

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ОТОБРАЖЕНИЯ КОМИЧЕСКОГО
В БАЛКАРСКОЙ ДРАМАТУРГИИ:
КОМЕДИОГРАФИЯ ЖАГАФАРА ТОКУМАЕВА**

**The Artistic Means for Presenting Comic in the Balkar Drama:
Comediography of Jagafar Tokumaev**

А. М. Сарбашева (A. Sarbasheva)¹

¹кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела балкарской филологии Института гуманитарных исследований КБНЦ РАН (Ph.D. in Philology, Assistant Professor, Senior Researcher of the Balkarian Philology Department at the Institute for Research in Humanities of the Kabardino-Balkarian Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences). E-mail: alenasarb@mail.ru

В статье исследуется арсенал художественных средств (гипербола, гротеск), используемых драматургом Ж. Токумаевым для выражения комического. Отмечается прием разоблачения (саморазоблачения, взаиморазоблачения) как способ создания комедийного характера, определяется роль языковых средств при сатирическом и юмористическом художественном воплощении конфликта в сюжете и персонажах.

Ключевые слова: комедия, гипербола, гротеск, разоблачение, характер, языковые средства.

The article investigates the arsenal of artistic devices used by the well-known Balkar playwright and comedy dramatist J. Tokumaev. The principal means of comic recreations are exaggeration and grotesque as well as unmasking (self-unmasking, unmasking of each other) as a way of comedy character creating. Various items and devices reinforcing the effect of “seriousness”, facilitating the disclosure of the nature of the comedy actor are used as an additional working means for satirical (humorous) processing of life material.

The role of linguistic resources (comic allegory, “poetics of names and surnames», interpretations of Russian expressions, stylistic conflict of different registers of the Balkar language, “play on words” with various (opposite) semantic meanings, etc.) in expressing the ethnic characteristics of humor and its national flavour is defined. In conclusion, the playwright’s skill to use the traditional artistic means along with the national language forms for the comic display of reality is indicated.

Keywords: comedy, hyperbole, grotesque, exposure, character, figurative language devices

Изучение драматургических жанров, их художественных особенностей является одним из актуальных вопросов в современном национальном литературоведении, где, в частности, комедия является одним из значимых и активных видов драматического искусства, что «обусловлено исторической изменчивостью комического восприятия» [Кириллина 2008: 20]. Проблематика национальной комедиографии обстоятельно исследована в татарском и башкирском литературоведении [Ханзафаров 1996; Кильмухаметов 1995; Ахмадиев 2003]. В изучении литератур Северного Кавказа комедия все еще не стала предметом скрупулезного анализа с точки зрения ее национального своеобразия и жанровой специфики, что «возможно, обусловлено сложившимся стереотипным представ-

лением о комедии как якобы не несущей в себе глубокого смысла и не имеющей иной функции, кроме развлекательной» [Утижева 2008: 3]. Достижения в области национальной комедиографии (творчество Б. Утижева, А. Хамидова, Ш. Алиева, Ж. Токумаева, С. Чахкиева, И. Мамеева, М. Ибрагимова и др.) свидетельствуют о необходимости ее изучения с современных научных позиций.

Вместе с тем комедии уделялось определенное внимание в монографических исследованиях в контексте изучения национальной драматургии и сценического искусства народов Северного Кавказа и Дагестана [Султанова 2008; Сарбашева 2009; Евлоева 2012], трудах, посвященных творческой индивидуальности отдельных писателей [Баков 2010].

В исследованиях по национальной драматургии отмечается, что значительная роль в развитии жанра комедии в балкарской литературе принадлежит известному писателю Жагафару Токумаеву. Им созданы пьесы «Даража» («Мнимый авторитет»), «Ауанала» («Тени»), «Жамиля», «Чонай женится» и т. д., в которых затрагивается ряд актуальных проблем современности, в частности, создан художественный анализ духовных и нравственных вопросов общества [Сарбашева 2009: 162].

Творческая манера драматурга (комедиографа и сатирика) связана с выявлением, преувеличением и заострением наиболее существенных специфических и общих черт подвергаемого критике социального явления. Обращение писателей к гиперболизации как ведущему художественному средству — одно из необходимых условий для создания комических ситуаций и характеров.

В комедийном, сатирическом произведении заострению и сознательному преувеличению могут быть подвергнуты и характер, и обстоятельства, и детали, которые в свою очередь являются своеобразными средствами выражения комического.

Гиперболизация как резкая эстетическая черта характерна и для национальной балкарской драматургии, в частности, комедий Ж. Токумаева «Авторитет», «Тени», «Чонай женится». Комедиограф, используя традиционные художественные средства, создает образы карьеристов, бюрократов, хвастунов, раскрывает сущность таких общественно вредных явлений, как взяточничество, доносительство. Пьесы Ж. Токумаева насыщены неординарными обстоятельствами и ситуациями, в которых обнажаются типические черты сатирического комедийного героя. Драматург заостряет внимание на тех доминантах человеческого характера, которые критически изобличаются и подвергаются сатирическому осмеянию. К примеру, в комедии «Чонай женится» невежество, духовная нищета Кюмюшхан и Чонай высмеиваются в диалоге:

Чонай: Ничего, дорогая. Песня, спетая тобой, будет звучать красивее, чем известная симфония Белинского.

Кюмюшхан: Как? Белинский? Разве он был композитором?

Чонай: Пах, я ошибся, будучи пьяным. Хотел сказать — Достоевский. [Токумаев 1985: 201–202]. (Подстроч. пер. здесь и далее наш. — А. С.).

Нередко драматург излишне привержен гиперболизации, что отражается на восприятии комической ситуации: желание рассмешить читателя порождает искусственную комичность. Так, в упомянутой комедии рационально и схематично выстроен образ Конакбия. Причина его жизненных неудач кроется в непонимании социально-общественных обстоятельств. Преданный делу коммунизма, он столь долго носил траур по почившим партийным лидерам, что затянул с устройством своей личной жизни. В разговоре с Танзилей Конакбий сетует на свою судьбу: «...У меня была любимая девушка — Зухра. Краше ее никого не было. Наша любовь была крепка. Когда мы готовились к свадьбе, умер один родственник, и ее отложили. Спустя немного времени скончался еще один родственник. А через некоторое время неожиданно умер Брежнев... Леонид Ильич.

Год спустя, когда мы с Зухрой собрались идти в ЗАГС, скончался второй генсек — Черненко. Пока горевали, умерла Индира Ганди...Глава Индии... (Плачет. Достает из кармана носовой платок и вытирает слезы). Танзиля, извини, я такой человек. Когда умирают руководители, я сильно горюю. Мне кажется, будто приближается мой черед [Токумаев 1998: 150–151].

В отличие от наивной и жалостливой Зухры, проникнутой вниманием к грустной истории несчастного мужчины, бойкая Куртхажан с насмешкой воспринимает его исповедь:

Куртхажан (Конакбю): Иди, несчастный, к доктору и обследуй голову.

Конакбий: Сестра, ты не играй моей головой. Я — коммунист.

Куртхажан: Нашел чем хвастаться... [Токумаев 1998: 151].

Последний эпизод призван сбалансировать комедийную ситуацию, придать ей правдоподобие.

Наряду с гиперболой для комедиографов весьма значимым является прием гротеска как высшей формы комедийного преувеличения и заострения, придающей фантастический характер создаваемому образу. «Характерным признаком гротеска является не только нарушение границ правдоподобия, но и появление условности в изображении хотя бы некоторых черт явления и, что особенно важно, выход образа за пределы вероятного, деформация образа» [Борев 1957: 212–213]. Посредством гротеска дей-

ствующее лицо наделяется преувеличенно выделенными чертами, что в свою очередь способствует выявлению внутреннего содержания, сущности социально-нравственных пороков. Гротескное преувеличение имеет не только сатирическую, но и юмористическую направленность. В этом аспекте определенный интерес представляет все та же комедия «Чонай женится», в которой комедийное преувеличение достигается разными способами. Драматург выделяет и заостряет в каждом отдельном случае, и словом и действием, главное в характере того или иного персонажа (бахвальство Чоная, острословие и бойкость Куртхажан, решительность и одержимость Тулпарбия), чтобы полнее показать комизм характеров и ситуаций.

Центральным героем комедии является Чонай, молодой человек с богатым криминальным прошлым. В постперестроечные годы он приобретает статус «нового» человека — бизнесмена. Чонай пытается создать представление о своем огромном значении и положении в обществе, связях, невероятных возможностях, что выражается в речевой характеристике и рисунке роли. В диалоге с Зухрой представления героя о предстоящей свадьбе выходят за границы его возможностей, придавая событию поистине глобальный масштаб: *«Я договорился с друзьями: часть свадьбы сыграть в Нальчике, потом во Франции и завершить ее на Гавайских островах»* [Токумаев 1998: 156]. Однако последующий телефонный разговор героя свидетельствует лишь о его безмерных амбициях и показной деловитости: *«Алло-о! Да... Приехали гости из Франции? О, если это так, скоро буду! (Кладет телефон на грудь). Танзиля, нам даже не дают поговорить. Я открываю совместно с французами предприятие, президент Франции прибыл и ждет меня...»* [Токумаев 1998: 156–157].

Главной чертой характера Чоная, определяющей все его поступки, является стремление к богатству. Для полного счастья, как он думает, необходимо жениться на красавице Танзиле. Получив отказ девушки, он пытается похитить ее. Чонаю противостоит Куртхажан, также жаждущая богатства и положения в обществе. Увидев в лице главного героя комедии перспективного мужа, она замысливает стать его женой. Хитроумной женщине удается достичь поставленной цели. Комедийная борьба переходит в

драматическую: Чонай, измученный противостоянием с нежеланной невестой, терпит поражение. Драматург убеждает читателя (и зрителя) в том, что Чонай и Куртхажан — родственные натуры, и потому остаются вместе. Каждый здесь получает по заслугам, ведь комедийному жанру «свойственна категория *веселого... обмана*. Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющееся необходимым условием сохранения и утверждения этой нормы» [Теория литературы 2007: 411].

Комедийный характер — одно из самых значительных средств воплощения комического, важнейшая форма его концентрации. По поводу того, какими же особенностями должен обладать комический персонаж, теоретик комедии Н. Федь заметил: «Он должен быть собирательным, типизированным, обобщенным, ... «перегруженным», «преувеличенным». В противном случае он будет похож на «обыкновенного человека» и превратится в плоскую копию отдельного человека» [Федь 1978: 73].

Герои комедий Ж. Токумаева — бюрократы, карьеристы, анонимщики, взяточники — получают ясно выраженную социальную характеристику. В каждом из них заложен определенный потенциал негативных качеств, которые активно проявляются в быту, в работе и других сферах жизнедеятельности. Эти персонажи, изображенные локально, вместе создают собирательный сатирический образ. Чонай, Шохай и им подобные — люди с сугубо эгоистическими потребностями, узким кругозором, отсутствием эстетического вкуса, безразличные к интересам общества. Они зачастую страдают манией величия, одержимы идеей достижения непомерных целей.

Немаловажную роль в решении одной из основных задач комедиографии — «создании комического характера в комедийной ситуации» [Ахмадиев 2003: 63] — играет прием разоблачения (взаиморазоблачения, саморазоблачения) персонажа. К примеру, главное действующее лицо комедии «Тени», Шохай, занимая руководящую должность, лишен способности объективно воспринимать окружающую его действительность. Он не представляет себе истинное положение дел на подведомственном ему производстве, что вызывает волну возмущения со стороны подчиненных. Ослепленный манией величия, одержимый тщеславием, он неадекватно реагирует на

объективную критику работников быткомбината. Наступает момент разоблачения главного героя: на коллективном собрании работа Шохая подвергается жесткой критике. В этой сцене наглядно проявляется типичная черта бюрократа — отрыв от реальных фактов, неумение и нежелание считаться со здоровой критикой, с инициативой коллектива. Действия Шохая алогичны, лишены связи с истинным положением дел, ибо высший авторитет для него — он сам.

Герой комедии «Тени» приблизил к себе людей, профессионально несостоятельных, стремящихся извлечь выгоду из государственного добра. Союз Шохая с такими, как Конгурбий, Сохта, не имеет прочной духовной основы. В них напрочь отсутствуют чувства взаимной помощи, истинной дружбы. С целью развенчания отрицательных персонажей драматург создает непредвиденные обстоятельства. Так, в драматической ситуации пожара на складе каждый бросает огульное обвинение в адрес других действующих лиц, подозревая их в содеянном. Посредством взаиморазоблачения писателю удается выявить подлинную природу каждого из данной группы персонажей.

Наряду со взаиморазоблачением применяется прием саморазоблачения. «Применение комедийного саморазоблачения требует от комедиографа особой осторожности, точности и поэтического чутья, в противном случае этот прием вырождается в немотивированную декларацию персонажами собственной подлости, что ведет к художественной фальши, — отмечает Ю. Борев. — Внутренняя мотивированность саморазоблачения особенностями характера сатирического персонажа — важнейшее и неперемное условие применения комедийного саморазоблачения» [Борев 1957: 222].

Главные действующие лица комедий «Тени» и «Авторитет» наделены цинизмом и лицемерием, — и в словах, и в поступках. Так, комедия «Авторитет» начинается с монолога Шохая, в котором он с нескрываемым восторгом рассказывает о том, как добился для себя авторитета:

«Меня зовут Шохай. В селе меня знают и стар, и млад. Да, это так. В позапрошлом году работал на складе. Признаюсь, жил неплохо. Но меня стали преследовать нечестивые ревизоры, и, как крысы выжидали из норы мышей, так и они меня выгнали с работы. Но, знаете, у меня много друзей. Да они сами непростые люди. С их

помощью я устроился в магазине, однако и там меня ревизоры не оставили в покое. Да и вообще, почему их советская власть не сокращает? Из-за них мне пришлось уйти из магазина. Но все это было к лучшему. Видите вот этот портфель? Теперь меня подняли еще выше. В селе назначили директором быткомбината. Спасибо друзьям. Поддерживают меня. Понимаете ли, что это значит? (Смеется) Как, не понимаете? Авторитет...» [Токумаев 1985: 286].

Читатель сталкивается с иронической формой саморазоблачения, которое здесь становится остро действующим комедийным средством. Герои Ж. Токумаева, прикрываясь формами внешнего соблюдения общепринятых норм и приличий, являются носителями негативных качеств, совершают аморальные поступки. Они представлены как лицемеры, прикрывающиеся показной добродетелью и законопослушанием, ложной порядочностью, мнимым авторитетом. Для современной балкарской комедии весьма характерен разлад между внешней (показной) значительностью, претензией таких, как Чонай, Шохай, и их никчемной внутренней сущностью. Присущее подобным персонажам несоответствие их подлинной сути и стремления показаться добродетельным человеком составляет основу комедийного конфликта в целом.

В качестве дополнительно действующего средства сатирической характеристики драматург активно прибегает к неодушевленным предметам и деталям, которые усиливают эффект «серьезности», способствуют выявлению характера отрицательного героя. Так, в комедии «Авторитет» автор активизирует функцию детали, вырастающей до образа, — Портфеля, который нередко мелькает в ремарках: «С портфелем возмущенно уходит» [Токумаев 1985: 286, 292]. Портфель как атрибут чина и власти фигурирует и в портретной характеристике Темирбашева, который сменяет Шохая в должности директора быткомбината: «Достав из портфеля бумагу, передал ее Шохая») [Токумаев 1985: 286, 292]. В комедии «Чонай женится» подобными функциями наделен кейс с деньгами как неперемное атрибут состоятельного бизнесмена — «нового балкарца».

В целях усиления комической ситуации драматург использует символику чисел. Так, приказ, в котором сообщается об освобождении Шохая с занимаемой должности

директора быткомбината, отмечен номером тринадцать, что ассоциируется с провалом героя.

В качестве эффективного средства сатирического и юмористического изображения комических характеров и ситуаций используется комедийное иносказание. Обращает на себя внимание своеобразная художественная ономастика действующих лиц в комедиях балкарских авторов. Драматурги, не нарекая персонажей «полноценными» именами, создают сатирические клички (Сохта, Конгурбий («Авторитет» Ж. Токумаева), Мыстыхан, Татлыхан («Соседи» Ш. Алиева) или в комедийном ключе осмысляют фамилии персонажей: Кынгырбашева, что означает кривоголовая, Тюзбасаров — наступающий правильно, Бермезов — не дающий ответа, Жюнбермезов — не дающий шерсть, Малбермезов — не дающий скот («Гени» Ж. Токумаева), полковник Курман Кенгхуржунович Нохтабаов — принимающий подарки, Эльдар Сатылмазов — не продающийся, Куртхажан Каттытутмазова — крепко держащая («Чонай женится» Ж. Токумаева). Фамилии и имена действующих лиц комедий соответствуют поступкам, стилю речи и служат дополнительным штрихом к их характеристике. Старинный прием использования «говорящих» имен, как отмечает Х. Баков, характерен и для кабардинской комедиографии [Баков 2010: 179].

Речевая характеристика — точное изобразительное средство, способствующее «остранению» драматурга от своего героя: каждому персонажу вложена в уста индивидуализированная, присущая лишь ему одному речь. Лексический диапазон действующего лица, особенности стиля речи, интонации — все это создает отчетливое представление о его облике, характере, социальном статусе, профессиональной принадлежности, интеллектуальном и духовном потенциале. Так, Ж. Токумаев нарочито насыщает речь действующих лиц иноязычными словами, что приводит к возникновению внутреннего языкового стилистического контраста, к стилевому столкновению слов русского и балкарского языков. Комический эффект употребления чужеродных слов связан с тем, что они произносятся на балкарский лад («пойнатна» — понятно, «килянусь» — клянусь, «головамы морочить этме» — не морочь голову и т. д.), и не-

обычное их звучание вызывает смех. Иноязычные вкрапления в речевой характеристике определяют человеческую сущность, социальный опыт действующего лица. Помимо комедийного столкновения слов, в пьесах Ж. Токумаева наблюдается стилевой конфликт различных слоев родного языка. В качестве традиционного художественного средства комедийной обработки жизненного материала драматургом используется комедийный контраст, выраженный в стилистически-языковом противопоставлении.

Драматург активно использует словесную игру, которая в комедии построена на сопоставлении двух созвучных слов, имеющих различное (противоположное) значение (демлешдиргенде — тенглешдиргенде (спорить — сравнивать); кабинет — комбинат; трахтир — трехтир (трактир — директор); заншап — жашнап (болтать — процветать)). С одной стороны, подобный художественный прием служит для характеристики персонажа: посредством словесной игры драматург раскрывает алогичность мышления, невежество действующего лица. С другой — производит комический эффект, рассчитан на смеховую реакцию читателей (зрителей). Обладающие различным значением близкие по звучанию слова создают возможность отобразить комическое явление.

Необходимо отметить богатые комедийные возможности, заложенные в балкарском языке, который выступает как самостоятельное комедийное художественное средство. Посредством словесной игры в национально-языковой форме драматург передает этнические особенности юмора, его особый колорит, что сложно передать средствами другого языка.

Ж. Токумаев создает разнообразные речевые характеристики своих персонажей. Лексический диапазон одних (Чонай, Кюмюшхан) довольно обширен, у других, напротив, словарный запас ограничен. Речевое поведение как элемент самовыражения способствует созданию индивидуального психологического портрета персонажа. Образ речи, отражающий образ мышления, становится средством комедийного изображения.

Некоторые герои комедий Ж. Токумаева не обладают красноречием. Для Сохты («Авторитет») и подобных характерна, по выражению В. Филиппова, «заторможен-

ность мысли и речи»: «Это — люди, которые часто даже своим ограниченным запасом слов пользуются с трудом или топчутся на месте, повторяя какое-нибудь одно словечко, ставшее для некоторых из них настолько привычным, что они пользуются им во всех случаях жизни» [Филиппов 1946: 101].

Мастерство драматурга-комедиографа определяется умением пользоваться разнообразными средствами комедийного и сатирического изображения. Наряду с традиционными художественными приемами творчеству балкарских драматургов присущи и собственные стилистически-индивидуальные черты, что отражает национальную специфику отображения действительности, тем самым «способствуя развитию национальной самоиронии, важнейшей составляющей этнического самосознания» [Базиева 2010: 175].

Таким образом, творческий успех достигается поисками новых художественных способов осмысления жизненных противоречий, средств совершенствования структуры драмы. Этим и обусловлено то, что в современной балкарской драматургии меняются устоявшиеся представления о комедийном жанре. Происходят изменения в конфликте, который основывается не столько на прямом столкновении полярных сторон, сколько на углубленном отражении негативных явлений, что, в свою очередь, скажется на воплощении психологии действующих лиц произведения. Современное состояние национальной комедии ставит перед драматургами сложные задачи, которые заключаются в творческом развитии богатейших идейно-эстетических традиций, в поисках разнообразных художественных возможностей для убедительного утверждения в своих пьесах нового положительного идеала, в углублении художественного познания меняющейся действительности.

Литература

- Ахмадиев Р. Б.* Современная башкирская драматургия (природа конфликта и многообразие жанровых форм). Уфа: РИО БашГУ, 2003. 158 с.
- Базиева Г. Ж.* Художественная культура Кабардино-Балкарии в полиэтничном пространстве России. Нальчик: Изд-во КБИГИ, 2010. 280 с.
- Баков Х. И.* Борис Утижев. Поэт, писатель, драматург. Нальчик, Издат. отдел КБИГИ, 2010. 344 с.
- Борев Ю.* О комическом. М.: Гос. изд-во «Искусство». 1957. 232 с.
- Евлоева А. М.* Ингушская драматургия: национальные истоки, эволюция, жанровая специфика. Нальчик: ООО «Тетраграф», 2012. 160 с.
- Кильмухаметов Т. А.* Поэтика башкирской драматургии. Уфа: «Китап», 1995. 336 с.
- Кириллина М. А.* Эволюция жанра комедии в якутской драматургии. Автореф. дис. канд. филол. наук. Якутск, 2008. 20 с.
- Сарбашева А. М.* Балкарская драматургия: этнофольклорная традиция и эволюция жанра. Нальчик: Изд-во КБИГИ, 2009. 240 с.
- Султанова Г.* Фольклор в драматургии и театре Дагестана. Махачкала, 2008. 168 с.
- Теория литературы.* М.: Издат. центр «Академия», 2007. 512 с.
- Токумаев Ж.* Ауанала (Тени): Повести, рассказы, пьесы. Нальчик: Эльбрус, 1985. 384 с.
- Токумаев Ж.* Чонай къатын алады (Чонай женится): Комедия // Минги-Тау (Эльбрус). 1998. № 6. С. 142–183.
- Утижева Л. Б.* Жанр комедии в творчестве Б. К. Утижева: национально-художественные истоки, традиции, новаторство. Автореф. дис. канд. филол. наук. Нальчик, 2008. 18 с.
- Федь Н. М.* Искусство комедии. М.: Наука, 1978. 216 с.
- Филиппов В.* Язык персонажей А. Островского // А. Н. Островский — драматург. М.: Сов. писатель, 1946. С. 78–131.
- Ханзафаров Н. Г.* Татарская комедия. Казань: Изд-во ФЭН, 1996. 268 с.