороход» своим оптимизмом и тягой к сочинительству явно ассоциируется с капитаном Титоренко из кинофильма «В бой идут одни старики» режиссера Л. Быкова.

Композиционно пьеса построена как рассказ очевидца или знатока городских былей и небылиц. Вся история рассказывается подростком, знающим о войне со слов бабушки и из известных кинофильмов. В основу пьесы, скорее всего, заложен «семейный фольклор», рассказ нашего современника о прошлых событиях и людях, передававшийся уже два поколения из уст в уста, обросший новыми легендами и преданиями о героях и событиях:

Юноша: ...Откуда об этом знаю я? Мне рассказала об этом бабушка, а ей дедушка.

Из дальнейших диалогов приходим к выводу, что вся история, рассказанная юношей, частично могла родиться из городской легенды:

Юноша: Хотите еще один секрет? Говорят, как стемнеет, девятого мая на площадке танцуют те, из сороковых...

[Башкуев, 2007, с. 429].

В итоге выясняется, что юноша приходится внуком одному из героев пьесы. И в целом события, описанные автором, как нам кажется, касаются не только одной семьи, одного провинциального города, а целого народа. В творчестве Г. Башкуева нет национальных, территориальных обозначений, действие данной пьесы происходит в неопределенном городе, и подобные

события происходят в жизни любого провинциального российского городка. Не зря он сам себя позиционирует как гражданина России.

Место действия на протяжении всей пьесы не меняется, события развиваются на городской танцплощадке. Но лозунги на меняющихся плакатах четко определяют время действия, неся агитационную нагрузку, они коротко и ясно отражают действительность. По мнению фольклористов, лозунги и призывы на плакатах наряду с фронтовыми и партизанскими газетами сыграли особую роль в популяризации пословичного и афористического творчества.

В 1941 г. висят плакаты: «Болтун – находка для шпиона», «Третьей пятилетке – стахановские темпы!», «Все на курсы ОСОАВИАХИМа!» [Башкуев, 2007, с. 405]. В 1944 г. их сменили на лозунги: «Родина – мать зовет», «Воин Красной Армии, спаси!» [Там же, с. 408]. В 1948 г. лицо страны определяют уже следующие призывы: «Пятилетку – досрочно!», «Папа, не пей!» [Там же, с. 410]. В 1992 г. последние возгласы: «Перестройка, гласность, реформы!», «1992 год – год Обезьяны» [Там же, с. 428]. По этим коротким фразам можно определить содержание и развитие сюжетной канвы пьесы. Четыре молодых и счастливых героя со своими спутницами перед войной, инвалиды после войны, поиски собственных ценностей в новых ситуациях, разрушение мечты и жизни.

Своеобразным видом народного творчества являются прозвища, меткие слова, шуточные названия отдельных предметов и явлений. Для любого народа характерно сочинение метких и ярких прозвищ. М. К. Азадовский, говоря о природе «прозвищ», «метких слов», возникших во время войны писал: «Это уже “бесспорный фольклор” в его самом традиционном понимании» [цит. по: Домановский, 1964, с. 259]. Особенно в этом показателен фильм «В бой идут одни старики», где капитан эскадрильи всем новичкам давал прозвища: Кузнечик, Смуглянка и т. д.

В пьесе Башкуева прозвища персонажей имеют двойственное значение, они как бы соединяют их довоенное положение с послевоенным состоянием. У Базыра, красавца до войны,

после пожара в танке опалено лицо. Его прозвище «Страшный лейтенант» как бы подчеркивает его увечья, но и его звание старшего лейтенанта. Леха, который был «ходок» по женщинам, до войны имел прозвище «Скороход», производное от его фамилии Скороходов. Теперь передвигается на каталке, так как у него нет ног, а прозвище осталось прежним «Скороход». «Красавчик» до войны получил прозвище за то, что за ним девушки бегали толпами, и он выбирал, с кем из них он будет сегодня. Сейчас же его зовут «Полшестого» из-за того, что осколок мины попал ему между ног.

Как видим, автор подобрал такие прозвища, которые в художественном языке превращаются в символы. Безусловно, большую роль при этом играет характер образа, его внешние и внутренние черты, образующие в совокупности определенный тип и способствующие превращению удачно подобранного имени в символ. Встречающиеся несколько бурятских имен, неким образом этнически маркируя героев, ничем не отличают их от остальных художественных образов. Одна судьба, одни интересы и похожие ситуации, никакой разницы на ментальном уровне.

Известно, что в художественном произведении собственные имена выполняют не только номинативно-опознавательную функцию: будучи связаны с тематикой произведения, жанром, общей композицией и характером образов, они имеют определенную стилистическую окраску. В драматических произведениях подобная стилистическая окраска выглядит более значимо. Здесь автор, на наш взгляд, удачно использует стилистические возможности имен собственных, поскольку художественный замысел автора состоял и в том, что прозвища героев гиперболизировали их страдания.

Если в фольклоре военного времени из мирной жизни заимствовались названия для того, чтобы скрасить тяготы войны, то в пьесе наоборот военной терминологией пользуются в обыденной жизни, например, реакция Лехи на то, что его хотел побить парень девушки, к которой он приставал:

Леха: Убери лапы, агрессор! Только дернись, и ты узнаешь, что такое фронтовая разведка. В рот фокстрот! С оккупантами у Лехи разговор короткий, понял?!

[Башкуев, 2007, с. 411].

При попытке разорвать отношения с Ириной Леха старается завуалировать свое состояние, используя короткие военные фразы: «Это была разведка боем. И разведка показала, что мы не пара» [Там же, с. 422]. Или в следующей ситуации, когда герой использует избитые фронтовые выражения:

Галина: Что это сегодня все вас бьют?

Красавчик: Бои местного значения. Ох. (Приложил к голове гранату).

[Там же, с. 424].

Важную роль в сюжетном замысле пьесы играет фольклорная цитация. Леха-Скороход является типичным народным героем, острословом, краснобаем, как Василий Теркин. Драматург наделяет свой персонаж особым оптимизмом, показывая, что в любых ситуациях настоящий человек сохраняет чувство юмора и через «не могу» старается видеть этот мир в светлых тонах. Взять даже тот факт, что он вынужден чистить обувь, но он делает свою работу с творческим подходом:

Леха: ...А ну подходи, народ, обувке сделаем уход! Беспартийный или нет, мы наводим марафет! Будет у ботиночек легкий ход – работает Леха Скороход! Будет чистым каждый рант, объявляю прейскурант.

[Башкуев, 2007, с. 114].

Пословицы и поговорки в живой речи героя со вставными рифмованными стишками и афоризмами показывают как использование традиционных фольклорных жанров, так и рождение новых метких народных выражений. В современном городском фольклоре изучаются малые жанры, где выделяются множество типов народных выражений, клише [Клубков, 2003, с. 645]. Герои пьесы зачастую используют в своей речи пословицы и поговорки традиционно, но часто и видоизменяют их по ситуации:

Очир: Дурная голова ногам покоя не дает.

[Башкуев, 2007, 417].

С целью подбодрить друга Базыра Леха меняет пол и окраску пословичного персонажа или использует пословицу, видоизменив, чтобы подчеркнуть свою ничтожность перед властью:

Леха: ...не унывай, земляк, ночью все коты черные, ха!

[Там же, с. 414].

Леха: Партия наш рулевой, а я поводырь.

[Там же, с. 418].

Башкуев намеренно создает образы своих героев, зацикленных на своем прошлом, война остается в их жизни навсегда, потому и вся их речь, образ жизни являются как бы продолжением той войны. Автор использует фольклор определенной субкультуры, в какой-то мере противостоящей благополучной остальной жизни вокруг их.

Сокращения, расшифровки аббревиатур всегда были источником солдатских шуток. Также и герои башкуевской пьесы по-своему расшифровали С.С.С.Р. Аббревиатура С.С.С.Р. имеет двойственное значение. Г. Башкуев, будучи журналистом, не мог не ставить наболевшие проблемы современного мира. Тут не только союз четырех сердец против женщин, но само название пьесы «С.С.С.Р.» предполагает и напоминает, что страна в ответе за достойную жизнь своих героев. Монолог Красавчика выглядит как обвинение, они и оказались забытыми, под забором:

Красавчик: Солдаты, вы вынесли все тяготы войны! Родина и в будущем веке не забудет ни ран ваших, ни страданий! Но сейчас, солдаты, еще труднее. Умереть под забором недостойно воина-победителя! Нам не нужна их жалость. Обойдемся без баб. Помните, работа – наше спасение. Ставлю задачу – выйти из окружения к самим себе!

[Башкуев, 2007, с. 416].

В пьесе преимущественно используется «языковая игра». Язык пьесы состоит из разных юмористических народных выражений, как следующее сокращение аббревиатуры:

Галина (заплакала): За что, Виктор Палыч! Я никому не скажу! Даже про «ППШ».

Красавчик: Не понял, и у тебя оружие есть?

Галина: Меня так Нинка обзывает. «ППШ» – «Подруга Полшестого».

[Башкуев, 2007, с. 425].

Комический эффект, создающийся при помощи языковых единиц, чаще осознается как фольклор. Естественно, трудно отличить, являются ли подобные «языковые игры» речевым дизайном или собственно фольклором:

Лёха: Танго-обжиманго.

Ирина: Танго-манго.

[Там же, с. 406].

Лёха: Танго с нахалом – под одеялом.

[Там же, с. 407].

Лёха: А-а, явилась, не запылилась! Фу-ты, ну-ты, ресницы гнуты! Фройлян такая? Сказка Венского леса! Да я вам, Матильда, в подметки не гожусь!

[Там же, с. 414].

Данный абзац речи Лехи включает в себя речевые фразеологизмы и ритм считалки «Аты-баты, шли солдаты». Название песни военного периода, немецкие слово и имя, произнесенные на русский манер, используются в роли дразнилки с целью унизить принарядившуюся Ирину.

Композиционное построение пьесы ассоциируется с кинофильмом «Бал» итальянского режиссера Этторе Скола. Действие происходит на итальянской танцплощадке, где люди также знакомятся, появляются какие- то симпатии и антипатии. Все события происходят на танцплощадке: начинается и заканчивается война, возвращаются победители. Особо зрелищно показана сцена возвращения: когда на площадке все играют в «подушечку» на итальянском флаге, возвращается воин без ноги, его встречает женщина, с которой он познакомился здесь же. Она подходит к нему, он откидывает костыли, и они начинают танцевать. Танец их как бы объединил на всю жизнь. Значимость фильма в том, что он снят без слов, а развитие сюжета происходит посредством танца.

Г. Башкуев использовал только внешнюю канву известного фильма, интерпретация основных коллизий и событий совершенно иная. В итальянском варианте честь и хвала победите-

лям, ставшим инвалидами. А у Башкуева героям приходится бороться за жизнь. Автор намеренно лишил их того, чем они гордились. Он это сделал не для того, чтобы они оглянулись на то, как жили раньше.

Драматург поставил перед собой иную гражданскую и художественную задачу: он показывает нам людей, которые до войны знали, что будут делать, куда пойдут учиться, с кем жить и т.п. А сейчас они пришли калеками и «потерялись»... Они не нужны стране, за свободу которой они боролись. Леха вынужден передвигаться на самодельной коляске, ослепший Очир попрошайничает у церкви. Базыр не знает куда идти и остается здесь, так как до войны он познакомился здесь с девушкой, которая сказала, что будет его ждать. Один только Красавчик пристроился директором танцевальной площадки, но не понимает, для чего живет, но жить надо.

В творчестве Г. Башкуева этнический компонент не определен. В его пьесах нет проблемы этнической самоидентификации: его герои совершенно одинаковы, даже если одного зовут Очир или Базыр, а другого Леха. Язык, правила бытового поведения, эмоциональное состояние героев ничем не отличаются друг от друга. Историю, рассказанную в данной пьесе, вполне можно отнести к современному городскому фольклору. По определению И. А. Разумовой, городской фольклор представляет собой «совокупность текстов «городского» содержания, коим является фольклор об истории города, личностях, объектах городской среды» [Разумова, 2003, с. 544].

Г. Башкуев в пьесе «С.С.С.Р.» обращается к образам и жанрам классического традиционного фольклора, но наиболее активно им используется современный городской фольклор. Особо отмечены фольклорные жанры, мотивы и образы, «имеющие в городских традициях широкие и густо заполненные ассоциативные поля» (Неклюдов). Среди них песни, альбомные стишки, паремиологические единицы, кинофильмы, слухи, анекдоты, образы простака, Вечной Невесты, образ мифологического времени и пространства. Наиболее красочно и разносторонне употребляется такой жанр, как паремиологические единицы. Прямые цитации и аллюзии на известные песни и фильмы

создают особые ассоциативные поля, связанные с основной темой пьесы – война и ее последствия. Драматург, ненавязчиво, с юмором используя фольклорные ассоциации и аллюзии, дает возможность прочувствовать социальные проблемы современного мира. Особо следует отметить широкое использование минимальных фольклорных жанров в драматургии Ц. Шагжина и Г. Башкуева.

Подводя итог проведенной лаборатории «Молодые драматурги Сибири», московский театральный критик И. Г. Мягкова отметила, что в драматургии Бурятии остро ощущается отсутствие пьес, раскрывающих глубинные процессы не только этнического, но и регионального сознания, преломляющих особенности национального менталитета сквозь призму сегодняшнего дня [Ракушка, 2003, с. 4]. Во время проведения творческой лаборатории драматургов и критиков Сибири в Улан-Удэ в 2001 г. особый успех имела пьеса А. Мухраева «Ханская охота».

Тема пьесы актуальна для искусства Сибири, Дальнего Востока и Центральной Азии. Монгольские, якутские, японские, китайские, корейские, русские варианты пьес и кинофильмов о Чингис-хане представили всевозможные аспекты видения великого гения тысячелетия. Как отмечает Д. Амоголонова, «важное место, которое отведено Чингис-хану и его времени в дискурсе бурятского возрождения, не могло не воодушевить театральную общественность для воплощения его образа в сценическом искусстве» [Амоголонова, 2008, с. 204].

На эту тему режиссер Сергей Бальжанов поставил пьесу Булата Гаврилова «Чингис-хан». По мнению театрального критика А. Васильевой, «в истории бурятского драматического театра не припоминается спектакль более значимой по масштабу и степени сложности темы, чем “Чингис-хан” <...>. Чего стоит психологический барьер пред именем хана, табу, наложенный в народе на святыню, чтоб имя это не упоминалось всуе. Стремление защитить память о великом сыне монгольских народов, постичь историческую истину, силой и средствами своего искусства донести ее людям видится в предпринятых коллективом национального театра огромных усилиях в постановке этого спектакля» [Васильева, 2001, с. 12]. В центре спектакля была

мифологическая концепция о благословенной и избранной Вечно Синим Небом гениальной личности. В ореоле славы Чингисхана менее разработана тема о его великом внуке Бату-хане.

И на эту актуальную тему написана пьеса поэта, прозаика, драматурга А. Мухраева «Ханская охота». Сюжет пьесы носит мистический и приключенческий характер: юный Бату, внук Чингис-хана, жаждущий стать таким же великим, как и его дед, отправляется на охоту, чтобы набить руку в стрельбе из лука и научиться действовать сообща со своими воинами. В то время там появляется шаманка, которая предсказывает ему, что он станет Великим ханом и отвергнет любовь, ибо захочет достижения края земли сильнее, чем любви. Но для того, чтобы предсказание сбылось, нужно выполнить одно условие – убить матерого волка. Все линии развития сюжета в произведении Мухраева доказывают, что в нем нет случайностей, подспудно действует мифологическое сознание и мистическая предопределенность событий.

Следует заметить, что идея становления сильного человека, героя всегда была достаточно актуальной в драматургии. В данном случае автор пьесы показывает становление героя – внука Чингис-хана, великого Бату-хана, завоевавшего полмира и продолжившего дело знаменитого деда-воина. Режиссер фильма «Монгол» С. Бодров-старший в интервью отмечает, что его прежде всего интересовало то, что могло спровоцировать маленького мальчика стать Чингис-ханом. И эту же проблему решает А. Мухраев в пьесе о его внуке.

Главного персонажа волнует единственный вопрос – как стать великим после такого воина, как Чингис-хан. В пьесе вопрос волнует всех, начиная с самого Потрясателя небес и заканчивая народом. Следует отметить, что фольклорного героя как посланника небес такая проблема совершенно не волнует, так как они абсолютно самодостаточны и являются идеальными созданиями. А исторические личности, осознавая свое место и время в истории, хотя и верят в свое небесное происхождение, но всегда хотят доказать свою исключительность.

Силу духа, мощь характера можно подчеркнуть, как основную черту, присущую фольклорным героям. Главное отли-

чие эпических персонажей от Бату-хана в том, что первые сражаются, имея на то вескую причину, а Бату хочет только неограниченной власти: «Я стану великим завоевателем!» [Мухраев, 2003, с. 56]. Драматург подчеркивает горячий нрав, пылкость своего героя, истинного воина и борца: «Мне надоели эти облавы. Я хочу настоящего сражения! Когда мне дадут сразиться с настоящим врагом?!» [Мухраев, 2003, с. 55].

Особо привлекает зрителя внутренний потенциал главного героя. Драматург рисует наследника одержимым идеей не только достичь великого предка, но и превзойти. Он постоянно страдает от собственной несостоятельности в сравнении с дедом. Автор не позволяет Бату с такими корнями успокоиться, как сделали дети великого хана. Если у него что-то не получается, это оправдывается как еще один необходимый шаг на пути к великому будущему.

Внук повторяет биографию деда: приход шаманки, которая должна предсказать будущее, имя приобретенного нукера, совпадающее с именем самого преданного нукера Великого хана. Будущее мистически предопределено небесами. И даже то, что каждый шаг Бату сопровождает волк, тоже имеет символическое значение.

Волк как тотем играл одну из ключевых ролей в древней тюрко-монгольской мифологии. В мифологии тюрков и монголов волк выступает в качестве прародителя и покровителя. По мифологической версии родоначальником Чингис-хана в двенадцатом колене считался *Бурте-чонос* ‘бурый волк’. Как во многих вариантах произведений о роде чингисидов, автор пьесы вставляет общеизвестный фольклорный мотив: волк как первопредок следит за своими потомками, определяя их путь на земле, помогая им в преодолении любых преград. В данной пьесе сквозной линией проходит образ волка как тотема-покровителя. Образ живого волка соотносится с его мифологическим прообразом.

Бату в разговоре с девушкой интересуется, похож ли он на волка, его волнует, есть ли на нем отметина свыше. В пьесе Мухраева волк выступает как исполнитель высшей воли. В мифологии древних бурят волк считался собакой тэнгэрина, поэто-

му ему приписывалась роль предвестника [Манжигеев, 1978, с. 99].

Ловкости и сноровке учит волк молодого хана во время охоты. Он «преподается урок» о законе природы в тот момент, когда Бату наблюдает за уходом волка от своей потенциальной жертвы – самки оленя. «Жалость волка – это только забота о дне грядущем. Закон суров, но мудр, его нам не дано переступить» [Мухраев, 2003, с. 67]. Когда Бату убивает, наконец, волка, завершается миссия волка, и рождается новый Потрясатель небес. Как подтверждение данного свершившегося факта шаманка сообщает Бату, что умирает великий Чингис-хан.

В психологическом плане самой драматичной является сцена выбора героем своей жизненной стези: любовь или государство, и возникает антитеза – человеколюбие, сердечность или жестокость. «Как мне на сердце тяжело, словно оно стрелой каленой пронзено. Алтан, Алтан, зачем я тебя встретил? Мне больно, и впервые я терплю такую боль. Она сильнее, чем боль от раны» [Там же, с. 77]. Выбрав любовь, он потерял бы уважение своих воинов, и он выбрал второе. Приказ убить Усуна и Алтан прозвучал как решение истинного мужа, обрадовав тем самым его окружение, которое стало сомневаться в силе его предназначения. Принятое им решение звучит уверенно, речь отрывиста, иронична. Такой прием дает нам понять, что герой созрел для решения важных проблем, и показывает твердость его характера.

Внутреннее состояние героя автор раскрывает в следующей неординарной сцене: повелев казнить молодых людей, он достает горячие угли из костра и сжимает их в руке. После всего случившегося он приказывает всем пить. «Скоро я поведу вас в дальние края, мы завоюем другой конец Вселенной. Выпьем!» [Мухраев, 2003, с. 79]. И в подтверждение того, что все должно было случиться именно так, звучат слова второго нойона: «Он будет, будет, будет Великим ханом!» [Там же, с. 79].

Следуя фольклорным мотивам, в пьесе также присутствуют два помощника Бату, которые безымянно обозначены только 1-ым нойоном (старшим) и 2-ым (младшим). Как мы проследили в пьесах Н. Балдано, в эпических и фольклорных

текстах персонаж, как правило, имеет двух помощников. Это воины Абай Гэсэра *Буйдан батор* и *Шумар батор,* посланники Эрлэк-хана *Черный ворон* и *Серый ястреб* в пьесе «Сердце Гэсэра», *Сэсэн-нойон* и *Зонхишо-дарга* в пьесе «Бабжа-Барас-батор».

Кульминация событий разворачивается после сообщения шаманки о смерти хана.

Бату. Мой дед скоро умрет. Великий хан, великий Чингис-хан уйдет в страну иную... (Плачет).

[Там же, с. 78].

Пожалуй, в этой ремарке и произошло становление личности, воина, который выбирает власть и силу. Это его предназначение, миссия, и он должен выполнить ее до конца. Он несет ответственность за свой народ, за свои земли. Одно слово «плачет» из ремарки разделяет двух разных людей. Видно, как умирает светлая душа человека, простившегося с любовью, с обыкновенными радостями жизни и рождается герой, государь и завоеватель.

В пьесе А. Мухраева мистическая линия, связанная с мотивом первопредка волка, получает новую интерпретацию. Как известно, Чингис-ханом был наложен запрет на убийство волка и лани, во время облавы он приказал: «если войдут [в круг облавы] серый волк и красавица лань, то их не убивать» [Лубсан Данзан, 1973, с. 236]. Общепринятый в мифологической традиции монгольских народов закон не убивать первопредка в данном случае переворачивается, и драматург включает подобный сюжетный ход как определяющий в событийном плане: именно убийство волка предвещает становление героя. Подобная коллизия как преднамеренное нарушение закона наследником Чингисхана по велению шаманки, т.е. небесных сил, введена драматургом, возможно, для особой характеристики главного героя.

Пьеса состоит из цепи реальных и мифологических эпизодов, между которыми протянута тонкая внутренняя связь. В мифологической истории о тотеме-первопредке, перекликающейся с реальным событием убийства волка, прослеживается мистическая связь с небом. Убийство беременной любимой женщины в сравнении с волком, пощадившим беременное жи-

вотное, раскрывает характер героя, преступившего черту милосердия, и только так сумевшего стать Великим. Мотив убийства первопредка, нарушение неизменного закона всех поколений, еще раз подчеркивает неоднозначность создаваемого образа. Также этот эпизод выделяет самого автора как неординарного интерпретатора фольклорных традиций.

Таким образом, в пьесе А. Мухраева выявлены мифологические и фольклорные мотивы и образы, использованные на ассоциативном уровне. Мистическая канва в произведении подспудно связана с мифологической идеей связи с небесными предками и предначертанным небом путем. Автор пьесы доказывает, что судьба избранного героя зависит не только от воли небес, но и от характера самого героя. По мнению В. Санги, «фольклорная “материя” совсем не чужда самым современным формам художественного письма и обращения письма к фольклору – признак “не младенчества”, а скорее зрелости литературы» [Гамзатов, 1991, с. 113]. Пьеса А. Мухраева доказывает, что в современной интерпретации мифологические мотивы и образы воспринимаются с новых ракурсов и видений.

По нашему мнению, в произведении А. Мухраева наиболее четко проявлен скрытый, или латентный фольклоризм. Мифологическое и фольклорное восприятие мира естественно для главного героя, более того, оно часть его самого. Но в данном случае, в отличие, например, от пьес Н. Балдано «Сердце Гэсэра» или «Бабжа-Барас-батор», фольклорные мотивы автором используются на уровне ощущений. По верному замечанию А. И. Емельянова, фольклоризм драматургии может быть заложен в транслируемой автором энергии. Как нам кажется, в отношениях писателя с фольклором действует закон превращения энергии: усваивая фольклор как одну из форм энергии, писатель превращает ее во многие другие, качественно отличительные формы, в которых специфические признаки этой “привычной” формы исчезают, но которые, тем не менее, обязаны ей в какой-то мере своим происхождением [Фольклор..., 1991, с. 125].

Исследование пьес современных драматургов с позиций фольклоризма позволяет выявить степень их мастерства и самобытности, более глубоко проникнуть в художественную ткань

произведений и осмыслить их с позиций общенародных и региональных фольклорных традиций.

Фольклоризм драматургии Бурятии проявляется на уровне жанра, мотива и художественных образов. В комедии «Хитрый Будамшу» Ц. Шагжин развивает и разнообразит образную структуру бытовой сказки, не утрачивая жанромоделирующих черт фольклорного канона. Драматургия Бурятии, предельно соотнося фольклорные каноны с современными эстетическими нормами и психологическими константами, демонстрирует широкий спектр художественных приемов и трансформацию традиционных жанров и мотивов.

Фольклорные и мифологические сюжеты, мотивы и образы используются в драматургии как художественные средства, способствующие созданию ассоциативного ряда. Также необходимо констатировать прямое и опосредованное воздействие устно-поэтических традиций на драматический текст. Не менее значимым является прямая цитация из фольклорных малых жанров в речи героев, что характеризует разнообразие использования устного творчества и городского фольклора.

Исследование драматургии Бурятии выявляет специфику регионально-локального аспекта: вопросы национальной фольклорной традиции конкретизируются регионально-локальным контекстом. Пьесы бурятских и русских драматургов представлены как социоэтнический локус, включенный в общерусскую культурную традицию. Этнический характерный предметный мир, обнаруженный в творчестве исследуемых драматургов, на уровне подтекста раскрывает глубинные национальные и региональные особенности стиля мышления и образа жизни героев.

Глава II.
Мифо-ритуальная парадигма в сценическом воплощении

Учитывая многозначность термина «миф», в данной работе он рассматривается и как повествование, и как форма сознания, «ибо миф можно не только рассказать, но и пропеть и даже протанцевать». Также не менее значимым для нашего исследования является мнение Дж. Фрейзера о том, что сами ритуалы были художественными действиями, а их словесными эквивалентами стали мифы [Современная зарубежная литература, 1999, с. 227].

В создании художественной модели драматического действия выделяются собственно фольклорное и мифопоэтическое начала, где подчеркиваются особенность драмы и ее генетическая связь с ритуально-обрядовым действом и мифом. Раскрывая коннотативные механизмы мифотворчества, Р. Барт отмечает, что миф выполняет различные функции: он одновременно обозначает и оповещает, внушает и предписывает, носит побудительный характер [Барт, 2008, с. 57]. Театральное искусство в полной мере выполняет идентичные задачи.

В современной драматургии стало актуальным обращение к пьесам с фольклорными и мифо-ритуальными мотивами для постановки на сценах национальных театров. Особо востребована шаманская мистерия как театр одного актера. Шаман как актер, исполняющий и песенный текст, и танцевальные движения, и разыгрывающий мнемоническое ритуальное действо является объектом пристального внимания современных режиссеров и актеров. По мнению Е. Гротовского, к мифу и ритуалу он пришел именно через актера. Когда актер отдает себя сцене полностью, то зритель, видя это, воспринимает это как акт, нечто такое, что может сделать только этот человек, потому что искусство перевоплощения выходит за рамки понимания простого человека [Гротовский, 2008, с. 553].

В республиках и регионах при постановках зрелищных представлений все более возрастает интерес к национальному театру, к этническому и региональному компоненту. Причем искушенного зрителя интересует не существующий мир, а мир

тайны и духа – мир первообразов, который является образом и самого сознания. И зритель хочет, чтобы ему раскрыли тайну его чувств, эмоций, осознания себя в ином пространстве. Возможно, современный ритм жизни отделяет человека от земли, заставляя, надев на себя маску, видеть окружающий мир через призму сотен навязанных мнений. Таким образом, национальный театр на сегодняшний день помимо функций развлечения и воспитания выполняет в некотором роде и этическую функцию.

Как полагают некоторые исследователи, ищущая душа может излечиться посредством прохождения через особый ритуал, в ходе которого зритель испытывает катарсис. Способов его достижения великое множество, для каждого участвующего необходим свой ритуал, но глобальные проблемы человеческой души в основном схожи. Как отмечает исследователь Дениз Линн, «ритуалами отмечают важные жизненные этапы, они служат мостом, переброшенным между поколениями, и приносят ощущение продолжения традиций и уверенности в завтрашнем дне» [Линн, 1998, с. 49]. Традиции, передаваемые из поколения в поколение, упорядочивают образ жизни, и, естественно, человек чувствует себя уверенно в тех условиях, в которых он наиболее комфортно ощущает себя.

В современном мире актуальны исследования эзотерического характера, связанные с проблемами шаманизма, тотемизма и ритуальными обрядами. Для театрального искусства небезынтересными являются труды психолога Дениз Линн. Линн находит проблему в том, что человек, пришедший в этот мир, не знает, кто он есть и на что способен. Решение этой проблемы она видит в том, что человек должен знать свой тотем, который является его покровителем и в некотором смысле определяет возможности человека. Она предлагала «ищущему» уединиться на некоторое время в лесу, это может занять одни или даже трое суток, и то животное, которое увидит или услышит, а может и почувствует человек, является его тотемом.

В актерской практике есть такое понятие, как послушать круги внимания. Большой круг – послушать космос, средний круг – все, что происходит вокруг тебя, и малый круг – что происходит внутри тебя. Если актер умеет профессионально кон-

центрировать внимание, то зрителя необходимо учить уединяться, возвращаться к прошлому, чувствовать себя и мир вокруг себя. Мифо-ритуальные действия пробуждают зрителя вернуться в большой круг вселенского масштаба, к своим истокам, задуматься о вечных вопросах бытия.

2.1. Мифы о первопредках в современных театральных постановках

Идея напоминания бурятскому зрителю о том, кто является их предками-покровителями, была воплощена в спектакле «Дух предков» (*Угайм сүлдэ*), представленном Бурятским государственным театром танца и песни «Байкал». Иркутские театральные обозреватели назвали это зрелищное представление первым этно-шоу в России. Жанр определен специалистами театрального искусства как спектакль-стихия по бурят-монгольским мифам и легендам. Фольклорный вербальный материал (мифы, легенды, предания, песни, благопожелания (*юрөөл*), восхваления (*магтаал*) сочетаются со старинными танцами, песнями, обрядами, горловым пением, звуками национального музыкального инструмента *морин-хур* и с суперсовременными световыми и цветовыми спецэффектами. Можно сказать, что фольклорный материал разыгран в танцах и обрядовых действиях, вербальная его часть присутствует в виде ремарки и песен.

Спектакль предполагает знакомство зрителей с этнографией, историей и культурой бурят и монголов. Красочно представлена история развития бурятских родов и племен по мифологической версии. Использованы распространенные и общепринятые версии мифов и легенд. В спектакле актуализируются наиболее сильные позиции мифологических версий. Немаловажно и то, что в нем индивидуально созданы костюмы каждого упомянутого в спектакле племени.

О спектакле и о целях его создания руководитель театра Дандар Бадлуев говорил так: «Мы консультировались с учеными, этнографами, философами. В основе – сюжеты древних легенд, в характере танцев, песен – мироощущение кочевого наро-

да. Стихия, в которую погружается зритель, дает сильнейшую энергетику. Думаю, что в какой-то степени можно ощутить дыхание прошлого времени, изучить историю наших предков и открыть для себя новое измерение к жизни» [Мудрая сила, 2005, с. 20].

Спектакль композиционно выстроен как самопредставление первопредков общеизвестных родов. Преимущественно в нем использованы генеалогические мифы, в которые вплетаются персонажи космогонических мифов, такие как *Сахяадай нойон*. Средством объединения этих мифов в единый сюжет послужила идея спектакля о вечном противостоянии добра и зла, белого и черного, жизни и смерти. Такова природа человека, таков закон жизни. В либретто спектакля, написанном Д. Бадлуевым и истинным знатоком бурятской этнографии и фольклора, обозначена основная идея: мы должны жить так, чтобы был «мир в каждом из нас», и тот человек, «кто почитает свой род, обретет покровительство духов предков».

Спектакль начинается с безвременной темноты, в которой мы уже слышим улигерный зачин о сотворении мира, исполняемый горловым пением. По мере появления света над одним исполнителем зритель постепенно погружается в атмосферу древних традиций, необъятной степи, необузданного ветра, бескрайних просторов, по которым разносится восхваление Высшего Божества Хана Тэнгри. Для создания визуального сакрального пространства, где соединяются небо и земля, использован такой сценографический прием, как освещение задней части сцены небольшими лампочками, представляющими собой звездный небосвод.

Затем в эпическую атмосферу спектакля включается улигерный сюжет: воины, дерущиеся на небесном своде. Величавый голос сказителя-*улигершина* повествует о борьбе небожителей, о конфликте между западными и восточными божествами, о вечной борьбе добра и зла. Так разыграна вводная сцена начала мира. Далее повествуется о появлении жизни на земле. Все детали спектакля имеют определенное символическое значение. Символичен образ девяти скорбящих матерей, обращающихся с просьбой к Верховному Небожителю *Эсэгэ Малаан тэнгри*.

Разыгрывается традиционная сцена подношения небесам белой пищи с песней-призыванием благодати. По их просьбе спускаются девять небожителей-хатов, держателей *сүлдэ* и, вручив девять знамен, возносятся на небо. Традиционно в монгольской мифологии и шаманизме девятка символизирует небесное начало [Дулам, 1997, с. 17]. Девять матерей, испрашивающие с небес дух (*сүлдэ*) девяти бурятских родов, представляют собой связующее звено между небом и землей. По мнению Б. Я. Владимирцова, *сүлдэ* – это душа. Монгольские знамена именовались *туг сүлдэ*, бунчуки были сделаны из конских хвостов (волос) – одного из символов *сүлдэ*. В данном случае *сүлдэ* выступает хранителем рода, воплощенным в знамя. Как мы видим, художник, создающий образ макрокосмоса в традиционной культуре, находится в жестких рамках традиционного языка символов.

Естественным является следующий ритуальный ход – обряд поклонения огню как началу жизни, как покровителю племени, рода, семьи, как хранителю полученных с небес *сүлдэ*. Девять хранительниц бурят-монгольских родов призывают хозяина очага и жизни *Сахяадай-нойона*: «Очаг, зажгись! Преподносим тебе дары наши. Очаг, зажгись!» Как отмечает Н. О. Шаракшинова, «человек может избежать смерти, если душе его удастся укрыться под покровительство какого-либо божества. В числе их называется очаг, огонь, то есть хозяина огня, который бросает в преследователей огненные стрелы-искры» [Шаракшинова, 1980, с. 77].

Сахяадай-нойон, по одним вариантам приходящийся сыном *Эсэгэ-Малаан-тэнгри*, по другим – его внуком, спускается с небес. Высоко над сценой мы видим огонь, сделанный из ткани, который стремительно спускается вниз в центр полукруга, и из пламени появляется персонаж, соответствующий фольклорным описаниям. Это добрый старичок с ярко-рыжими волосами, зовут его *Сахядай-нойон* или *Гали-Эжин* ‘хозяин огня’. Он вникает во все мелочи дома и охраняет его и всех домашних от козней разнообразных мелких духов-вредителей [Петри, 1926. с. 26]. Актер, подчеркивая небесное происхождение своего персонажа, использует только крупные жесты и передвигается нарочито широкими шагами.

Хозяин огня в ответ на то, что ему принесли жертву молочной пищей, дает каждой из матерей огонь. Для того чтобы люди поняли, что помощь пришла именно в ответ на их просьбу с преподнесением жертвы белой пищей, появившийся персонаж зажигает фитиль в той же миске, в которой было сделано подношение. В древности каждое бурятское племя имело один общий очаг, в котором горел общественный огонь, оттуда брали огонь в семьи. Каждый отдельный огонь считался особым божеством – фетишем [Шаракшинова, 1980, с. 79]. Таким образом, *Сахяадай-нойон* представляет собой хозяина некоего общего очага, который дарует частички себя во благо человечества.

Рассмотренные выше сцены не отличаются эмоционально напряженной игрой актеров, обилием постановочных решений режиссера, им характерно спокойное размеренное повествование. Однако, благодаря верно подобранному экспрессивному музыкальному оформлению, песенному и танцевальному репертуару, это напряжение и нотки тревоги уловимы в ритме подачи материала.

Вступительная сцена завершилась, актеры замерли в приглушенном свете. Видно, как проходят говорящие между собой люди, слышен скрип телеги. В данном случае образ движущейся телеги связан с символическим ходом времени. Подобный символ часто употребляется в поэзии монгольских народов. Так, Намжил Нимбуев в стихотворении «Легенда о времени» под телегой, арбой, запряженной лосем, подразумевает неумолимо бегущее время, за которым стараются поспеть и богатый, и бедный, но время ни перед кем не замедляет свои обороты:

А навстречу ему выбегают
Дикари босоногие в шкурах,
То рабы, то цари, а то подмастерья –
Все арбу догоняют. Но где там!
Отстают, исчезают как тени...

[Нимбуев, 2003, с. 60].

Так и герои спектакля, застыв в безмолвной мизансцене, в контрасте с только что прошедшей динамичной сценой, представляют собой безудержно «исчезающие тени», растворяющиеся с каждым скрипом проезжающей телеги. Пространство сцены

обозначено как сакральное мифологические пространство, в котором ход телеги фиксирует мифологическое время. Проходит время, жизнь на земле развивается своим чередом...

Начало спектакля и вся сюжетная композиция развивается как ритуал, очевидно, что спектакль построен по идее Е. Гротовского, рассматривающего место мифа в театре, ритуал как возможность театра. Через возвращение к ритуалу он хотел добиться «непосредственного, живого; своеобразный род взаимности, реакцию открытую, свободную, естественную» [Гротовский, 2008, с. 547]. И начало спектакля создает именно такую ситуацию непосредственного, живого общения с прошлым, вечностью, ирреальным.

Следующая сцена открывает новый этап жизни кочевников. В ней мы видим праздник у булагатского племени: девушки танцуют традиционный бурятский танец *ёхор*, движения исполнительниц легки, плавны, особый акцент делается на руки, которые передают изящество, подчеркивают молодость и свойственную для этого возраста нежность. В постановочном варианте небожители-богатыри *Буха-нойон* и *Эреэн-Буха-эзэн* становятся свидетелями праздника булагатского племени, который проводится в честь освобождения людей от зла, гибели и болезней. Влюбившись в булагатскую красавицу, три дня и три ночи они боролись за сердце юной девушки, в результате чего победил *Буха-нойон*. Следует отметить, что в мифологическом варианте причина их разногласия не указана.

Спектакль знаменателен тем, что каждая сцена имеет свой широкий мифологический подтекст, который расшифровывается разными версиями мифов и легенд. Аллюзии на тот или другой мотив угадываются в движениях, жестах, действиях актеров. Например, разыгрывается сцена, где Бык мычит. В одном из вариантов мифа, своим мычанием или взглядом *Буха-нойон* оплодотворяет избранницу, дочь *Тайжи-хана* [Мифы народов мира, 1987, с. 199].

В бурятской мифологии известна такая версия о происхождении булагатского племени: *Буха нойон* «узнает, что *Тайжи-хан* прячет свою красавицу дочь *Будан-Хатан* в темнице и, оборотившись в кость, попадает к ней на стол. В темноте она

приняла кость за мясо и чуть не сломала зубы. В гневе она кидает кость в угол жилища и пробивает в стене дыру. Через этот пролом со стороны *баруун-урда* с солнечным лучом в темницу проникает *Буха-нойон* и оплодотворяет ее» [Дашиева, 2001, с. 204]. В сценарии учтены разные версии мифов, поэтому аллюзии на тот или другой мотив угадываются в движениях, жестах, действиях актеров.

Также в спектакле привлечены элементы шаманской мистерии, символическая функция защитника и покровителя племени вычитывается в действиях эпилога. Происхождение булагатского племени и их тотемный предок *Буха-нойон* воспеваются во многих шаманских призываниях. Тотемические первопредки в подобных произведениях восхваляются при перечислении родословной, выступая символической компонентой структуры слова [Дампилова, 2005, с. 122]:

Буха-нойон отец,
Будан-хатан мать,
Большими рогами своими
Срединную землю
Распоров, спустились,
Благодаря благословению,
Бурятского народа
Судьбой стали,
Булагатского племени
Объектом поклонения стали.

[Ф. 18. И. Н. Мадасон. Д. 193. Л. 4-7. Записано от Дармаева Ал-ра, с. Барабинск, Аларский р-он в 1925 г.].

После победы *Буха-нойона* на сцену выбегают юноши, представляющие собой богатырей вновь появившегося племени. Их головные уборы украшены рогами, которые чуть меньшего размера, чем у *Буха-нойона*. Подражая своему покровителю, они мычат и исполняют *ёхор*, их танец нарочито экспрессивен, что подчеркивает силу и необузданность, переданную им их первопредком. Танец как гимн покровителю племени: «Всех нас спасаешь, / Всем нам помогаешь, / Предок наш Буха-нойон».

Отделяя одну картину от другой, вновь через сцену проезжает телега, символизирующая ход времени и событий. На

сцене разыгрывается следующий мифологический сюжет: женщина любуется своим отражением в Байкале, внезапно поднимается ветер, начинается шторм, и она тонет. Чтоб показать подводный мир, постановщики использовали зеленый приглушенный свет и прозрачную ткань, через которую виден подплывающий к лежащей на дне девушке налим. Сценическое рождение племени эхиритов, первопредком которого являются *Пестрый Налим* и *Береговая Щель*, точно соответствует общепринятой мифологической канве. Следует заметить, что спектакль в основном поставлен в соответствии с тотемическими легендами и мифами.

Налим спасает девушку, и начинается свадебный обряд с соблюдением необходимых обрядовых действий: элементы одежды, убранство волос и украшения невесты, последовательность одевания, свадебные приготовления, сопровождаемые обязательными песнями и благопожеланиями.

Телега времени проезжает в очередной раз, и сменяется картина. Две сестры ходят по степи и ищут свою судьбу. Появляются три небесные девы, призывающие не проходить мимо того, что одной из них предначертано: «У тебя судьба необыкновенная. Ты встретишь в жизни человека – богатыря. Не упусти тот миг». Особый художественный эффект достигается не только зрительным, но и звуковым оформлением. Сакральное ирреальное пространство обозначается появлением небесных дев из-под белой ткани и под совершенно удивительный голос (сопрано), исполняющий старинную протяжную песню монгольских народов.

В дальнейшем разыгрывается мифологический сюжет о первопредках Чингис-хана. Следует отметить, что сюжетная канва не совсем соответствует общепринятой легенде, для сценического эффекта введены новые мотивы. Три небесных персонажа нарекают девушку царицей Великой Степи – *Гуа-Марал* и преподносят ей в дар от *Эсэгэ-Малан-тэнгри* головной убор с рогами. Пророчество сбывается, и ее возводят на трон.

В честь нее каждое из племен лесных урянхайцев дарит своей царице танец и песню. Но праздник прерывается появлением волков. Царица, не раздумывая, встает на защиту своего

народа и убивает хищников. В ход событий вмешиваются верхние силы: знакомое нам сопрано, призывающее остановиться, звучит как напоминание о том, чтобы царица не прошла мимо своей судьбы. Оставшийся в живых волк превращается в богатыря, и у них образуется союз. Сцена заканчивается еще одной разновидностью танца *ёхор*, в котором движения исполнителей напряженные, резкие, напоминающие подготовку к облавной охоте на диких зверей. В композиции спектакля каждый эпизод завершается новым союзом и воспроизведением свадебных ритуалов.

Одна из версий происхождения кругового танца *ёхор*, основанная на представлении об автохтонности ёхора, была предложена М. Н. Хангаловым, считавшим исполнение кругового танца реликтовым отголоском эпохи облавной охоты (*зэгэтэ аба*), когда с молодыми охотниками необходимо было репетировать процесс предстоящей охоты или военных действий. «На открытых местах делали обучение по *зэгэтэ-аба* и учили военным действиям. Одно из таких учений и сохранилось до нашего времени у нынешних бурят в виде национального танца *хатархa*» [Хангалов, 2004, с. 233]. Впоследствии эта идея была отвергнута как «не выдержавшая критики ни с методологической, ни с фактической стороны» [Дугаров, 1991, с. 89].

Второй акт начинается с распространенного мифа о прародительнице лебеди, мифа о происхождении хоринского племени. Появляются девять лебедей в белоснежных, полупрозрачных национальных одеждах хоринского племени, имитирующие в своем танце умывание и игру с водой. Пластика актеров плавная, но вместе с тем прерывистая, передающая пугливость этих птиц. Значимой отличительной чертой сценического представления становится не только усвоение образной системы богатой бурятской фольклорно-мифологической традиции, но и творческая трансформация мотива и персонажного ряда. Так, авторской интерпретацией традиционного мифа является эпизод о том, как *Хоридой-Мэргэн* убеждает небесную деву остаться, показывая ей красоту земного мира. Введенные в сюжет спектакля новые мотивы, дополняющие мифологическую версию, для

лучшего понимания упрощают в какой-то мере миф и приближают к современному зрителю.

Последующие действия полностью состоят из красочных фрагментов фольклорных материалов: обряда облачения девушки в свадебный наряд, обрядовых песен, благословляющих молодых, весь народ и землю, демонстрации старинных костюмов хоринских бурят, а также имитации праздничных состязаний, игры трех мужей (*эрын гурбан наадан*).

Размеренное действие спектакля прерывается появлением злых сил, девять матерей просят небеса помочь в их беде. После этого из зала на сцену влетает муляж орла, который, ударившись о землю, превращается в шамана. Столь эффектная сцена вызывает множество аллюзий, связанных с общеизвестными мифами и легендами о первом шамане и его связи с орлом. По мнению А. В. Михайлова, «западные небесные божества, увидев, что восточные вредят людям, послали последним на помощь орла в качестве шамана» [Шаракшинова, 1980, с. 135]. Во многих версиях легенды шаман родился от связи орла с земной женщиной. Возможно, наиболее подходит к данной сцене запись Л. Я. Штернберга: «Орел прежде был шаманом, который превращался в орла и летал по миру» [Штернберг, 1936, с. 121]. Подробности легенды в сценическом воплощении не важны, главное, что Орел-первопредок в земном облике шамана, выполняет свое предназначение.

Одной из самых ярких, энергетически наполненных сцен в спектакле можно считать сцену борьбы шамана со злыми силами. Эта сцена выделяется из общей картины особым динамизмом, частой сменой действий. Актер в просторной разлетающейся одежде шамана со стремительной пластикой как бы парит над сценой. Звуки шаманского бубна мгновенно перестраивают слух аудитории и как будто вводят в транс, пробуждая внутри каждого что-то незнакомое ему. Вероятно, это связано с тем, что, по мнению Линн, двойной удар бубна «воссоединяет нас с сердцебиением и является первичным звуком для человека» [Линн, 1998, с. 54].

Шаман призывает зрителей в свидетели, выбивая тем самым из отрешенного состояния, вводя в состояние общего вос-

торга. Как отмечает Е. Е. Балданмаксарова, «шаманская практика представляет собой мифо-ритуальную практику, главная цель которой гармонизировать силы природы, которые находятся в вечной борьбе, и смягчить их влияние на общество и человека» [Балданмаксарова, 2002, с. 11].

Среди шаманских плясок можно условно выделить три вида: примитивные пляски, представляющие собой ритмически организованные движения, подражательные пляски-пантомимы и экстатические пляски. Танец, исполняемый на сцене актером, на наш взгляд, подражательного, но больше экстатического характера, так как видно, что энергетика, исходящая от актера, настолько захлестывает его самого, что заранее выверенные движения выглядят как импровизационные. Психологи, анализируя суть творческого акта актера зачастую сравнивают с функциями шаманов, которые в правдоподобной форме пытаются создать мир фантазии. В творческом акте они одинаково трансформируют обыденную реальность силой собственного воображения и психологических усилий. По мнению Вильсона, «великое актерское искусство часто идет рука об руку с необычайными психологическими способностями, с умением чувствовать свое тело, с духовной силой и богатым воображением – с обузданием человеческих страстей, развертывающихся на границе нормы и патологии» [Вильсон, 2001, с. 63].

«Шаманские ритуалы лежат в основе разных форм исполнительского искусства. Пережитки шаманизма можно найти в чревовещании, акробатике, клоунаде, глотании огня, театре марионеток, гипнозе, маскарадах и театральном гриме; некоторые историки полагают, что из того же источника берут свое происхождение, в конечном счете, балет, вокальное искусство и драма» [Там же, с. 61]. И шаманский ритуал, представленный на сцене одним актером, обладает настолько сильной энергетикой, что действует на уровне подсознания, полностью завладев зрителем. Эффект достигается за счет света, звука бубна и внутренней мощи одного актера, от которого как бы исходит внутренний огонь. Создается впечатление, что во время представления он, подобно шаману, входит в измененное состояние сознания и удерживает всех в поле своего внимания.

Думается, что основной задачей спектакля «Дух предков» (*Угайм сүлдэ*) является воссоздание колоритной национальной истории, *сүлдэ* как воплощения души народа, как путь племен во времени. Это происходит посредством обычаев, обрядового фольклора, мифов, легенд, песен, благопожеланий, восхвалений и танцев. Представление сделано зрелищно и в то же время просто, так чтобы было понятно и познавательно для непосвященного зрителя. Спектакль в полной мере выполняет функцию знакомства зрителя с традициями монгольского мира.

Весь спектакль представляет собой парадигму мифоритуальных и религиозно-мистических аспектов народного миропонимания. Его можно охарактеризовать «парадигмой целостной картины мира, в которой реальное и ирреальное, логика и фантастика, банальное и высокое формируют неразложимое и необъяснимое целое» (А. Хаузер).

Ритуал, посредством которого открывают потаенные уголки души как зрителя, так и актера, в свое время интересовал режиссера Е. Гротовского. Этого можно было добиться через «сталкивание» актера со зрителем, тем самым добиваясь восстановления первобытной общности обряда. Однако, как отмечает режиссер, «естественности явно не доставало» [Гротовский, 2008, с. 549]. Поиски иных творческих путей при обращении к прошлому, к ритуальному театральному эффекту в бурятской драматургии открывают новые возможности общения со зрителем. В. Ц. Найдакова отмечает, проанализировав программу спектаклей на мифо-ритуальную тему, представленную московским режиссером А. Васильевым, что «он уловил ущербность драматического искусства на Западе и в России, утрату истинной духовности, которая до сих пор живет в произведениях народного творчества, прикрывшись эзотерическими одеждами. Его призыв идти к истокам и пройдя через них, выйти на путь дальнейшего продвижения театра, думается, отвечает насущным задачам нового времени» [Найдакова, 2002, с. 21].

Для национального театра особо значимы практика и представления шаманов. Способы и формы театрализации и драматизации народных обрядов в шаманстве способствовали возбуждению воображения, внушению и подчинению психики

человека воле и творчеству шамана [Михайлов, 1987, с. 131–132]. Как показывают спектакли на шаманскую тему, наиболее удачными являются именно сцены, связанные с шаманскими камланиями, обрядами и инициациями, где особо проявляется талант актера, постигшего многовековое мастерство шамана. Хороший шаман действительно обладал особым сверхъестественным даром, воплощал в себе драматического актера, певца, музыканта, импровизатора и поэта.

В театрализованном концерте «Ода Матери-Лебеди» (художественный руководитель Дандар Бадлуев) представлен обряд вхождения шамана в измененное состояние сознания и его путешествие по нижнему, среднему и верхнему мирам. В данном варианте шаманский обряд непосредственно отражает настоящее ритуальное действо. Не зря Д. Бадлуев «перелистал сотни журналов и книг, ездил в фольклорные экспедиции, познакомился с почтенными старцами, не раз бывал в музеях, чтобы детально изучить покрой традиционной бурятской одежды разных местностей, в том числе одежду кочевых племен» [Гончикова, 2002, с. 8]. И в подобных сценических воплощениях драматическое действо собственного камлания максимально приближено к театральным приемам выразительной игры.

Спектакль невозможен без подтекстов, скрытого смысла, мистики. Как сказал режиссер якутского театра А. Борисов, поставивший интереснейшие спектакли на шаманскую и эпическую тему: «Театр должен будить в зрителе художника. Не поучать, не навязывать своей позиции, но, затрагивая глубинные струны его души, заставлять “вспомнить” заложенные в нас от природы таланты и способности, знания, переданные предыдущими поколениями. Обращение к человеческой личности, изучение глубинных тайников души и сердца, апелляция к генной памяти, внутренним резервам индивидуума и, в конце концов, обретение себя в качестве духовного существа – вот высокие задачи театрального искусства в целом» [Андрей Борисов, 2000, с. 5].

Пожалуй, данную задачу в какой-то степени удалось воплотить кукольному театру «Ульгэр» в спектакле «Хун-шубуун» (Птица-лебедь), в котором повествуется о том, как создавался

мир. В историю происхождения Вселенной органично вплетается легенда о Матери-лебеди и охотнике Хоридое, от которых берут начало одиннадцать хоринских родов.

Спектакль начинается с традиционного элемента мифологического зачина, характерного для эпического полотна: первотворение мира, превращение хаоса в космос. «Происхождение космоса в целом часто представляется как развитие из яйца, как преобразование убитого богами антропоморфного существа, как цепь рождений богов, моделирующих различные природные объекты, как серия творческих актов» [Мелетинский, 1976, с. 202]. В данной постановке происхождение космоса больше представляется как серия «творящих» актов, разыгрывается свойственная космогоническому мифу тягучесть, медлительность, что дает зрителю возможность почувствовать атмосферу пустоты, увидеть непроглядную тьму, услышать гул незаполненного вакуума и лицезреть рождение жизни.

Первоначальный хаос художники передают посредством музыки индейцев племени *навaха* и раздающегося сквозь нее шума воды, грозы, ветра. Эта музыка стилизована под современные ритмы, что дает возможность сразу погрузить зрителя в нужную атмосферу. Это объясняется тем, что у каждого из присутствующих, как правило, есть некий стереотип хаоса и космоса, навязанный кинематографическим искусством. Тускло набирается свет, и мы видим огромные глаза, нарисованные в стиле буддийской танковой живописи, виднеющиеся через натянутую ткань, представляющую собой пыль хаоса. Эти всепроникающие глаза знакомы всем, и голос обладателя глаз предстает рассказчиком, который в эпическом стиле повествует о том, как создалась земля, и образовался род человеческий. Не случайно после этого зачина глаза вдруг превращаются в бабочек. На наш взгляд, такое сценическое решение символизирует то, что бог растворился в каждом живом существе.

С первым взмахом крыла бабочки музыка меняется на старинную бурятскую мелодию, чуть светлеет на площадке, от чего пространство становится гармоничней, и начинается некий парад планет. Он продолжается достаточно длительное время, за которое маленькому зрителю представляются жители каждой из

этих планет. «Превращение хаоса в космос оказывается переходом от тьмы к свету, от воды к суше, от пустоты к веществу, от бесформенного к оформленному, от разрушения к созиданию» [Мелетинский, 1976, с. 206].

Последняя из представленных планет являет собой черепаху, с которой и начинается земная история. В этиологических мифах Золотая черепаха предстает первозданным существом, в бурятской мифологии черепаха была опрокинута, пораженная стрелой *Хухэдэй-Мэргэна*, в результате чего образовалась твердь, на которой была сотворена земля, а по второму варианту черепаха поддерживала землю своими лапами [Шаракшинова, 1980, с. 25]. Режиссерская интерпретация мифа основана на творческом домысле: черепаха стоит на своих лапах, но панцирь, отделившись от нее, переворачивается в воздухе изгибом к телу черепахи и в итоге становится небом. Таким образом, суть не меняется, но зрительно вариант, предложенный режиссером, более зрелищен и применим к сценической площадке. Мотив разделения земли и неба восходит к известным архаическим мифам, например, «из яйца боги создают различные части вселенной, обычно из нижней части – землю, а из верхней – небо» [Мелетинский, 1976, с. 202].

Акт сотворения мира напоминает замешивание теста, действие разворачивается на столе, мы видим руки актера, который одним движением демонстрирует нам превращение черепахи в землю и небо, из которого, как из сита, сыпется вместо муки дождь, из-под рук «пекаря» появляется гора в виде сидячего старца. Подобный фольклорный прием широко известен в мировой мифологии. Так, например, мотив индийского «пахтания» моря для сотворения мира находит отражение в зачинах шорских героических сказаний, которые «воссоздавая мифологическую картину мира, изображают акт рождения Космоса из Хаоса как процесс размешивания, взбалтывания стихий мешалкой или ковшом, что и является началом развертывания Вселенной, обретения ею пространственно-временных параметров» [Путилов, 2003, с. 150]. Трансформация внутренностей черепахи в горы, реки и пр. напоминает нам китайский миф о Пань-гу, после смерти которого из его внутренностей образовалась почва, кам-

ни и т.д. «В древнемексиканском мифе боги разделили богиню на две части, сделав из одной поверхность земли, а из другой – небесный свод; из волос богини выросли деревья, цветы и травы, изо рта и глаз – реки и пещеры, из плеч и носа – горы и долины» [Мелетинский, 1976, с. 204].

Появление горы не случайно, ведь «горы представлялись посредниками между Небом и Землей» [Галданова, 1987, с. 32]. Возможно, проявление горы в человеческом очертании связано с шаманской концепцией о хозяевах гор, небожителях, спустившихся с небес. Кроме того, возникают ассоциации с белым старцем, хранителем всех живых существ на земле.

Примечательно, что после дождя вся земля покрывается мехом, а не зелеными ростками. Возможно, с помощью подобного символа режиссер хотел обозначить плодородие и богатство земли. В какой-то степени данный символ напоминает миф «Открытие дверей неба»: когда *тэнгриш* открывают небо с восточной или северной стороны, то человек, увидевший это, будет несчастлив. Однако, чтобы сгладить негативный результат, необходимо вывернуть на себе шубу мехом наружу и сказать:

Если ты выворачиваешься,
И я выворачиваюсь!
Если ты изменяешься,
И я изменяюсь!

[Хангалов, 2004, с. 9].

Тем самым человек как бы демонстрирует открытость своих намерений и чистоту помыслов: «Все, что есть у меня, то и принадлежит тебе».

Но в целом спектакль воплощает на сцене варианты мифов без собственных трактовок, скрытых подтекстов, все подается как в сказке. «В сказке очень удобно укладываются рядом обыкновенное и чудесное, и легко понимаются, если смотреть на сказку как на сказку. Как в детстве. Не искать в ней скрытого смысла. Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь» [Шварц, 1992, с. 211]. Возможно, именно для юного зрителя вариант сотворения мира представлен в таком упрощенном виде.

Сцену действия продолжает общеизвестный миф о *Хоридое*. Согласно мифу, охотник *Хоридой*, бродя по южной стороне Байкала, увидел трех прилетевших с неба лебедей. Они спустились на берег озера, сняли с себя лебяжьи одежды и превратились в прекрасных дев. Пока они купались, *Хоридой* украл одежду одной из них. Искупавшись, две девушки превратились в лебедей и улетели, а третья не нашла своей одежды и, оставшись на земле, вышла замуж за Хоридоя [Шаракшинова, 1980, с. 130]. Однако, как отмечает Б. С. Дугаров, «подобного рода генеалогические легенды о лебеди – дочери неба существуют и в Приангарье у хангинов и шарайтов. В целом культ лебедя, по замечанию Т. М. Михайлова, вышел за рамки племенного значения и приобрел общебурятский характер» [Дугаров, 2005, с. 65].

Охотник *Хоридой* возник как само собой разумеющееся, по законам мифа, в нужный момент. Подойдя к горе, первый человек, не задумываясь, оставляет на ней рисунки в виде птичек и кружочков. И в дальнейшем, в паузах будут повторяться рисунки с писаниц, а в сочетании сказочного жанра, мифического начала и нашего реального прошлого их появление подчеркивает сакральность происходящего. «Мотив лебеди, мифической прародительницы хоринских бурят, перекликается с рисунками птиц на петроглифах Байкала в бухтах *Саган-Заба* и *Ая*. Изображения лебедей на наскальных рисунках Байкала послужили, как полагает А. П. Окладников, готовой основой для прикрепления к ним популярного сюжета» [Шаракшинова, 1980, с. 132–133]. По традиционной бурятской мифологии рисунки на горах и скалах посланы с небес как сакральные тайные знаки, и в спектакле они усиливают эффект связи земли с небом.

В начале спектакля подробно показан ритуал приручения собаки. Появление собаки также ничто не предвещало, мифы о происхождении человека и собаки остались за рамками постановки. Вообще отсутствие причинно-следственных связей и логики нарушает беспрерывное действие спектакля, однако с точки зрения фольклористики, режиссер остался верен народной эстетике, которая не руководствуется подведением под одну черту творения народа.

В спектакле используется известный миф о приручении собаки посредством пищи, но упускается в сюжетном развитии объяснение, почему собака всегда голодная, грызет кости и имеет на теле шерсть [Хангалов, 2004, с. 7]. Тем не менее, данный эпизод, пожалуй, самый действенный и комичный из всего спектакля, куклы реагируют так, как будто они люди, с теми же ужимками и характерными движениями тела. Человек кидает кусок, собака настороженно смотрит, человек якобы отворачивается, собака хватает кусок. А в это время человек подходит ближе, собака это замечает, и так до тех пор, пока не происходит единение собаки и человека.

Основной сюжет представлен достаточно схематично. Союз небесной девы и *Хоридоя*, рождение ребенка были обозначены тем, что на сценической площадке появилась люлька, продолжение рода в лице двух детей, а не одиннадцати. Дабы подчеркнуть мудрость Небесной девы в спектакле без изменения используется сюжет сказания об *Алан-гоа*. Когда сыновья Небесной девы дерутся, она останавливает их и заставляет их взять в руки хворостину и сломать, что они и делают. Затем она говорит, чтобы они взяли в руки пучок прутьев и сломали, у них ничего не получается и тогда она говорит словами из «Сокровенного сказания»: «Вы рождены из единого чрева. Если будете поступать и действовать каждый сам лишь за себя, то легко можете быть сломлены всяким, подобно этим хворостинкам. А если вы будете подобно пучку хвороста держаться друг за друга, то вам ничто не сможет угрожать» [Сокровенное сказание монголов, 1990, с. 14]. Режиссер настолько бережно отнесся к монгольскому мифологическому материалу, что даже вставил сценку с дракой, чтобы напомнить о праматери *Алан-гоа*, как бы соединяя образы матерей и их заветы.

Режиссер хотел рассказать о происхождении племени, но в большей мере в этом спектакле было рассказано о небесной женщине, которая, как главная героиня в пьесе «Чайка» А. П. Чехова, безумно хотела летать. Для небесной птицы естественным было желание вновь обрести свободу и крылья, поэтому мотив полета режиссером представлен в развитии. Сквозной мотив всего спектакля – мотив полета, периодическое появление в

небесной выси двух лебедей, напоминающих земной деве о полете, небесной родине, чувстве свободы. Сопровождающая грустная музыка как бы наполняет ее сердце тоской, провоцируя ее даже на то, чтобы попробовать взлететь без волшебного одеяния.

Услышав крики лебедей, она испытывает физические метаморфозы, как оборотень, который не может оставаться человеком, и не может вместе с тем превратиться в птицу. Пластически кукла, на наш взгляд, смогла передать эти чувства, она изгибалась в конвульсиях, ее голова превращалась в клюв, она начинала шипеть как лебедь и вытягивать голову. Особенно драматично представлена сцена, в которой она выходит одна в степь и пытается взлететь без крыльев.

Линия небесной матери прародительницы всего рода человеческого (в данном случае) развернута намного шире, чем в фольклорных текстах, вычитана постановщиком намного драматичнее. Кукла, не имея подвижной мимики, особой пластичности, смогла передать нюансы психологического переживания, чего нет ни в сказках, ни в улигерах, ни в мифах. Например, в мифе «Небесная дева-лебедь» однажды осенью прекрасная девушка, достаточно долго прожившая с *Хоредой-хүбүүн* и родившая 11 детей, увидев пролетавших над их жилищем перелетных птиц, попросила свои одежды, чтобы полюбоваться ими. Однако она, обманув мужа, надела их и, превратившись в белого лебедя, сказала напутственные слова и улетела. Муж пытался ее остановить, но лишь только «вскользь задел грязной рукой лебяжьи лапки» [Небесная дева-лебедь, 1992, с. 159-160].

В другом варианте после рождения детей небесная дева тосковала по небу все так же, изредка прося у мужа свое волшебное белое одеяние. Но *Хоредой* не решался отдать ей лебяжью одежду, чувствуя тоску жены по своей небесной родине [Небесная дева-лебедь, 1992, с. 161]. В спектакле же этот персонаж настолько наполнен тоской по небу, что ни рождение детей, ни любовь к ним и мужу не могут заглушить ее. И дети, видя, что происходит с матерью каждый раз, когда над их домом пролетают лебеди, слушая ее колыбельные, которыми она не ребенка укачивала, а усыпляла свои чувства, сами попросили отца

вернуть лебяжьи одежды матери. Эта сцена сделана в стиле психологического театра, на сцене только куклы: мать и отец стоят напротив друг друга, дети между ними, а сверху слышен крик лебедей, и без единого слова дети лишь кукольными глазами просят помочь отца своей матери. Таким образом, мифологический образ матери-лебеди в современной театральной интерпретации намного сложнее, режиссер художественно перевоплощает неопределенную лебедь в осознанную трагическую личность, насильно лишенной своего естественного состояния и родины. Как мы видим, тут явный пример приема трансформации.

Несомненным достоинством спектакля является художественное оформление сценического пространства. Художник тщательно отбирает выразительные средства в решении пространства, обращаясь к древним наскальным рисункам. Так, юрта на сцене представляет собой две полусогнутые палки, перекрещенные сверху, такая конструкция напоминает рисунки древних людей на острове *Ольхон*. Лебеди, появляющиеся на фоне театрального неба, больше напоминают наброски, но при этом полностью соответствуют своим сородичам, нарисованным на скале.

То же самое можно сказать и о куклах. В спектакле используется обычная планшетная кукла, она как будто цельно выстругана из куска древесины, нарочито смазаны черты лица, как будто художник специально не хотел показать своего мастерства, ставя своей целью сказать, что и кукла сделана в то время, о котором идет повествование. Однако режиссер вместе с актерами, несмотря на внешнюю грубоватость действующих лиц, отыскал их традиционно сдержанную пластику, сумев создать образ мудрых и гармоничных предков.

Такой же минимализм и верность выбранной стилистике можно наблюдать и в цветовом решении спектакля. Цветовая гамма представляет собой противовес зрелищности, так как используются приглушенные тона, которые успокаивающе действуют на зрителя. Такое ощущение, что постановочная команда хочет, чтобы зритель присутствовал на спектакле только физически, а мыслями обратился в глубь своей души.

С первого взгляда удивляет неординарный жанр спектакля, который режиссер Э. Жалцанов определил как созерцание. Такого жанра нет ни в литературной, ни в театральной терминологии. Созерцание – философское понятие, означающее «процесс непосредственного восприятия действительности, начальная, чувственная ступень познания. От живого созерцания – к абстрактному мышлению» [Ожегов, 1990, с. 742]. Таким образом, жанр спектакля нацеливает нас на некоторое отрешение от действительности и на эмоциональное постижение неизведанного, неосознаваемого, постоянно меняющегося.

Спектакль рассчитан на детскую аудиторию, и им действительно интересно понять, откуда все произошло. Спектакль подробно отвечает на этот вопрос, но, как нам кажется, для детской аудитории слишком монотонно и статично. Понятно, что такой жанр как созерцание не совсем располагает к живым действиям, но порой кажется, что действие разворачивается по законам мифологического времени, и постановщик забыл о сценическом времени и действии, ибо на площадке зачастую вообще ничего не происходит. Возможно, детскому зрителю необходимо научиться созерцать и самому думать, и с этой точки зрения у спектакля не только развлекательная, познавательная, эстетическая, но и психологически воспитывающая задача.

Для более объективного анализа по использованию мифо-ритуальной парадигмы в театральном искусстве нам необходимо сравнить данную постановку со спектаклем «Небесный аргамак», так как в его основе также лежат космогонические мифы. Спектакль – еще одно творение театра «Ульгэр», в 2006 г. завоевавшее престижную российскую театральную премию «Золотая маска» в трех номинациях: «Лучшая режиссура» (Т. Бадагаева), «Лучшая работа художника» (П. Павлов) и «Лучшая женская роль» (О. Лодоева).

Жанр спектакля определен как мистерия. Место и время действия выбраны соответствующие для мистерии: под открытым небом, в темное время суток, освещением служат звезды и отсвет от костров, разведенных по периметру площадки. Все это создает атмосферу таинства и вместе с тем напоминает обста-

новку ритуально-обрядовых действ. Посвященными в этот обряд являются все те, кто пришел на спектакль.

Режиссер Туяна Бадагаева обстановкой на площадке хотела воссоздать ту атмосферу, которая царила во времена, когда возле жилища сказителя собирались и дети, и взрослые (в данном случае зрители), чтобы послушать какое-либо эпическое сказание *улигер*. Действие начинается с того, что зажигается свет, открывается дверь одной из юрт, и появляется кукла-сказитель *улигершин*, который, выходя на площадку, садится на нечто подобие стула, который как бы является частью трухлявого пня. Эта деталь, на наш взгляд, подчеркивает не только возраст старца-*улигершина*, но и то, насколько древен миф, представленный на суд зрителя. Нужно отметить, что кукловод одет в национальный костюм для того, чтобы зритель понял, что на фоне мифа, который сейчас будет показан, он и кукла абсолютно реальны. В связи с этим хотелось бы отметить, что в бурятских спектаклях последних лет можно выделить одну общую сценическую закономерность, которой является традиция начинать спектакль эпическим зачином.

Затем на площадке гаснет свет, и из темноты прорывается пламя огня, вслед за которым появляется праматерь небожителей Мать-Богиня *Эхэ-Бурхан*, которая и создает этот мир. Если в трактовке режиссера спектакля «Хун-шубуун» лицезреть Мать-Богиню нельзя, а можно лишь слышать ее голос, то в варианте этого спектакля *Эхэ-Бурхан* предстает перед нами как некое фантастическое существо в стилизованном сценическом костюме, которое исполняет актер, а не кукла. На голове стилизованный головной убор, маска и рубаха до пят с такими же длинными рукавами. На ногах котурны, как в японском театре, по всей вероятности, они были надеты для того, чтобы персонаж возвышался над остальными героями-куклами, дабы показать его небесное происхождение. *Эхэ-Бурхан* ступает нарочито широко, уверенными шагами, и там, где она проходит, появляется свет, который зажигают ее помощники. Замыкают это шествие помощники, которые вывозят на площадку коновязь *сэргэ*, основанием которого является черепаха.

Как нам кажется, это пафосное шествие берет свое начало из ранней традиции тюрко-монгольских народов, когда главенствующей было материнское начало. Например, у якутов сохранилась традиция предоставления права открытия праздника *Ысыах* уважаемой женщине, представляющей собой образ божества женского пола. «По мере кругового обхода она, исполняя обрядовую песню, затем мерными шагами обходила коновязь по кругу» [Заболоцкая, 2009, с. 28]. Символически коновязь в тюрко-монгольской традиции олицетворяет мировое древо, в спектакле этот образ маркирует срединный мир как центр вселенной, вокруг которого начинается жизнь.

В спектакле «Небесный аргамак» как и в спектакле «Хун-шубуун» используется тот же миф о сотворении мира из черепахи, однако сценическое воплощение у них немного расходится. Поднятый панцирь обозначает небо, а то, что было под ним – средний мир. В отличие от сценического воплощения в спектакле «Хун-шубуун» здесь появляется нижний мир под черепахой, в котором живут вредоносные существа.

После появления среднего мира Мать-Богиня решила, что в нем должен кто-то жить, и создала человека. Опираясь на китайский миф о происхождении первого человека, сценический персонаж рождается из яйца, причем сама богиня помогает ему выйти на свет и, укачивая его, кладет на средний ярус, образованный из черепахи. И тут начинается то, о чем нет упоминания ни в одном мифе: как человек, не знающий пока ничего, ощущает себя в этом пространстве, как он ощущает свои части тела, как он понимает, для чего нужны ноги, как он издает первый звук.

В спектакле познание самого себя и мира показывается достаточно подробно и немного однообразно, особенно интонационное звучание. Действие напоминает пантомиму, в которой за короткое время человечек растет и уверенней чувствует себя в этом мире. Вместе с ним появляется птица, дерево, на которое он пытается залезть, цветок, который он старательно изучает. С познанием окружающего мира он познает и себя. Его адаптацию в новом пространстве и движение времени режиссер воплощает

на сцене как бег по колесу среднего мира, который крутится наравне с ним.

Познавая положительные явления, персонаж сталкивается и с жителями нижнего мира. Так называемые змея-лис, или лис-оборотень и гигантский змей пытаются заманить его к себе. Отрицательные персонажи, действующие в спектакле, скорее, ассоциируются с мифологическими прототипами со схожими функциями и именами. Лис-оборотень упоминается в бурятских сказках как существо, являющееся к ребенку во сне и пугающее его. Гигантский змей *Абарга-Могой*, очевидно, является «модификацией образа мирового змея, обитающего под землей или на дне моря. В сказочно-эпических сюжетах *Абарга-Могой* – фантастическое чудовище; угрожает герою в детстве» [Мифы народов мира, 1987, с. 28-29]. Режиссер пытается создать дуалистический мир, в котором в период младенчества человечеству угрожают мифологические персонажи, традиционно олицетворяющие угрозу для детей.

В момент, когда человек напуган и лишен всяких сил, появляется первый друг – аргамак. Так называют породистых верховых лошадей, которые отличаются легкостью и скоростью бега. А небесный аргамак – лошадь с крыльями – существо верхнего божественного мира. К тому же конь для кочевника – существо особенное, конь был дан мужчине богиней- матерью до появления женщины. Образ крылатых коней встречается в эпосе «Гэсэр» и особенно часто встречается в сказках. В них рассказывается о том, как конь, преодолевая огромные расстояния, исполняет сокровенные желания человека, защищает и спасает его [Галданова, 1987, с. 40]. При знакомстве мужчины и коня происходит практически то же самое, то и в сцене с собакой из спектакля «Хун-шубуун». Актерам удалось передать то чувство лихости, бесшабашности и в то же время доверия, открытости, которое может быть только между настоящими друзьями.

В момент, когда наездник садится на коня, режиссер с помощью приема «рапид» (замедленного действия) акцентирует внимание на том, что они стали единым целым. Обретя друга в виде коня, он уже автоматически становится воином, и в подтверждение этого помощники дают ему стрелы, лук и провора-

чивают круг времени. Поворот круга в спектакле – смена времени. Человек стреляет в дерево и не попадает, но как только появляется дичь, то он как истинный охотник сразу попадает в цель и надевает на себя шкуру убитого зверя. Здесь как бы инициируется обряд посвящения в охотники.

Затем Богиня-Мать посчитала, что человеку нужен кто-то подобный ему для продолжения рода, и через коня прислала на землю женщину. Как говорит режиссер Т. Бадагаева при личной беседе, «это история, наверное, представляет некий бурятский вариант мифа об Адаме и Еве. О том, как по нашим восточным легендам создавался род людской, как появился человек на земле». В любовном этюде режиссер намеренно открывает лица кукловодам, чтобы зритель мог видеть эмоции человека. Ведь прежде, чем передать их кукле, кукловод их проживает сам. Застенчивость на лицах актеров, кокетство не менее интересны, чем действия кукол. Кукловоды, как положено во время свадебного обряда, положили молодоженов вместе и накрыли их одним одеялом.

Далее действие принимает приключенческий характер. С наступлением ночи из нижнего мира появляется змей-лис и приносит оттуда шкатулку-коробушку. Персонажи проявляют к ней интерес, но тут появляется аргамак, который предупреждает их своими действиями, ржанием об опасности и улетает. Этот предмет напоминает некий ящик Пандоры, при открывании которого на род человеческий нападают всякого рода несчастья. И действительно, из ящика появляются шапки, надев которые куклы начинают браниться между собой. Представление о сакральности шапки, как пишет Г. Р. Галданова, сохранялось вплоть до современности: «нельзя обматывать голову чем-либо грязным, ритуально нечистым» [Галданова, 1987, с. 50].

Во время их ссоры, которая, несомненно, нарочито озвучена в виде лая собак, мы понимаем, что героиню что-то не устраивает в их отношениях, скорее всего, она ревнует его к коню. И когда аргамак появляется и недовольно брыкается при прикосновении хозяина, тот впервые ударяет коня. Визуально создается картина жестокого избивания аргамака, кукловоды стоят спиной. На первом плане стоит помощник и щелкает хлы-

стом, имитируя избивание. А конь дико ржет от боли, и при каждом ударе он поднимается вверх, как бы прося помощи у Матери-Богини, но никто ему не помогает: жизнь уже давно идет своим чередом без вмешательства верхнего мира.

Кульминацией является сцена, когда обессиленная лошадь и ее хозяин вдруг остановились в одной мизансцене на противоположных сторонах колеса. Мужчина медленно опустился на землю, осознавая, что он натворил. Шапка с него слетает, свою функцию она уже выполнила, но тут появляется жена в шапке, садится на коня, который, не боясь, сбрасывает ее со спины.

Говорят, что когда убивают коня, им закрывают глаза, то же самое делает героиня, уводя аргамака. Тут же раздается гром, сверкает молния как осуждение того, что данный небесами дар убили. Метафорично сделана сцена ухода коня в нижний мир, с него сняли крылья, и мужчина пытается догнать коня, но у него не получается. Он как бы гонится за призраком, но уже не может повернуть время вспять. Сорвавшись со среднего мира, конь падает в нижний мир. Сцена эта происходит в рапиде возле старца, мы понимаем, что такое долгое падение коня отражает боль от предательства друга, которую пропускает через себя старец.

Мужчина не может простить свою жену, он отворачивается от нее и они застывают, опустив головы. Но тут появляется Мать-Богиня, которая отправляет мужчину в нижний мир, из конского волоса он делает музыкальный инструмент *морин-хур*. Спустившись в нижний мир, мужчина находит там крылья коня и, упав навзничь, безудержно плачет. Поднявшись наверх, он обнаруживает, что жена родила. Так они остались по разные стороны: она с ребенком, он с *морин-хуром* под одним колпаком. Режиссером используется общеизвестный монгольский фольклорный сюжет о *морин-хуре*, струны которого созданы из конских волос.

Туяна Бадагаева так комментирует концовку спектакля: «Голова коня украшает головку инструмента, жилы коня – это волшебные струны, а белый хвост аргамака – это голос смычка. Как только погиб конь, тотчас же сузилась огромная Вселенная до крошечного мирка. И стали герои обычными людьми. Только

волнующий голос любимого коня Небесного аргамака живет в бурятском *морин-хуре*, всегда сопровождающим людей, напоминая о верном друге прачеловека».

Нужно отметить, что спектакль в художественном плане символически завуалирован, и скрытая символика многих эпизодов с трудом поддается расшифровке, в нем прослеживаются мотивы мифов разных народов мира. Это своеобразный коллаж, состоящий из «тувинских, монгольских, японских, китайских преданий, и как отмечает художник постановки П. Павлов, есть отрывок из национального эпоса “Гэсэр”. По большому счету мы создали собственную легенду о *морин-хуре*» [http://minkultrb.ru].

По нашему мнению, обозначенный жанр – мистерия, который только заявлен – так и не получил своего сценического воплощения. Как говорится, «свита играет короля», в данном случае действующие лица, обозначенные как помощники, несут на себе эту функцию, но не справляются с ней. Вероятно, это связано с тем, что конкретно не обозначено, что за помощники, шаманы или баторы, они являются безымянными. Их пластика, жесты абсолютно безжизненны и ничего не выражают. В данной ситуации уместно напомнить пожелание доктора искусствоведения В. Ц. Найдаковой, касающееся сценического воплощения мистерии *цам* на площадке бурятского драматического театра: «Может быть, появятся, вырастут молодые талантливые танцмейстеры, которые сумеют понять значение священных танцев, значение духовных жертвоприношений как благодарность человека Высшим Силам, сумеют соединить высокий смысл мантры с красотою пластического и танцевального выражения» [Найдакова, 1997, с. 33]. К этой теме сегодня обращаются, и со временем может будут еще и решения.

Таким образом, мы приходим к выводу, что, обращаясь к мифо-ритуальной парадигме, современный театр может по мотивам разных мифов предложить собственное прочтение мифа, как в спектакле «Небесный аргамак». Как говорит автор и художник этого спектакля П. Павлов: «Вообще, этот спектакль о многом, в нем отражены многие философские темы». Одним спектаклем невозможно ответить на все вопросы, поставленные

режиссером: почему существует добро и зло? Как нужно относиться к жизни? Зачастую для широкого круга зрителей остается закрытой весь подспудный замысел режиссера.

Что касается ритмического рисунка всего спектакля, то он однообразен и затянут. Все разворачивающиеся события усыпляюще действует на неподготовленного зрителя. Понятно, что миф носит характер повествовательный, но, воплощая его на сцене, он не имеет право быть пассивным, ведь театр – это, прежде всего действие. Отсутствие конфликта почти до финала создает монотонность, а ведь, как пишет В. Ц. Найдакова, «конфликт в драме является самой сутью действия, его содержанием и смыслом. Это движущая сила действия, и через конфликт выявляются характеры персонажей, их суть» [Найдакова, 1993, с. 16].

Кроме рассмотренных представлений театром «Ульгэр» по фольклорным мотивам поставлен спектакль «Поющая стрела» (режиссер Э. Жалцанов), основанный на бурятских сказках. Театральный критик Р. Должанский пишет, что это спектакль, «поставленный по древней легенде, которая преподана всерьез, но с изрядной долей юмора и с постановочным изяществом» [Должанский, 2006, 28.02.2008].

Фольклорные сюжеты легли в основу и других спектаклей. Одноактный балет «Легенда о птице Муу-шубуун» (драматург Н. Матханова, балетмейстер-постановщик В. Донгак) повествует о любви дочери шамана Сараны и Галсана. В основе спектакля известная шаманская легенда о муу-шубуун, превращающейся в прекрасную девушку и забирающую души молодых людей. Автор драмы использовала только фольклорный образ и написала собственную художественную историю о силе любви, преодолевающей даже шаманское проклятие. Спектакль создан в рамках американо-российского театрального проекта. Критик Л. Иванова назвала спектакль загадочной фантазией-притчей, основанной на древних бурятских легендах [Иванова, 2000, с. 5]. В. Донгак отметил, что «казалось абсолютно невозможным рассказать такую красивую, большую легенду за сорок минут в одноактном балете, как того желала американская сторона. Спектакль не классический, не модерн и не джаз-балет. Это совсем

другой жанр, где элементы театра пластики переплетаются с народными традициями» [там же].

Итак, театры Бурятии пользуются самыми распространенными мифологическими образами и фольклорными мотивами, создавая национальные театрально-зрелищные представления, зачастую преследуя коммерческую цель. Исключением могут послужить спектакли «Улейские девушки» и «Хун-шубуун». Мы приходим к выводу, что, обращаясь к мифам, современный театр не всегда стремится достоверно воплотить миф. Он обращается к нему, чтоб взять всеми узнаваемую оболочку и наполнить ее актуальным содержанием. Такой вид фольклоризма можно отнести к ассоциации.

2.2. Шаманская мистика и реальность в спектаклях Бурятского театра драмы

Одним из ярких примеров обращения современного бурятского театра к шаманским мифологическим источникам стал спектакль «Улейские девушки». Либретто, написанное Эрженой и Саяном Жамбаловыми, называется «Свадьба». Само название спектакля предполагает связь современных событий с мифологическими шаманскими легендами. На современную свадьбу наслаивается мифологическая свадьба. И миф здесь выступает именно как реальность. Нам необходимо четко определить, что шаманский миф о загадочных духах должен восприниматься не как обман, а как реальное событие. В данном случае миф выступает в своей истинной ипостаси как концепция событий, т.е. развернутый сюжет. Но сюжет здесь особенный: нет привычной логики переходов смыслов, события разворачиваются, скорее, случайно, подчиняясь свадебным ритуалам. В либретто ритуальная канва прописана как художественное событие, дополняясь словесным эквивалентом – мифом об улейских девушках.

Спектакль под названием «Улейские девушки» был поставлен в Государственном Бурятском академическом театре драмы им. Х. Намсараева в 2001 г. Режиссерами спектакля являются народные артисты Республики Бурятия Эржена и Саян Жамбаловы и заслуженный деятель искусств Джемма Баторова.

Этот спектакль являлся работой студентов бурятской актерской студии ВСГАКИ. Однако по прошествии лет многие из бывших студентов уже являются заслуженными артистами. На сегодняшний день состав данной постановки немного изменился, но вопреки этим трансформациям и благодаря многолетней «выдержке» спектакль «созрел».

Фольклорно-поэтический музыкальный театр предполагает минимум словесного материала, основное действие составляют песенные и музыкально-ритмические мотивы, потому писатели либретто особо подобрали весь музыкальный фон и песенный репертуар как смену мотивов в ходе развития сюжета. Как отмечает театровед А. А. Политов, «достоинства спектакля очевидны, его художественное содержание трудно передаваемо в словах: музыка, песня, пластика, костюмы, свет и многое другое – все здесь в едином синтезе, во взаимосвязи, что возникает благодаря только художественному замыслу, чутью, вкусу и чувству меры. Добавим: и глубокому уважению, постижению народного духовного наследия, законов Искусства с большой буквы» [Политов, 2000, с. 8].

По форме это, точнее, музыкально-пластический спектакль по мотивам шаманских легенд и старинных песен боханских бурят. Улей, улейская долина – это местность в Боханском районе Иркутской области, поэтому в спектакле использованы фольклорные материалы боханских бурят. В основу спектакля заложена зарисовка современной свадьбы, в которую вплетаются две народные поэтические легенды: о похищении огня у духов как символа богатства, об улейской девушке, которая из-за неразделенной любви ушла из жизни и превратилась в духа.

Прежде чем начать разговор об использовании известных шаманских мифов писателями либретто, необходимо прояснить исторические факты и этнографические детали. Один из знатоков бурятского шаманизма И. А. Манжигеев описывает реальную историю главной героини улейских песнопений: Дочь *Буржухая Дуухэй*, выданная замуж заболела «шаманской» болезнью и пыталась убежать от мужа, за что ее посадили в колодки и жестоко избивали. Освободившись от оков, она вернулась домой. *Дуухэй* добралась до дома и повесилась [Манжигеев,

1978, с. 79-80]. В данной ситуации это был единственный выход, так как ее все равно свои же родственники вернули бы к мужу. После смерти таких замученных мужьями жен причисляют к сонму святых духов-заянов как безвинно пострадавших.

В шаманском песнопении «Многочисленные улейские девушки» события, приведенные выше, дополняются вымышленными мотивами любви. Основная драматическая коллизия строится на любовном мотиве – в *Дуухэй* влюбляется жених на собственной свадьбе. По многим вариантам призываний об улейских девушках, *Дуухэй* и жених влюбляются друг в друга и уходят из жизни добровольно [Дампилова, 2005, с. 186–187].

В шаманских преданиях улейские девушки считаются наиболее жестокими духами и являются демоническими существами. Согласно воззрению шаманистов, улейские многочисленные заянки приходят на землю, дабы забрать тех, кто им приглянулся, с этой целью они возвращаются в мир людей и пополняют свой отряд новыми жертвами.

Авторы либретто, опираясь на разные версии многочисленных мифов и легенд об улейских девушках и одноименную повесть Матвея Осодоева, написали «на одном дыхании» свой вариант двойной свадьбы. Знаменательно, что богатство фольклорного материала с неиспользованными доныне ритуально-религиозными и мистическими подробностями, в повествовании разведено и как развлекательное, и как сакральное серьезное событие. Жамбаловым удалось передать мистическую атмосферу всего происходящего особыми репликами («улейские девушки в своем ирреальном пространстве поют и тихо движутся вокруг огня») и неожиданными коллизиями в событийном ряде («здесь следовал бы поцелуй новобрачных, но тут…») и т.д.

Не менее значима функция песен в развитии событий. Авторы вводят в произведение песни разных эпох, начиная от древнейших и заканчивая современными текстами, и песни не всегда здесь несут смысловую нагрузку. Однако Жамбаловых мало интересует этот аспект, ибо смысл песен не важен, первостепенную роль играет эмоциональное состояние, настроение, создаваемое звучанием известных песенных мелодий, возникающих фоновыми заставками. К примеру, при появлении друзей

жениха раздается песня, в которой воспевается трактор, благодаря которому народ будет всегда сыт и богат. И через эту песню воссоздается мажорный облик первых социалистических пятилеток, образы здоровых духом молодых мужчин, полных сил, жаждущих жизни. Если в драме Н. Г. Балдано «Энхэ-Булат-батор» песни выявляют характеры и действия героев, играя активную роль в сюжетном развитии спектакля, то в данном случае только предполагается и намечается скрытый внутренней мир героев.

Тщательно продуманы авторами немногочисленные реплики героев. Фактически ими наделено только два героя: мать и отец сына, в начале пьесы:

Мать: Вернемся, очень страшно!

Отец: Не бойся, будешь бояться, не будешь богатой.

Мать: Мне не нужен огонь чертей!

Отец: Не нам, а сыну нашему нужен, или ты хочешь, чтобы он был таким же бедным, как и ты? Отец мне говорил, если украсть огонь у духов, то можно разбогатеть!

Все остальные герои общаются посредством песен, вернее, ритма, заложенного в них. Веселое народное песенное сопровождение дополнительно создает игриво-развлекательную канву свадебного действия. Мистические события, неожиданно вплетающиеся в современную свадьбу, придают всему событию поэтически-приподнятую атмосферу: «И вдруг что-то меняется в течении свадьбы. Звучит тихая песня, и четыре странные женщины начинают движение вокруг огня. Движения их становятся чуть стремительней, чуть жестче, рождая в душах чувства тревоги. Свадьба замерла и тут». Такое изобилие прилагательных вообще не свойственно драматическому жанру, поскольку они не действенны и достаточно абстрактны. Возможно, абстрактность и предполагает особенность происходящих событий, явно намекая на опасность ситуации.

Итак, спектакль начинается с пролога, в котором проходит выкуп невесты, где каждый пришедший зритель становится гостем на свадьбе. Бытовой способ существования актеров определило отсутствие «четвертой стены», благодаря чему исполнители находились в постоянном взаимодействии со зрите-

лем. Но, зная, что главная героиня по мифологической версии во время свадьбы ушла из жизни, можно предположить, что все это гуляние в какой-то момент прервется, так как дух девицы *Дуухэй* возвращается с того мира за жертвами именно во время гуляния. Но в данном случае режиссер обострил обстоятельства, и ее приход в реальный мир был связан не с началом гуляния, а с тем, что у нее и окружающих ее духов был украден огонь.

По мнению унгинских бурят, как пишет М. Н. Хангалов, духи ведут праздный образ жизни. Они не работают, устраивают гуляния, вечерки, во время которых пляшут бурятский танец *хатарха* и пьют *тарасун*. Все это делают вечером, а к утру перестают. Во время таких вечерок они разводят свой огонь, который живые люди видят; огонь духов бледно-синий. Вечерки свои духи делают в степи, на открытых местах или горах, в падях, в лесах и на болотах, где им вздумается; иногда в пустых зданиях, где никто не живет [Хангалов, 2004, с. 28].

События в либретто начинаются с подобной вечерки. Она возникает из ниоткуда, ведь единственное, что мы видим на сцене – это пять берез. И в тот момент, когда атмосфера в зале заряжается предчувствием чего-то таинственного, от деревьев отделяются тоненькие, почти прозрачные, в белых одеждах фигурки девушек. Белая одежда, как саван, подчеркивает их статус духов. Их шаги неуловимы, они, будто плавно плывут в хороводе вокруг внезапно появившегося откуда-то сверху холодного застывшего огня. Благодаря этим штрихам мы понимаем, что эти девушки не имеют тела, лишь только контуры, и потому их движения беззвучны и легки. Подчеркивает эту мистическую атмосферу тонкий хрустальный звук музыкального инструмента треугольник, давая нам понять: все, что сейчас происходит на сцене, может от малейшего постороннего шороха разбиться на мелкие хрустальные осколки.

Следует отметить, что сценическое искусство в мировой практике имеет множество апробированных приемов. И в данном спектакле естественно прослеживаются традиции и русской драматической школы. Например, сцена появления улейских девушек схожа со сценой вечерки духов в повести Н. В. Гоголя «Майская ночь или утопленница»: «…в тонком серебряном ту-

мане мелькали мелкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках; монисты, дукаты блистали на их шеях; но они были бледны; тело их было связано из прозрачных облаков и будто светилось насквозь при серебряном месяце» [Гоголь, 2003, с.78].

Нарушают атмосферу ирреального мира живые люди, явившиеся к ним как непрошеные гости. Здесь в канву событий включается легенда о том, что если украсть огонь, то разбогатеешь. Найдя место вечерки духов, родители жениха решили украсть огонь, чтобы их сын и невестка жили богато. В то время, когда отец крадет огонь, мать отвлекает духов, а духи, замечая ее, пытаются схватить новую жертву, но не могут. Их тела бьются о несуществующую стену, а руки, как водоросли, тянутся, каждым своим движением разгребая толщу временного пространства. Они приближаются, но не могут дотянуться, здесь духи-*заянки* бессильны. Методом пластического движения режиссеры удачно сумели обозначить пространственно-временную разведенность двух миров.

В следующей сцене мы видим улейских девушек в реальном мире, когда они приходят на свадьбу к людям, для которых был украден огонь. Они зашли друг за другом в человеческом облике, одетые в старинные национальные костюмы, и, не сказав ни слова, сели. Странность их заключается в том, что они одинаковы в своих движениях, индивидуальные особенности каждой намеренно не прорисованы, режиссер сочинил некий архетип духов. Единственная, кто выделяется среди них своим суровым взглядом, которая даже не захотела его скрывать – это та, что возникала из центрального дерева и та, что заходит к хозяевам в дом первой. Судя по этим признакам, она и есть *Дуухэй*. Интересна идея возникновения из дерева, возможно, это чисто режиссерская выдумка без традиционной подоплеки.

В шаманских текстах внешний облик героини, ее характеристика не имеют значение, основное внимание сконцентрировано на ее действиях. По описаниям действий главного персонажа можно предположить, что ее восприятие мира отличается экспрессивностью и импульсивностью [Дампилова, 2005, с.183]. Актриса, исполняющая эту роль, абстрагируется вместе со сво-

им персонажем от всего, что происходит на сценической площадке и находится как бы над всем этим.

Театральный критик Т. Николаева, характеризуя предводительницу улейских девушек, отмечает: «Главная героиня, конечно же, не Жизель. Скорее, это Мирта, грозная, замкнутая, неумолимая» [Николаева, 2002, с. 2]. Актриса, исполняющая роль *Дуухэй*, красива собой, и мы видим, что и режиссер в сценической трактовке образа акцентирует внимание на том, что героиня обладает неземной красотой и тем самым производит на людей шокирующее впечатление. Однако она не обращает на эти взгляды ни малейшего внимания, в то время как все окружающие ее персонажи, зрители в том числе, зачарованы ее мифически-мистическим образом.

Она знает себе цену, а главное, она так близка к своей цели – вернуть огонь. Из вышесказанного можно сделать вывод, что она расчетлива в своих действиях. Создается впечатление, что она все знает наперед, возможно, в силу того что она происходит из сильного шаманского рода. По шаманской мифологии, девица *Дуухэй* принадлежала большому шаманскому роду, у нее были признаки шаманской болезни, за что ее наказывал муж. Зачастую несчастная судьба была уготована таким девицам именно из-за неадекватности поведения.

Дуухэй на свадьбе ведет себя как ни в чем не бывало, делает вид, что ей весело и будто бы выпивает предложенные ей спиртные напитки. Однако зритель видит, как она прикрывается рукавом и выливает содержимое воображаемого бокала на землю. Здесь, наверное, стоит вспомнить, что духи не имеют тела, потому не способны пить и есть, по крайней мере, земную пищу.

Еще один эпизод, подтверждающий, что перед нами действительно не человек, это фотографирование всех гостей на память. По преданиям, духи на фотографии либо обретают свое истинное лицо, в данном случае демоническое, либо они вовсе на фотографии не проявляются. Подтверждая эту информацию, режиссер, в то время как все приготовились фотографироваться, отворачивает улейских девушек от вспышки фотоаппарата. В постановке спектакля учтены мельчайшие подробности соединения реального и ирреального мира. Необходимо подчеркнуть

глубокое знание режиссера традиционных правил, народных примет и умелое их использование в композиции для создания мистических сцен.

В спектакле демонстрируются традиционные обрядовые ритуалы, сопутствующие свадебному обряду: отцы жениха и невесты обмениваются кушаками, матери детей также преподносят подарки друг другу. Особо комично разыгрывается здесь старинный обряд дарения трусов, восходящий к идее чадорождения. Невестка дарит свекрови платок, и в конечном итоге родители, благословляя молодоженов на долгую совместную жизнь, также преподносят им подарки. И в этот момент *Дуухэй* вдруг начинает петь. Она, как гипнотизер, приковывает к себе внимание, заставляет, как по команде, родителей жениха принести украденный огонь. Как дух она полностью завладела сознанием присутствующих.

Вот появляется огонь, режиссер замедляет ход времени, применяя пластический прием «рапид», и на этом фоне не в канве общего действия *Дуухэй* идет к огню. Как мы знаем, почитание огня небесного – солнца и его аналога на земле – огня земного вполне естественно в силу той великой значимости, того огромного влияния, которое оказывал огонь на жизнь и деятельность людей. Как гласит предание, «небо дало частицу огня, вложив ее в кремень. Мудрый старик *Сахяадай-үбгэн* первый высек огнивом искру из кремня, с тех пор люди стали поклоняться огню» [Галданова, 1998, с. 22]. В данной интерпретации огонь является тем, без чего духи не представляют своего бесконечного существования. По мнению С. Ю. Неклюдова, огонь является одним из образов мировой вертикали [Обряды в традиционной культуре бурят, 2002, с. 172]. Огонь соединяет небо, землю и мир живых с мертвыми. Таким образом, как нам кажется, в режиссерской интерпретации посредством огня духи имеют непрерывную связь с миром живых. Огонь также является основной силой их неземного существования.

Происходит таинство за пределами жизни и смерти. Стираются границы пространства, и уже не ясно, кто живой, а кто мертвый. Под воздействием этого огня все обретают вселенское спокойствие, гармонию. И если наши выводы верны, то стано-

вится понятным стремление духов вернуть огонь и их трепетное оберегающее отношение к нему. В последнем мы можем убедиться на примере используемых актрисой жестов: героиня тянет руки к огню, смыкая их таким образом, что образуется над ним своеобразная крыша юрты, т.е. подсознательно она пытается его уберечь, защитить.

С того момента как родители жениха вынесли на сцену огонь, свадьба закончилась, и началась новая картина – поединок. Ход событий разворачивается стремительно, жених дразнит огнем *Дуухэй*, цель вернуть огонь уходит на второй план, на первый план выступает желание мести. С этой целью она влюбляет в себя жениха и уводит его в свой мир. Здесь сюжет близок к шаманскому тексту, единственное и существенное отличие в том, что в песнопении *Дуухэй* влюбляется в жениха искренне, а в трактовке режиссера из жажды мести. С этого момента она становится похожей на сокола, движения ее стремительны, точны и жестоки. Воплощая в реальность свой план, *Дуухэй* на глазах у невесты целует жениха и ждет реакции влюбленной девушки. Героиня как будто наполняется энергией от чужого несчастья, от глаз, наполненных слезами.

Хочется напомнить, что по обрядовой мифологии они жестокие духи, поэтому поклонение данным *заянам* всегда было необходимо, чтобы умилостивить их. В подтверждении вышесказанного, и на сцене на наших глазах *Дуухэй* становится той *заянкой*, которую люди боятся разозлить, так как знают, что это может закончиться чьей-либо смертью. В данном случае так и случилось. И уже ничто не может ее остановить. Приглашенный на свадьбу шаман, выступающий медиатором между мирами, начинает камлать с тем, чтобы вернуть душу жениха. На большом листе шаман рисует очертания *Дуухэй*, родители невесты, жениха и сама невеста «кормят» *онгон*.

Но не принимает рассвирепевшая *заянка* задабривания, и в девушке-духе просыпается душа могучей шаманки, которую камлающий шаман не может одолеть. Эта сцена нестандартно продумана режиссером. Чтобы показать, что *Дуухэй* вошла в тело действующего шамана с листа с нарисованным силуэтом *заянки*, на тросах стремительно вверх поднимается та девушка,

которая некоторое время назад ушла в иной мир вместе со своей «добычей». И чтобы показать, что душа ее в нем, актеры действуют синхронно, она махнула рукой и исполнитель шамана тоже и т.п. Актриса дополняет эту вакханалию диким смехом и злобным взглядом, который пронзает зрителя насквозь. Когда невеста видит, что шаман не может справиться с разбушевавшимся не на шутку злым духом, то она предлагает свою душу в обмен на душу любимого. Это предложение пришлось *заянкам* по нраву, и они незамедлительно стали окутывать ее томительным таинством смерти.

Сценическое воплощение этого абстрактного действия выглядело следующим образом: невеста стоит в центре, а улейские девушки окутывают ее нежными, почти прозрачными тканями. Еще немного, и молодая девушка станет такой же мраморной, как и окружающие ее заянки. Но в этот таинственный ритуал вмешивается улигершин со своей песней, тем самым нарушая заданные ритмы. В его голосе *Дуухэй* узнает голос своего любимого, с которым ей не суждено было быть вместе. Режиссер меняет существующий до этого жанр эпический на драматический, и благодаря этому образ актрисы изменяется: с нее «спадает» образ демонического существа, и она становится почти человеком. У героини заблестели глаза, движения ее стали более земными, что свидетельствует о том, что перед лицом истинных чувств мы все равны.

В эпилоге свадьба возвращается на круги своя. Возвращаются молодожены, и начинается обряд расплетания косы как символ обретение другой жизни. «Расплетенная коса является символом потери девичьей воли, красоты. Девичья коса – предмет последнего спора между партией невесты и партией жениха» [Байбурин, 1993, 220]. Атмосфера очень спокойная. Герои и гости свадьбы затихли, как будто прислушиваясь к неуловимым звукам иного мира. Они вдруг осознали, что все это время жили с духами параллельно, а не в одном пространстве, как их предки. Невеста в каком-то отстраненном состоянии относит огонь девушкам, при этом, перебросившись проникающим и понимающим взглядом с *Дуухэй*. Она осознала, что на чужом несчастье счастья своего не построишь. Невеста просто пожалела *Дуухэй*,

так же как *Дуухэй* пожалела невесту. Причем это произошло не только с ними, но и с теми, кто участвовал в этом действии и с теми, кто за ним наблюдал.

Создается такое ощущение, что актеры в этот момент не исполняют роли, а становятся самими собой, и в это время тоже для себя что-то понимают. В либретто так обозначена эта зависшая тишина: «над притихшими людьми звучит песня улейских девушек как память о прошлом и размышление о будущем». Может быть оттого, что мы не всегда чтим традиции предков и получается так, что человек теряется в этом пространстве, и не слышит своего истинного предназначения? Наверное, от того, что каждый попытался ответить на этот вопрос, поставленный режиссером, и зависла такая всеобщая пауза, необходимая театральная пауза.

Мифологический образ духов-*заянов* с множеством ассоциаций, дополняющих и обогащающих его старинный смысл, в пьесе имеет структурообразующее значение. Как мы видим, пьеса тематически выстроена на универсальном мифе о вечном огне и национальном мифе о возвращающихся духах, структурно выдержана в фольклорных традициях на смене подобных элементов, как преступление, наказание, искупление и осознание вины. Новизна спектакля как мистического ритуального действа несомненна, удачной находкой постановщиков спектакля является создание потустороннего мира, двух миров особым цветовым, звуковым, визуальным оформлением.

Обращение Бурятского драматического театра к национальным традициям и истокам имеет разные воплощения. С исторической точки зрения особый интерес вызывает спектакль «Ветер минувших времен» (*Үнгэрһэн сагай һэбшээн*), поставленный в Бурятском драматическом театре в 2014 г. по пьесам драматурга Басаа Валеры (Валерия Дабаева) «Как долго тебя не было» и «Ветер минувших времен». Режиссер и соавтор сценария спектакля – С. Жамбалов. Тема – судьба локальной бурятской диаспоры – является для бурятского драматического театра совершенно новой, да и не только для театра, но и всей широкой аудитории. Поэтому спектакль и получил столько взаимоисключающих рецензий, и отзывы в основном не на художественное

достоинство спектакля, а на историческую личность, показанную в спектакле.

Привлеченный в спектакле событийный ряд основан как на изданных художественных и публицистических материалах, документальной хронике, так и полевых этнографических, аутентичных фольклорных материалах. Для спектаклей С. Жамбалова характерно использование собранных самим режиссером уникальных фольклорных материалов, редких исторических сведений, увеличивающих сценическую достоверность изображаемых событий. К ним, например, относятся записи старинных обрядов, песен шэнэхэнских бурят, песни бурятских казаков времен Первой мировой войны, записанные Эрженой и Саяном Жамбаловыми в агинских степях. Хотя для режиссера трудоемким, но для зрителя актуальным и продуктивным является показ нового материала с конкретными этнографическими, новыми фольклорными национально значимыми элементами.

История эмиграции бурят, судьба Уржина Гармаева, основанные на произведениях Д. Цырендашиева «Тяжелое время» (*Сэмүүн саг*) (Улаан-Үдэ, 2012), Д. Сэдэба «Үржин Гармаев» (Улаан-Үдэ, 2000), Ц. Жамсаранова «Под карканье черной вороны» (*Хара хирээгэй хаагалаан доро*) (журнал «Байгал», 2011), в спектакле имеют реальную и вымышленную основу, как положено в художественном дискурсе. Сюжет о репрессированной и разбросанной по разным странам семье Гарма-Доржи и Боро взят из реального рассказа, изданного в книге «Степные были и небылицы» (Улан-Удэ, 2010), раздел «Горькая судьба малчина» (с. 263-274) с сохранением имен и основной сюжетной канвы.

В пьесе разворачиваются несколько сюжетных линий и вставных эпизодов, раскрывающих штрихами общую картину. Так, например, вставной эпизод о смерти брата в Санкт-Петербурге на тыловых работах 1916 года как бы приоткрывает историческую ситуацию изображаемого периода. Режиссер удачно соединяет вымышленный план с узнаваемым ракурсом зрения, имитируя реальность с повышенным эстетическим изображением. Две взаимно не связанных сюжетных линий – линия репрессированной семьи, разлученной на многие годы, и судьба Уржина Гармаева – создают картину истории бурятской эмигра-

ции в Шэнэхэне АРВМ КНР. Для развития основного конфликта драматического текста эти две сюжетные линии находятся в конфронтации с линией революционно настроенных земляков.

В спектакле удачно применяется мозаичная и обрамляющая композиция с перемешанным временным и пространственным хронотопом. Связь времен проявляется в соединении разрозненных сцен, из которых складывается единая картина. Режиссером создается панорамный взгляд на все историческое событие, нет таких фактов, чтобы делать позитивные или негативные выводы этического характера. Подобный ракурс видения дает возможность зрителю воспринимать материал эпизодами, сопоставляя и анализируя предлагаемые факты, предположения и размышления. Стоит обратить внимание, что здесь все показано в текучем, неявном режиме, думается, никто никому никаких идей не навязывает.

Ход спектакля выстроен таким образом, что зритель в постоянном напряжении должен соотносить не только временные и пространственные ориентиры, но и смысловые акценты. Семантические поля нарочито не четки, мерцающий, но угадываемый знак как символ для каждого имеет индивидуальное значение. Так, например, спектакль начинается с появления старого Дамбы с туалетной дверью, и этот эпизод в начале спектакля включает зрителя в современную ситуацию, в которой сегодня оказались шэнэхэнские буряты. Борец за новую власть Дамба – фигура неоднозначная. В его образе создан характер неистового революционера, он, будучи ближайшим другом Уржина Гармаева, помогает ему выехать с родной земли.

Для сценического представления особое значение имеет выбор адекватных образов и символов, имеющих внутреннюю художественную убедительность. Режиссерской находкой можно считать символическое воплощение в образе телеги всей особенности кочевой истории монгольских народов. Многие выражения шэнэхэнских бурят состоят из национальных кодов, расшифровываемых только ими. И эти телеги на сцене сразу отсылают к шэнэхэнскому пространству, сегодня у всех во дворе можно видеть *жороо тэргэ*. Так они называют четырехколесную телегу с домиком наверху, запряженную парой лошадей

или быков. Шэнэхэн не является для монгольских племен чужой землей, буряты с древних времен кочевали по этим землям, и зачастую их летние пастбища простирались до подножия Хан-Улы, находящейся в современном Хулун-Буирском округе. Для зрителя так важно, что в спектакле ненавязчиво расставлены все необходимые акценты, не известные широкой аудитории.

Думается, актер, играющий одного из главных героев Уржина Гармаева, выстрадал эту роль и создал образ внутренне свободного, цельного и сильного человека. Необходимо особо обозначить, что в любом творческом дискурсе создается художественный образ персонажа, а не историческая личность. В пьесе показывается образ человека, попавшего в круговорот трагических исторических событий и разделившего судьбу своего народа. По композиции пьесы он является одним из персонажей, чья судьба тесно связана с судьбой народа.

Будучи наиболее грамотным среди соплеменников, оказавшихся в тяжелой ситуации, ему приходится помогать им. Он был простым учителем и мог спокойно прожить свою жизнь, но исторические события так сложились, что ему необходимо выбирать тот путь, который ему диктуют обстоятельства и окружающие его люди. Ход спектакля так выстроен, и игра актера это подчеркивает, что ему мучительно приходится искать выход из ситуаций, чтобы поддержать свой народ.

Если показывается исторический материал, то естественным становится создание художественного образа основных участников той ситуации. Как мы знаем, в фильмах создаются великолепные образы отрицательных исторических персонажей, и это не становится поводом для обсуждения их реальной истории. В спектакле образ Уржина Гармаева не возвеличен, не героизирован. Актер сумел создать его образ скорее, как трагическую личность. Герой пьесы, как и Григорий Мелехов, герой романа М. Шолохова, плутает в поисках лучшей доли. Общеизвестно в мировой культуре и литературе (и это самое распространенное и обыденное явление), что в художественном тексте и инсценировке может быть привлечен любой исторический герой с разной интерпретацией, это является не политическим событием, а фактом литературного прочтения.

Спектакль отличается абсолютной новизной материала и неординарной режиссерской постановкой. Привлечены разные жанры для динамичного сценического воплощения многоплановой структуры эпизодов. Уникальный новый этнографический и фольклорный материал, использованный в спектакле (традиционные обряды, народные игры, старинные, давно забытые в Бурятии песни, новые песни и музыка, созданные бурятами в эмиграции) имеет огромный информативный характер.

В этой пьесе, как в любых фильмах и спектаклях с участием исторических героев, образ Уржина Гармаева раскрывает общую картину судьбы бурятской эмиграции. Думается, что достойно уважения творчество актера или режиссера, имеющего свою точку зрения с неординарным решением заданной темы. Спектакль выполнил свою задачу, действительно создав впечатления-переживания от перенасыщенного драматизмом времени.

Фольклорный ракурс сопровождает весь спектакль, как связующее звено в композиции спектакля. Обрядовые события, народные игры, казачьи и бурятские танцы служат для диахронической организации сценического действа. Так, например, в промежуточном эпизоде для соединения разных событий показан хори-бурятский обряд закапывания последа «*Тоонто тайха. Хошхоногой наадан*», в котором особая роль отводится игре откусывания вареной кишки барана, имеющей символическое значение. В обрядовом фольклоре известны разные варианты записи проведения этого обрядового действа. В сценическом воплощении гиперболизированы, возможно, даже утрированы некоторые элементы для создания атмосферы народного смеха, оптимизма.

Весь спектакль состоит из подобных аутентичных традиционных материалов, впервые представленных в художественном видении. Как верно отмечает известный журналист С. Басаев, «спектакль “Ветер минувших времен” – это настоящая художественная, научно-историческая и культурная акция, в ходе которой впервые вводятся в культурный оборот целые исторические пласты, документальные и культурные источники, ранее не известные широкой публике».

В современных сценических представлениях отражены древние национальные традиции: шаманские культовые действа, календарно- обрядовые праздники, наскальные рисунки, элементы буддийской мистерии цам. Отмечая значительную роль национально-художественной традиции в формировании и эстетической эволюции драматургии Бурятии, приходим к выводу, что обращение национального театра к мифо-ритуальным мотивам открывает иные, скрытые возможности человеческого подсознания, помогая осмыслить вечные истины о добре и зле, жизни и смерти, любви и ненависти.

Современные спектакли, в основном состоящие из сопоставления подлинных, хотя и разнородных мифов, активизируют мифопоэтический аспект. В целом, привлечение широкого фольклорно-мифологического пласта в современной драматургии Бурятии вызывает аллюзивные ассоциации с общеизвестными кочующими мотивами и образами фольклористики. Мифы, метафорически примененные на сценической площадке, естественно представляют собой элементы народно-поэтической традиции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современной драматургии одним из актуальных методов изображения традиционного национального быта и регионального компонента является обращение к фольклорным и мифо-ритуальным традициям. Как известно, «в фольклоре концентрируется существенная часть опыта, накопленного традицией, и материализуется в известных пределах сама традиция» [Путилов, 2003, с. 67].

Явления фольклоризма в драматическом тексте выявлены на уровне типологических соответствий. На уровне генетических связей рассмотрены цитации, аллюзии, перифраз. Проявление фольклорного материала в его различных формах определяет как своеобразие творчества конкретного автора, так и особенности закономерностей развития литературно-фольклорных отношений.

В работе выделены основные этапы в развитии драматургии Бурятии, где отмечены произведения и спектакли с использованием фольклорных и мифо-ритуальных традиций. Произведения бурятского театра 1950–1970 гг. отмечен как период подъема профессионального театра. В ходе анализа текстов данного периода нами выявлено, что для драматического текста характерно использование разножанровых фольклорных источников. Так, в творчестве Ц. Шагжина в одной драме использованы миф, сказка, легенда, анекдот, пословицы, поговорки. При зрелищном характере драмы особо востребованными являются пословицы, поговорки и прибаутки, создающие комический эффект и передающие колорит народной речи.

В контексте драмы Н. Г. Балдано выявлены образы, сюжеты, жанровые формы фольклора в сравнении с поэтологическими привнесениями автора. Для поиска возможных аналогий с авторским вариантом нами рассмотрены тексты мифов как исходный материал. Этот этап отличается сознательным использованием автором мифопоэтического и фольклорного материала. В пьесе Н. Г. Балдано прием стилизации обнаруживается на различных уровнях текста: портретная характеристика, цветовая символика, традиционно сложившиеся сюжетно-образные ходы.

Трансформация в драме Н. Г. Балдано главным образом проявляется в усложнении построения общеизвестного эпического образа, сюжетной структуры и в обогащении идейного образа. Внутренне осмыслив эпический текст, драматург создает произведение, где художественно-эмоциональная заданность помогает в создании многоплановости в изображении героев. По тому же пути происходит трансформация образов в сценическом воплощении, где эпическое повествование с упрощенными сюжетами и художественными образами усложняется, адаптируясь на сценической площадке, с целью сделать образ более зрелищным.

Фольклорные ассоциации в драматургии С. Лобозерова возникают в первую очередь на уровне персонажей, речь которых автор обогатил пословицами, поговорками, народными прибаутками и композиции. Произведения С. Лобозерова оказываются созвучными современным духовным изысканиям истинной народностью, проникновенным гуманизмом, тяготением к постановке волнующих вопросов бытия.

Драматургический текст Г. Т. Башкуева рождает фольклорные ассоциации на уровне отдельных мотивов, в общей схеме развития сюжета, типологическом приеме организации материала. Те же ассоциации возникают на уровне художественной речи – в ее лексическом и ритмическом своеобразии. Глубина драматургии Башкуева определяется неосознанным предчувствием мифологичности бытия в повседневной жизни. Художественный мир драматурга значительно расширяется за счет привнесения этнографической детали и тесно связанной с ней фольклорно-мифологической канвой на интертекстуальном и подтекстуальном уровнях.

В произведениях Г. Т. Башкуева, на наш взгляд, сконцентрировано ядро этнической культуры целого народа. Драматург ненавязчиво, по-доброму, с юмором, используя фольклорные ассоциации и аллюзии, дает возможность прочувствовать социальные проблемы современного мира. Выявление фольклорного материала в его различных формах определяет как своеобразие творчества конкретного автора, так и особенности закономерностей развития литературно-фольклорных отноше-

ний. Особо следует отметить широкое использование минимальных фольклорных жанров в драматургии Ц. Шагжина, Г. Башкуева.

Использования профессиональными театрами мифоритуальной парадигмы связано с требованием времени, современного общества, обернувшегося к своему прошлому. Фольклорные традиции, проходя через процесс адаптации, трансформации и ассоциации, заставляют зрителя обратиться к собственным истокам, к опыту наших предков, с целью познания самого себя. Обращаясь к собственной и чужой национальной традиции, сохранившей «связь с живым ощущением нас самих» (Гротовский), национальный бурятский театр использует мифы, ритуальные инициации, обряды. При использовании различных мифов происходит «приращение» смыслов.

Нами была выделена закономерность обращения постановщиков преимущественно к одним и тем же мифам и ритуалам. Театр «Улигер» усилиями разных постановщиков создал два спектакля, основанных на космогонических мифах с включением генеалогического, что связано с желанием познакомить маленького зрителя с тайной его рождения, а также популяризовать бурятский фольклор. Театр «Байкал», также обращаясь к общеизвестным генеалогическим мифам, создает этно-шоу, в котором изобразительный строй, пластика мизансцен подчинены устно-поэтической традиции. Национальные костюмы и пластика персонажей подчеркивают колоритность мифологических образов.

Из всего ряда выделяется спектакль «Улейские девушки», в котором мотив неординарной шаманской легенды подан художественно-поэтично и психологически развернуто. Режиссеру удалось в двуплановом аспекте (прошлое и современное), несомненно, талантливо воплотить мистическую атмосферу шаманской легенды. В драматургии Бурятии новые сценические технологии соединяются с тайнами древних мистерий, обрядовых действий, с вековыми традициями эпических сказаний.

Следует отметить, что культура народов Сибири представляет собой сложное явление, развивавшееся на протяжении нескольких тысячелетий на основе широких этнических и меж-

культурных контактов. Культурная интеграция, сложившаяся между этносами, доказывает, что естественным является совпадение глубинных духовных ценностей разных культур. Как мы отметили, намечается стирание культурной границы, нет четко осознаваемой индивидуальности культуры в некоторых драматических текстах. В ходе анализа текстов нами особо отмечен региональный подход к проблеме фольклоризма. Мифологическое и фольклорное начала в драматургии Бурятии органически сливаются с региональными и этнографическими реалиями.

Как показало исследование, в драматургии Бурятии фольклорные и мифологические традиции художественно осмыслены и получили оригинальное литературное и сценическое перевоплощение. В рассмотренных нами драматических произведениях Ц. Шагжина и Н. Балдано демонстрируется устойчивая тенденция, направленная на использование фольклорных мотивов, сюжетов и персонажной системы в целом. В современной драматургии Бурятии на уровне подтекста и интертекста используются образы, мотивы, отдельные сюжеты различных фольклорно-мифологических систем и наблюдается некоторая тенденция выработки собственной авторско-режиссерской «мифологии».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Символ. – Текст : непосредственный // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ин-т науч. информ. по обществ. наукам РАН ; Под ред. А. Н. Николюкина. – Москва : Интелвак, 2001. – С. 975–976.

2. Амгаланова М. В. Взаимодействие культур в сфере художественного творчества (на примере бурятской и монгольской драматургии 1920–1940-х гг.) : монография / М. В. Амгаланова. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2008. – 151 с. – Текст : непосредственный.

3. Амоголонова Д. Д. Современная бурятская этносфера: дискурсы, парадигмы, социокультурные практики : [монография] / Д. Д. Амоголонова ; Рос. акад. наук, Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии Сиб. отд-ния РАН. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского гос. ун-та, 2008. – 290 с. – Текст : непосредственный.

4. Андрей Борисов и Саха театр на рубеже столетий / [Сост.: В. Н. Павлова, Е. Н. Степанов] ; Отв. ред. Т. В. Павлова. – Новосибирск : Наука. Сиб. изд. фирма РАН, 2000. – 499 с. : ил. – Текст : непосредственный.

5. Аникин В. П. Теория фольклора : курс лекций / В. П. Аникин. – [2-е изд., доп.]. – Москва : Кн. дом Ун-т, 2004. – 428 с. – Текст : непосредственный.

6. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Рудольф Арнхейм ; Перевод с англ. В. Л. Глазычева. – Москва : Стройиздат, 1984. – 193 с. – Текст : непосредственный.

7. Бадагаева Т. Б. Предисловие. – Текст : непосредственный // Ракушка : Сборник пьес. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2003. – С. 4–5.

8. Базаров Б. Д. Таинства и практика шаманизма : Кн. в 2-х ч. / Б. Д. Базаров. – Улан-Удэ : Буряад унэн, 2000. – 275 с. – Текст : непосредственный.

9. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин ; Рос. акад. наук, Музей антропологии и

этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – Санкт-Петербург : Наука, 1993. – 237 с. – Текст : непосредственный.

10. Баларьева Т. Б. Фольклоризм современной бурятской прозы : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.09 / Т. Б. Баларьева ; [Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН]. – Иркутск, 2004. – 20 с. – Текст : непосредственный.

11. Балдаев С. П. Бурятские свадебные обряды / С. П. Балдаев ; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. комплексный науч.-исслед. ин-т. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1959. – 180 с. – Текст : непосредственный.

12. Балдаев С. П. Избранное / С. П. Балдаев. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1961. – 256 с. – Текст : непосредственный.

13. Балдаев С. П. Родословные предания и легенды бурят. [В 2 частях]. Часть 1. Булагаты и эхириты / С. П. Балдаев ; [Предисл. А. Уланова] ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. филиал, Бурят. ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1970. – 363 с. – Текст : непосредственный.

14. Балданмаксарова Е. Е. Бурятская поэзия: традиции и новаторство (1920–1980-е гг.) : [монография] / Е. Е. Балданмаксарова. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского гос. ун-та, 1999. –138 с. – Текст : непосредственный.

15. Балданмаксарова Е. Е. Бурятская поэзия XX века: истоки, поэтика жанров : монография / Е. Е. Балданмаксарова ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Москва : Компания Спутник+, 2002. – 364 с. – Текст : непосредственный.

16. Балданмаксарова Е. Е. Мифо-ритуальные истоки бурятской поэзии. – Текст : непосредственный // Мир Центральной Азии : Материалы междунар. науч. конф., Улан-Удэ, 13–16 июня 2002 г. ; Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 2002. – С. 9-14.

17. Балдано Н. Г. Пьесы : пер. с бурят. / Н. Г. Балдано. – Москва : Сов. писатель, 1980. – 479 с. – Текст : непосредственный.

18. Балданов С. Ж. Народно-поэтические истоки национальных литератур Сибири (Бурятии, Тувы, Якутии) / С. Ж. Балданов ; Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Бурят. ин-т

обществ. наук ; Бурят. гос. пед. ин-т. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1995. – 327. – Текст : непосредственный.

19. Баранникова Е. В. Бурятская сатирическая сказка : [монография] / Е. В. Баранникова. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1963. – 179 с. – Текст : непосредственный.

20. Бардаханова С. С. Малые жанры бурятского фольклора : Пословицы, загадки, благопожелания / С. С. Бардаханова ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. фил., Ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1982. – 207 с. – Текст : непосредственный.

21. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – Москва : Академический Проект, 2008. – 351 с. – (Философские Технологии. Структурализм). – Текст : непосредственный.

22. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : [сб. избр. тр.] / М. М. Бахтин ; [Прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – Москва : Искусство, 1979. – 423 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства). – Текст : непосредственный.

23. Башинджагян Н. З. Время и место Ежи Гротовского: Бедный театр и за пределами театра. – Текст : непосредственный // Театр XX века. Закономерности развития : Памяти Б. И. Зингермана ; Гос. ин-т искусствознания. – Москва : Изд-во "Индрик", 2003. – С. 289-316.

24. Башкуев Г. Т. На переломе : публицистика, проза, пьесы / Г. Т. Башкуев. – Улан-Удэ : Респ. тип., 2007. – 489 с. – Текст : непосредственный.

25. Берлинский П. М. Монгольский певец и музыкант Ульдзуй Лубсан-Хурчи : Опыт анализа монгольского устного музыкально-поэтического творчества : Со вступ. статьей, текстами, рус. переводом и нотными записями / П. М. Берлинский ; Рус. перевод текстов Солбонэ Туя (П. Н. Дамбинова) ; Тексты и перевод под ред. Гомбоджаб Мерген ; Бур.-Монг. гос. ин-т культуры. – Москва : Музгиз, 1933. – 128 с. – Текст : непосредственный.

26. Болонев Ф. Ф. О некоторых способах охраны здоровья у семейских Забайкалья в XIX – начале XX в. – Текст : непосредственный // Известия Сибирского отделения Академии наук

СССР. Серия истории, филологии и философии. – Новосибирск, 1989. – Вып. 2. – С. 17–22.

27. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г. Н. Бояджиев. – Москва : ГИТИС, 2009. – 419 с. – Текст : непосредственный.

28. Брук П. Пустое пространство / П. Брук ; пер.: Ю. С. Родман, И. С. Цымбал. – Москва : Прогресс, 1976. – 239 с. – Текст : непосредственный.

29. Бурятские народные сказки. Бытовые : [сборник] / Сост.: Е. В. Баранникова, С. С. Бардаханова, В. Ш. Гунгаров. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1981. – 448 с. – Текст : непосредственный.

30. Бурятские народные сказки. Волшебные. Бытовые : [сборник] / Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН ; [сост. С. С. Бардаханова, С. Д. Гымпилова]. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2008. – 188 с. – Текст : непосредственный.

31. Бушуева М. С. «Женитьба» Н. Гоголя и абсурд / М. С. Бушуева. – Москва : Изд-во ГИТИС, 1998. – 348 с. – Текст : непосредственный.

32. Вампилов А. В. Пьесы / А. В. Вампилов. – Москва : Синергия, 2002. – 463 с. – Текст : непосредственный.

33. Васильева А. «Чингис-хан»: в ожидании чуда… – Текст : непосредственный // Правда Бурятии. – 2001. – 8 июня. – С. 12.

34. Верность сцене нам силы давала… : Театр мимики и жеста - 50 лет творчества / [сост. и отв. ред. В. П. Скрипов]. – Москва : Театр мимики и жеста, 2012. – 175 с. – Текст : непосредственный.

35. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; [Вступ. ст. И. К. Горского ; Коммент. В. В. Мочаловой]. – Москва : Высш. шк., 1989. – 406 с. – (Классика лит. науки). – Текст : непосредственный.

36. Веселовский А. Н. Миф и символ. – Текст : непосредственный // Русский фольклор. Вопросы теории фольклора / АН СССР, ИРЛИ. – 1979. – Вып. 19. – С. 186-199.

37. Вильсон Г. Психология артистической деятельности : Таланты и поклонники / Гленн Вильсон ; [Пер. с англ. А. И. Блейз]. – Москва : Когито центр, 2001. – 383 с. : ил. – Текст : непосредственный.

38. Владимиров С. В. Действие в драме : учеб. пособие / С. В. Владимиров ; Санкт-Петербург. гос. акад. театрального искусства. – Изд. 2-е, доп. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. гос. акад. театрального искусства, 2007. – 189 с. – Текст : непосредственный.

39. Вяткина К. В. Культ коня у монгольских народов. – Текст : непосредственный // Советская этнография. – 1968. – № 6. – С. 117–122.

40. Галданова Г. Р. Бурятский шаманизм: прошлое и настоящее. – Текст : непосредственный // Сибирь: этносы и культуры (традиционная культура бурят) / РАН, Ин-т этнологии и антропологии им Н.Н. Миклухо-Маклая ; Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Москва ; Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1998. – Вып. 3. – С. 5–46.

41. Галданова Г. Р. Доламаистские верования бурят / Г. Р. Галданова ; Отв. ред. Л. П. Потапов ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. фил., Бурят. ин-т обществ. наук. – Новосибирск : Наука, 1987. – 113 с. – Текст : непосредственный.

42. Галданова Г. Р. Культ огня у монголов. – Текст : непосредственный // Исследования по истории филологии Центральной Азии / Бурят. филиал СО АН СССР, Бурят. ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ : Бурят. филиал СО АН СССР, 1976. – Вып. 6. – С. 149–154.

43. Галданова Г. Р. Ритуал шаманского посвящения и культ дерева в бурятском шаманизме. – Текст : непосредственный // Центрально-азиатский шаманизм: философские, исторические, религиозные аспекты : материалы Междунар. науч. симп. – Улан-Удэ, 1996. – С. 102–104.

44. Гамзатов Г. Г. Писатель и устно-поэтическая традиция. – Текст : непосредственный // Фольклор в современном мире : Аспекты и пути исследования / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1991. – С. 113–131.

45. Гацак В. Роман и фольклор. – Текст : непосредственный // Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. – Москва : Наука, 1975. – С. 16–38.

46. Гоголь Н. В. Повести. Ревизор. Мертвые души / Н. В. Гоголь. – Москва : АСТ : Астрель, 2003. – 816 с. – Текст : непосредственный.

47. Гончикова Н. «Бадма Сэсэг» поет оду Матери-Лебеди. – Текст : непосредственный // Бурятия. – 2002. – 24 янв. – С. 8.

48. Горелов А. А. К истолкованию понятия «фольклоризм в литературе». – Текст : непосредственный // Русский фольклор. Вопросы теории фольклора / АН СССР, ИРЛИ. – Ленинград : Наука, 1979. – Т. XIX. – С. 31–48.

49. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику : [Сб. ст.] / Ежи Гротовский ; [Пер с. пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян]. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с. – Текст : непосредственный.

50. Гусев В. Е. Проблема «литература и фольклор» в работах Э. В. Померанцевой. – Текст : непосредственный // Проблемы взаимосвязи литературы и фольклора. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. – С. 3–11.

51. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев ; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – 319 с. – Текст : непосредственный.

52. Гэсэр. Бурятский героический эпос / Пер. с бурят. С. Липкина. – Москва : Худож. лит., 1968. – 278 с. – Текст : непосредственный.

53. Далгат У. Б. Литература и фольклор : Теоретические аспекты / У. Б. Далгат. – Москва : Наука, 1981. – 303 с. – Текст : непосредственный.

54. Дампилова Л. С. Шаманские песнопения бурят: символика и поэтика / Л. С. Дампилова ; Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 2005. – 247 с. – Текст : непосредственный.

55. Дашиева Н. Б. Календарь в традиционной культуре бурят : (опыт историко-этнографического и культурно-генетического исследования) : [монография] / Н. Б. Дашиева ; отв. ред. Т.Д. Скрынникова. – Москва ; Улан-Удэ : Изд.- полигр. комплекс ВСГАКИ, 2001. – 299 с. – (Сибирь: этносы и культуры / Рос. акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств; Вып. 6). – Текст : непосредственный.

56. Добровольская Г. Н. Пантомима. Танец. Балет. / Г. Н. Добровольская ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. – 125 с. – Текст : непосредственный.

57. Должанский Р. «Оскар» русского театра. – Текст : электронный // Коммерсантъ Weekend. – 2006. – № 51 [от 24.03.2006]. – С. 30 : электронный журнал. – URL: https://www.kommersant.ru/doc/659479 (дата обращения: 08.05.2022).

58. Домановский Л. В. Пословицы, поговорки, загадки, прозвища и меткие слова. – Текст : непосредственный // Русский фольклор Великой Отечественной войны / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – Москва ; Ленинград : Наука, 1964. – С. 240–267.

59. Дугаров Б. С. Мифология бурятской Гэсэриады : Восточные тэнгри / Б. С. Дугаров ; Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 2005. – 226 с. – Текст : непосредственный.

60. Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства : На материале обрядового фольклора бурят / Д. С. Дугаров ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. науч. центр., Ин-т обществ. наук. – Москва : Наука, 1991. – 298 с. – Текст : непосредственный.

61. Дулам С. Система символик в монгольском фольклоре и литературе : автореф. дис. … д-ра .филол. наук / Сэндэнжавын Дулам ; Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Бурят. ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ, 1997. – 49 с. – Текст : непосредственный.

62. Жамбалова С. Г. Профанный и сакральный миры ольхонских бурят (XIX-XX вв.) / С. Г. Жамбалова. – Новосибирск : Наука, 2000. – 400 с. – Текст : непосредственный.

63. Заболоцкая П. Е. Фольклорный театр якутов : (опыт историко-театроведческого исследования) / П. Е. Заболоцкая ; Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ : ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2009. – 135 с. – Текст : непосредственный.

64. Зомонов М. Д. Знаки бурятского шаманизма как знаки традиционного искусства : [монография] / М. Д. Зомонов ; Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2007. – 95 с. – Текст : непосредственный.

65. Зомонов М. Д. Словарь бурятского шаманизма / М. Д. Зомонов. – 3-е изд. – Улан-Удэ : Буряад унэн, 2006. – 121 с. – Текст : непосредственный.

66. Ибсен Г. Пер Гюнт : драм. поэма / Г. Ибсен ; пер. с норвеж. А. Шараповой. – Москва : Худож. лит., 1980. – 302 с. – Текст : непосредственный.

67. Иванов В. В. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – Текст : непосредственный // Типологические исследования по фольклору : сб. ст. памяти В. Я. Проппа / Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения ; сост.: Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. – Москва, 1975. – С. 44-76.

68. Иванова Л. «Легенда о птице Муу-Шубуун». – Текст : непосредственный // Правда Бурятии. – 2000. – 11 июля. – С. 5.

69. Известный и неизвестный Валерий Инкижинов: жизнь и творчество / М-во культуры РБ, Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств и др. ; Науч. ред. Р. И. Пшеничникова. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2003. – 329 с. – Текст : непосредственный.

70. Имихелова С. С. В его пьесах сама жизнь : 60 лет С. Лобозерову. – Текст : непосредственный // Бурятия. – 2007. – 12 янв. – С. 20.

71. Имихелова С. С. О современной бурятской комедии. – Текст : непосредственный // Развитие социалистического реализма в бурятской литературе. – Новосибирск : Наука, 1985. – С. 108-128.

72. Имихелова С. С. Современное и вечное в драматургии Геннадия Башкуева . – Текст : непосредственный // Бурятия. – 2008. – 10 апр. – С. 6.

73. Имихелова С. С. Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов / С. С. Имихелова ; Отв. ред. В. Ц. Найдаков. – Новосибирск : Наука, 1983. – 125 с. – Текст : непосредственный.

74. Имихелова С. С. Специфика проявления романтического мышления в бурятской и якутской драматургии. – Текст : непосредственный // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. Т 3. Языки. Фольклор. Литература : Материалы междунар. науч. конф. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ, 2000. – С. 233-237.

75. Искусство Востока : Проблемы эстетического своеобразия / [Гос. ин-т искусствознания ; Отв. ред. И. Р. Еолян]. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин ; Москва : ГИИС, 1997. – 255 с. – Текст : непосредственный.

76. Искусство режиссуры. XX век / [сост.: С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе]. – Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2018. – 767 с. – Текст : непосредственный.

77. Клубков П. А. «Языковые игры» и малые фольклорные жанры городского фольклора. – Текст : непосредственный // Современный городской фольклор : Традиция - текст - фольклор: типология и семиотика / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – Москва : Российский гос. гуманитар. ун-т, 2003. – С. 645–664.

78. Копылова Н. И. Фольклорная ассоциация как один из приемов поэтики в повести А. Неверова «Ташкент город хлебный». – Текст : непосредственный // Проблемы взаимосвязи литературы и фольклора. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. – С. 34–44.

79. Ксенофонтов Г. В. Шаманизм : избранные труды : (публикации 1928-1929 гг.) / Г. В. Ксенофонтов ; [сост. и авт. предисл. А. Н. Дьячковский]. – Москва : Север-Юг, 1992. – 318 с. – Текст : непосредственный.

80. Кузнецова Н. М. Мифо-ритуальный и фольклорный контекст драматургии А. В. Вампилова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кузнецова Н. М. ; Бурят. гос. ун-т. – Иркутск, 2004. – 25 с. – Текст : непосредственный.

81. Кузьмина Е. Н. Женские образы в героическом эпосе бурятского народа / Е. Н. Кузьмина. – Новосибирск : Наука, 1980. – 160 с. – Текст : непосредственный.

82. Лазарев А. И. Художественный метод фольклора / Лазарев А. И. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. – 51 с. – Текст : непосредственный.

83. Леви-Стросс К. Структура мифов. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 152–164.

84. Линн Д. В поиске видений. Шаманское путешествие к центру души / Д. Линн. – Киев : София, 1998. – 158 с. – Текст : непосредственный.

85. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам ; Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – 1600 стб. – Текст : непосредственный.

86. Лобозеров С. Л. Маленький спектакль на лоне природы. – Текст : непосредственный // Современная драматургия. – 1983. – № 4. – С. 87–109.

87. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное) / А. Ф. Лосев ; Сост., подгот. текста, вступ. ст. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого, коммент. В. П. Троицкого. — Москва : Издательский дом ЯСК, 2021. — 696 с. – Текст : непосредственный.

88. Лубсан Данзан. Алтан тобчи ("Золотое сказание") / Лубсан Данзан ; пер. с монг., введ., коммент. и прил. Н. П. Шастиной ; АН СССР, Отд-ние истории, Ин-т востоковедения. – Москва : Наука, 1973. – 439 с. – (Памятники письменности Востока ; кн. 10). – Текст : непосредственный.

89. Манжигеев И. А. Бурятские шаманистические и дошаманистические термины : Опыт атеистической интерпретации / И. А. Манжигеев. – Москва : Наука, 1978. – 127 с. – Текст : непосредственный.

90. Маркес Г. Г. Полковнику никто не пишет : Повесть ; Сто лет одиночества : Роман / Г. Г. Маркес ; Послесл. В. Столбова. – Москва : Худож. лит., 1989. – 431 с. – Текст : непосредственный.

91. Медриш Д. Н. Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема. – Текст : непосредственный // Русская литература и фольклорная традиция / Волгогр. гос. пед. ин-т им. А. С. Серафимовича. – Волгоград : ВГПИ, 1983. – С. 3–15.

92. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд., репр. – Москва : Восточная литература, 2000. – 407 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького).

93. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Сов. энцикл., 1987. – Т. 1. – 671 с. – Текст : непосредственный.

94. Михайлов Т. М. Бурятский шаманизм: история, структура, социальные функции / Т. М. Михайлов ; Отв. ред. И. А. Асалханов ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. фил., Бурят. ин-т обществ. наук. – Новосибирск : Наука, 1987. – 288 с. – Текст : непосредственный.

95. Михайлов Т. М. Из истории бурятского шаманизма: (с древнейших времен по XVIII в.) / Т. М. Михайлов. – Новосибирск : Наука, 1980. – 320 с. – Текст : непосредственный.

96. Мудрая сила «Байкала». – Текст : непосредственный // Мой любимый город : Спецвыпуск, посв. 339-летию г. Улан-Удэ. – Улан-Удэ, 2005. – С. 20.

97. Мухраев А. А. Ханская охота. / А. А. Мухраев. – Текст : непосредственный // Ракушка : Сб. пьес. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2003. – С. 51–79.

98. Мущенко Е. Г. В единстве литературных и фольклорных элементов в сказах П. П. Бажова. – Текст : непосредственный // Проблемы взаимосвязи литературы и фольклора. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. – С. 67–77.

99. Найдаков В. Ц. Бурятская драматургия : историко-литературный и критический очерк / В. Ц. Найдаков ; Акад. наук СССР, Бурят. комплекс. науч.-исслед. ин-т. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1959. – 201 с. – Текст : непосредственный.

100. Найдаков В. Ц. Бурятская советская драматургия / В. Ц. Найдаков, С. С. Имихелова ; Отв. ред. Е. В. Баранникова ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. фил., Бурят. ин-т обществ. наук.

– Новосибирск : Наука, 1987. – 271 с. – Текст : непосредственный.

101. Найдаков В. Ц. Бурятское драматическое искусство. (К истории становления) / В. Ц. Найдаков ; Акад. наук СССР, Бурят. комплекс. науч.-исслед. ин-т. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1962. – 152 с. – Текст : непосредственный.

102. Найдаков В. Ц. История бурятской литературы 1917-1955 гг. [В 2 ч.]. Ч. I : Становление бурятской советской литературы (1917-1940) / В. Ц. Найдаков, А. Б. Соктоев, Г. О. Туденов ; РАН, Сиб. отд-ние, Бурят. науч. центр, Ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1995. – 256 с. – Текст : непосредственный.

103. Найдаков В. Ц. История бурятской литературы 1917–1955 гг. [В 2 ч.]. Ч. II : Бурятская литература военных лет и послевоенного десятилетия (1941-1955гг.) / В. Ц. Найдаков, И. А. Ким, Ц.-А. Дугар-Нимаев ; РАН, Сиб. отд-ние, Бурят. науч. центр, Ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1995. – 196 с. – Текст : непосредственный.

104. Найдаков В. Ц. Намжил Балдано / В. Ц. Найдаков. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1987. – 128 с. – Текст : непосредственный.

105. Найдаков В. Ц. Современные писатели Бурятии : (Литературные портреты и очерки) / Найдаков В. Ц. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1969. – 183 с. – Текст : непосредственный.

106. Найдаков В. Ц. Традиции и современность в бурятской литературе : литературная критика / В. Ц. Найдаков. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1974. – 142 с. – Текст : непосредственный.

107. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия цам в Бурятии / В. Ц. Найдакова ; Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Бурят. науч. центр, Бурят. ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ : Бурят. ин-т обществ. наук, 1997. – 39 с. – Текст : непосредственный.

108. Найдакова В. Ц. Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева - последняя четверть XX века (1975-2002 гг.) : монография / В. Ц. Найдакова ; М-во культуры Российской Федерации, Вост.-Сибирская гос. акад. культуры и

искусств. – Улан-Удэ : ВСГАКИ, 2002. – 310 с. – Текст : непосредственный.

109. Найдакова В. Ц. Бурятский драматический театр от возникновения до 1970-х годов / В. Ц. Найдакова ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. фил., Ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ : [б. и.], 1981. – 466 с. – Текст : непосредственный.

110. Найдакова В. Ц. Профессиональное искусство как хранитель, популяризатор, интерпретатор традиционного фольклора. – Текст : непосредственный // Традиционный фольклор в полиэтнических странах : материалы II Междунар. науч. симпозиума, 28 июня - 5 июля 1998 г. / М-во культуры РФ, Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1998. – С. 236–238.

111. Найдакова В. Ц. Теория драмы : Структурные закономерности жанров драмы: учеб пособие / В. Ц. Найдакова ; Вост.-Сиб. гос. ин-т культуры. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1993. - 58 с. – Текст : непосредственный.

112. Небесная дева лебедь : Бурятские сказки, предания и легенды / [Сост. и запись И. Е. Тугутова, А. И. Тугутова ; Коммент. И. Е. Тугутова и др.]. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1992. – 368 с. – (Сибирская живая старина). – Текст : непосредственный.

113. Неклюдов С. Ю. Фольклор современного города. – Текст : непосредственный // Современный городской фольклор : Традиция - текст - фольклор: типология и семиотика / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003. – С. 5-24.

114. Николаева Д. А. Семантика кругового танца ёхор у западных бурят : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / Д. А. Николаева ; Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ, 2000. – 22 с. – Текст : непосредственный.

115. Николаева Т. Спектакль, движимый любовью. – Текст : непосредственный // Бурятия. – 2002. – 2 февр.

116. Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме : опыт сопоставления структур / Е. С. Новик ; [Рос. акад. наук, Отд-ние ист.-филол. наук [и др.]. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : Восточная литература, 2004. – 304 с. –

(Исследования по фольклору и мифологии Востока). – Текст : непосредственный.

117. Обряды в традиционной культуре бурят / Д. Б. Батоева, Г. Р. Галданова, Д. А. Николаева, Т. Д. Скрынникова ; отв. ред. Т. Д. Скрынникова. – Москва : Восточная литература, 2002. – 222 с. – Текст : непосредственный.

118. Осипова Н. О. Жанрообразующая роль фольклора в прозе раннего М. Горького. – Текст : непосредственный // Фольклор и литература (проблемы их творческих взаимоотношений). – Москва : Изд-во МОПИ им. Н. К. Крупской, 1982. – С. 84–101.

119. Петри Б. Э. Степени посвящения монголо-бурятских шаманов / Б. Э. Петри. – Иркутск : Изд-во «Власть труда», 1926. – 16 с. – (Известия Биолого-географ. науч.-исслед. ин-та при Гос. Иркут. ун-те ; Т. 2, вып. 4). – Текст : непосредственный.

120. Петри Б. Э. Школа шаманов у северных бурят. – Текст : непосредственный // Сборник трудов профессоров и преподавателей Государственного Иркутского университета. – Иркутск : Изд-во ИГУ, 1923. – Вып. 5. – С. 404-423.

121. Политов А. Сказания о земных и неземных небесных девах. – Текст : непосредственный // Бурятия. – 2006. – 16 нояб. – С. 8.

122. Проблемы взаимовлияния фольклора и литературы : Межвуз. сб. науч. тр. / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина ; [Редкол.: Б. П. Кирдан (отв. ред.) и др.]. – Москва : МГПИ, 1986 (1987). – 130 с. – Текст : непосредственный.

123. Пропп В. Я. Фольклор и действительность : Избр. статьи / В. Я. Пропп ; [Сост., ред., предисл. и примеч. Б. Н. Путилова] ; [АН СССР, Ин-т востоковедения]. – Москва : Наука, 1976. – 326 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока). – Текст : непосредственный.

124. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In memoriam : [монография] / Б. Н. Путилов ; Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – Санкт-Петербург : Петерб. Востоковедение, 2003. – 457 с. – (Ethnographica Petropolitana / Центр "Петерб. востоковедение"). – Текст : непосредственный.

125. Пушкарев Л. Н. Из воспоминаний фольклориста фронтовика. – Текст : непосредственный // Русский фольклор Великой Отечественной войны / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – Москва ; Ленинград : Наука, 1964. – С. 325–344.

126. Разумова И. А. Несказочная проза провинциального города. – Текст : непосредственный // Современный городской фольклор : Традиция - текст - фольклор: типология и семиотика / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003. – С. 544–560.

127. Рассохацкая О. В. Роль фольклора в становлении региональной культуры: дис. … канд. культурологических наук : 24.00.01 / О. В. Рассохацкая ; Нижневарт. гос. пед. ин-т. – Нижневартовск, 2004. – 147 с. – Текст : непосредственный

128. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : [сборник] / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры ; [редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.), Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров]. – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1974. – 299 с. – Текст : непосредственный.

129. Роль фольклора в развитии литератур народов СССР : [Сб. ст.] / [Отв. ред. и авт. введ. У. Б. Далгат] ; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1975. – 248 с. – Текст : непосредственный.

130. Сибирская деревня: история, современное состояние, перспективы развития : Сб. науч. тр. : [В 3-х ч.] / Администрация Ом. обл., Ом. гос. аграр. ун-т [и др.] ; [Редкол.: отв. ред.: В. В. Слабодцкий и др.]. – Омск : Ом. гос. аграр. ун-т, 2002. – Текст : непосредственный.

131. Славянская мифология : энциклопедический словарь : А-Я / Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения ; [редкол.: С. М. Толстая (отв. ред.) и др.]. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : Междунар. отношения, 2002. – 510 с. – Текст : непосредственный.

132. Современное зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США : Концепции, школы, термины : энцикл. справ. / Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам ; [А. В. Дранов и др.]. – Москва : Интрада, 1996. – 319 с. – Текст : непосредственный.

133. Сокровенное сказание монголов / Перевод С. Л. Козина ; [Вступ. ст. М. Хомонова]. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1990. – 146,170 с. – Текст : непосредственный.

134. Спектакли двадцатого века / [редкол. : А. В. Бартошевич (отв. ред.), В. В. Иванов, Т. К. Шах-Азизова]. – Москва : ГИТИС, 2004. – 487 с. – Текст : непосредственный.

135. Степные были и небылицы : [собрание занимательных преданий, рассказов и анекдотов] / сост., пер. Х. Мэргэн. – Улан-Удэ : Респ. информ. центр, 2010. – 333 с. – Текст : непосредственный.

136. Традиционная обрядность монгольских народов : [сб. ст.] / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Бурят. ин-т обществ. наук ; отв. ред. К. М. Герасимова. – Новосибирск : Наука, 1992. – 158 с. – Текст : непосредственный.

137. Тулохонов М. И. Фольклор и литература: движение во времени. – Текст : непосредственный // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. Т 3. Языки. Фольклор. Литература : Материалы междунар. науч. конф. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ, 2000. – С. 278–287.

138. Тэн И. Философия искусства / И. Тэн ; [Подгот. к изд., общ. ред. и послесл. А. М. Микиша]. – Москва : Искусство, 1996. – 351 с. – Текст : непосредственный.

139. Уланов А. И. Бурятские улигеры : (Исполнение, композиция, изображение человека) / А. И. Уланов ; АН Сиб. отд-ние. Бурят. филиал, Бурят. ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1968. – 75 с. – Текст : непосредственный.

140. Уланов А. И. Бурятский фольклор и литература : Стихи и заметки / А. И. Уланов. – Улан-Удэ : Бурят кн. изд-во, 1959. – 158 с. – Текст : непосредственный.

141. Уланов Э. А. Эпос в развитии бурятской словесности. Аспекты поэтико-стадиальной эволюции художественного мышления / Э. А. Уланов. – Улан-Удэ : Бэлиг, 2003. – 210 с. – Текст : непосредственный.

142. Урбанаева И. С. Бурятский миф о первом шамане как часть Центральноазиатского учения о тэнгэри. – Текст : непосредственный // Тезисы и доклады междунар. науч.-теорет.

конф. «Банзаровские чтения-2». – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. – С. 133–142.

143. Урбанаева И. С. Шаманская философия бурят-монголов: центральноазиатское тэнгрианство в свете духовных учений : В 2 ч. : Ч. 1. / И. С. Урбанаева ; Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии. – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 2000. – 265 с. – Текст : непосредственный.

144. Фольклор и литература (проблемы их творческого взаимодействия) : сб. науч. тр. / Моск. обл. педагог. ин-т им. Н. К. Крупской – Москва : Изд-во МОПИ им. Н. К. Крупской, 1982. – 150 с. – Текст : непосредственный.

145. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – 2-е изд., исп. и доп. – Москва : «Вост. лит.» РАН, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока / РАН. Ин-т востоковедения и др.). – Текст : непосредственный.

146. Фрейденберг О. М. Миф и театр : Лекции по курсу "Теория драмы" для студентов театр. вузов / О. М. Фрейденберг ; [Предисл. Н. Брагинской] ; Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. – Москва : ГИТИС, 1988. – 132 с. – Текст : непосредственный.

147. Хангалов М. Н. Собрание сочинений : в 3 томах : Т. 1. / М. Н. Хангалов ; [под ред. Г. Н. Румянцева ; предисл. С. Г. Жамбалова]. – Улан-Удэ : Респ. тип., 2004. – 507 с. – Текст : непосредственный.

148. Хангалов М. Н. Собрание сочинений : в 3 томах : Т. 2. / М. Н. Хангалов ; [под ред. Г. Н. Румянцева ; предисл. С. Г. Жамбалова]. – Улан-Удэ : Респ. тип., 2004. – 311 с. – Текст : непосредственный.

149. Хороших П. П. Музыкальные инструменты, театр и народные развлечения бурят-монголов : (Опыт программы) / П. П. Хороших. – Иркутск : Б. и., 1926. – 19 с. – Текст : непосредственный.

150. Чернова Н. Ю. Вокруг ритуала. – Текст : непосредственный // Диалог культур : Проблема взаимодействия русского

и мирового театра XX в. / Гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1997. – С. 201-214.

151. Чехов М. А. Воспоминания. Письма / М. А. Чехов ; [Сост. и коммент. З. Удальцова; Вступ. ст. М. Кнебель]. – Москва : Локид-пресс, 2001. – 668 с. – Текст : непосредственный.

152. Шагжин Ц. Г. Пьесы / Ц. Г. Шагжин. – Москва : Сов. писатель, 1976. – 279 с. – Текст : непосредственный.

153. Шаракшинова Н. О. Бурятский фольклор / Н. О. Шаракшинова. – Иркутск : Кн. изд-во, 1959. – 227 с. – Текст : непосредственный.

154. Шаракшинова Н. О. Героико-эпическая поэзия бурят / Н. О. Шаракшинова. – Иркутск : Изд-во Иркутского ун-та, 1987. – 304 с. – Текст : непосредственный.

155. Шаракшинова Н. О. Мифы бурят / Н. О. Шаракшинова. – Иркутск : Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1980. – 168 с. – Текст : непосредственный.

156. Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо : Пьесы / Е. Л. Шварц. – Санкт-Петербург : Лениздат, 1992. – 412 с. – Текст : непосредственный.

157. Штернберг Л. Я. Культ орла у сибирских народов (этюд по сравнительному фольклору). – Текст : непосредственный // Кунсткамера МАЭ им. Петра Великого РАН : избранные ст. – Санкт-Петербург : Европейский Дом, 1995. – С. 357–384.

158. Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии : Исследования, статьи, лекции / Л. Я. Штернберг ; Под ред. и с пред. Я. П. Алькора. – Ленинград : Изд-во Ин-та народов Севера ЦИК СССР им. П. Г. Смидовича, 1936. – 572 с. – (Материалы по этнографии / Науч.-иссл. асс-ция Ин-та народов Севера ЦИК СССР им. П. Г. Смидовича ; Т. 4). – Текст : непосредственный.

159. Юнг К. Г. Душа и миф : Шесть архетипов : Пер. с англ. / К. Г. Юнг. – Киев : Порт-Рояль, 1997. – 383 с. – Текст : непосредственный.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ ***..... 3***

Глава I. Фольклоризм драматургии Бурятии 9

1.1. Традиционные фольклорные образы и мотивы в бурятской драматургии 11

1.2. Фольклорные традиции в современной драматургии Бурятии 35

Глава II. Мифо-ритуальная парадигма в сценическом воплощении 72

2.1. Мифы о первопредках в современных театральных постановках 74

2.2. Шаманская мистика и реальность в спектаклях Бурятского театра драмы 101

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 117

ЛИТЕРАТУРА..... 121

Научное издание

Татьяна Николаевна ***Мордвина,***
Людмила Санжибоевна ***Дампилова***

Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии

ISBN 978-5-89610-324-0

Корректор
Д. Ц. Цыденова

Библиографический редактор
М. П. Осокина

Подписано в печать 01.06.22. Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 8,14. Уч.-изд. л. 6,7. Тираж 500 экз. Заказ № 2541. Цена договорная. Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе ФГБОУ ВО ВСГИК, 670031, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, д. 1.