

Литературоведение

УДК [821.511.131+821.161.1]-2.091(045)

Т. В. Зверева

ТРАДИЦИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО И А. П. ЧЕХОВА В ПЬЕСЕ ЕГОРА ЗАГРЕБИНА «ЛЕБЕДЬ БЕЛАЯ»



Данная статья обращена к изучению специфики удмуртской драмы. Новизна работы связана с тем, что в ней впервые представлен развернутый анализ пьесы Егора Загребина «Лебедь белая». Актуальность исследования обусловлена тем, что в исследовании задействован сравнительно-исторический метод, позволяющий выявить истоки удмуртской драматургии. По мнению автора статьи, в «Лебеди белой» обнаруживается влияние театра А. Н. Островского и А. П. Чехова. Пьеса Егора Загребина ориентирована, с одной стороны, на идейно-мировоззренческий конфликт, разработанный Островским, с другой – несет в себе элементы чеховской драмы (установку на символизм и недоговоренность). В исследовании проведено сопоставление удмуртской пьесы с драмой Островского «Гроза» и комедией Чехова «Чайка», выявлена система прямых и скрытых отсылок к предшествующим текстам, показано, как национальная литература преодолевает и творчески преобразует исходные установки русской словесности. Если русская драма XIX – XX вв. обращается к неразрешимым конфликтам («вечные конфликты» у Островского и метафизические конфликты у Чехова), то в пьесе Е. Загребина воплощена мысль об изначальной гармонии мира. Несмотря на крайнее напряжение коллизии, драматический конфликт разрешим, и победу одерживает глубоко укоренное в национальной почве нормативное начало. Важно, что удмуртская драматургия второй половины XX в. находится под двойным влиянием. С одной стороны, она восходит к традиции русской литературы классического периода (А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Островский, А. Чехов и др.), с другой – откликается на современное состояние литературного процесса, т.е. испытывает воздействие со стороны советской драматургии (А. Вампилов, А. Володин, М. Рошин и др.).

Ключевые слова: Е. Загребин, А. Островский, А. Чехов, удмуртская драматургия, компаративистика, традиция, жанр, реминисценция, конфликт, сюжет, символ, ремарка.

DOI: 10.35634/2224-9443-2022-16-2-255-261

Удмуртская драматургия, становление которой приходится преимущественно на вторую половину XX в., во многом усваивает ведущие достижения русской словесности. Поздний расцвет удмуртской драмы объясняется тем, что драматический род по своей сути консервативен, новые веяния обнаруживают себя в первую очередь в лирике и эпосе. Вследствие этого становление драмы, как правило, происходит на более поздних стадиях культурно-исторического развития. О закономерностях развития удмуртской драматургии писали П. Домокш [Domokos 1977], Т. И. Зайцева [Зайцева 2012], В. Л. Шибанов [Шибанов 2007], М. В. Ившина [Ившина 2015] и др. Отдельно отметим коллективную монографию «Удмуртская драматургия второй половины XX – начала XXI века: проблематика, художественное своеобразие, жанровые искания», выпущенную в 2018 г. [Удмуртская драматургия... 2018].

В настоящей работе речь пойдет об усвоении традиции русской литературы, поскольку данному аспекту не было уделено должного исследовательского внимания. Попытаемся выявить механизмы рецепции, характеризующие творчество одного из самых ярких удмуртских писателей второй половины XX в. Егора Егоровича Загребина. В рамках данной статьи обратимся к анализу драмы «Лебедь белая», написанной Е. Загребиным в 1967 г.

Еще А. П. Скафтымов обозначил две ведущие линии русской драмы, связав их с именами А. Н. Островского и А. П. Чехова [Скафтымов 2007]. Исследователь заострил внимание на изменении структуры конфликта: если в пьесах Островского речь идет о внешнем конфликте (столкновение героев и их мировоззренческих позиций), то ведущим у Чехова становится внутренний конфликт (герои сталкиваются не столько с внешними обстоятельствами, сколько с непостижимой надличной силой, понять которую они не в состоянии). «Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна» [Скафтымов 2007, 387]. Произошедшие

на рубеже веков изменения явились следствием трансформации эпохальной оптики. Русская культура конца XIX – начала XX вв. усваивает новое видение мира, которое определяется чувством «онтологической неуверенности» и «онтологического неблагополучия». Именно этим ощущением пронизано позднее чеховское творчество. Удмуртская драматургия середины XX в., с одной стороны, тяготеет к современной советской драме, в целом ориентированной на чеховскую традицию (А. Вампилов, А. Володин, М. Рошин и др.). С другой стороны, в ней обнаруживается сильное влияние русской классической драмы XIX столетия с ее установкой на идейно-мировоззренческий конфликт.

Драматургия Е. Загребина восходит к театру А. Н. Островского. Во второй половине XIX в. Островский не только создает принципиально новый репертуар для русского театра, но попутно осуществляет театральную реформу. В типологически сходной ситуации оказывается и Егор Загребин, пришедший в удмуртскую драматургию в середине XX столетия. Перед молодым писателем стояла задача создания национального театра, из под его пера выходит около двух десятков пьес. Среди этих пьес особо выделяются такие произведения как «Весенний дождь», «Медаль», «Настя и Степан», «Деревенский роман», «Не бросай меня, милый», «Лебедь белая», «А кукушка все кукует...», «Эш-Тэрек». Типологическое сходство можно видеть и в том, что, создавая репертуар для своих театров, оба писателя усваивают лучшие образцы драматического искусства. Для Островского это изучение европейской литературы – Шекспира, Мольера, Лопе де Вега и др. (о преломлении европейской традиции в театре Островского замечательно в свое время писал А. Штейн) [Штейн 1974]. В свою очередь Загребин апеллирует к образцам русской драмы, отбирая в ней элементы, органично вписывающиеся в национальный театр.

Начиная с жанрового обозначения (драма) в «Лебеди белой» можно увидеть множество отсылок к «Грозе». Показательно, что в середине XX в. именно эта пьеса Островского долгое время не сходилась с подмостков Удмуртского национального театра. Как и в «Грозе», действие в загребинской пьесе происходит на реке; река становится важным символом, напоминающим об изначальной природной гармонии. При этом и в русской, и в удмуртской драме река «закольцовывает» пространство, с нее начинается и ею оканчивается сюжет (круг – древнейшее воплощение вечно повторяющегося порядка вещей, вечно круговорота жизни).

Вслед за известным монологом Катерины («Отчего люди не летают, как птицы?») главная героиня Анисья соотносит себя с птицей и мечтает о свободе: «Белые лебеди!.. Красиво летят! Э-эх, мне бы тоже крылья... И чего только не увидите вы? Счастливого полета! В добрый путь!» [Загребин 2008, 136]. Объединяют двух героинь и воспоминания о детстве: «Детство вспомнила. Встану, бывало, рано-рано и босиком бегу к реке купаться. Искупаюсь в холодной воде – хорошо, а потом ложусь на траву – зеленый бархат» [Загребин 2008, 156]. И в «Грозе», и в «Лебеди белой» возникает архетип «потерянного рая» – мира, в который человеку невозможно вернуться. Наконец, существенным для понимания удмуртской пьесы является зарождающийся в третьем действии мотив грозы. Огненная стихия напоминает о Божьем суде, человеческих грехах и необходимости их искупления. Показательно, что пытается спрятаться от грозы запутавшийся в жизни Паша Шукшин:

Паша. Все темнее... Может, убежать? Куда? От себя не убежишь.

Слышны раскаты грома [Загребин 2008, 159].

Как и у Островского, в «Белой лебеди» удары молнии возникают в кульминационный момент – Трифон достает нож, которым впоследствии попытается резать Пашу:

Сверкнула молния, раздался гром.

Трифон (доставая из кармана нож). Всякая железка, как магнит, молнию притягивает [Загребин 2008, 160].

Однако более существенно обращение Загребина к другим аспектам драматургии Островского. Во-первых, в центре художественного видения оказывается событие, выводящее течение жизни за ее обычные пределы. Как писал А. П. Скафтымов, «одной из особенностей дочеховской бытовой драмы является поглощенность и заслоненность быта событиями. Будничное, как наиболее постоянное, нормально обиходное и привычное, здесь почти отсутствует. Минуты ровного, нейтрального течения жизни бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция и отправной момент к сложению события. В дальнейшем вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие, ежедневно-обиходное течение жизни отступает на дальний план и лишь кое-где упоминается и подразумевается» [Скафтымов 2007, 373–374]. Появление нового героя Юрия Олина в самом начале загребинской драмы приводит к перестройке исходной конфигурации персонажей и обострению конфликта. В дальнейшем пьеса демонстрирует крайне напряженную коллизию (безумие Трифона и его покушение на Пашу), при этом



финал отмечен катарсисом. Во-вторых, важное место у Загребина занимает идейный конфликт, характерный для драмы Островского. «Лебедь белая» построена на внешнем конфликте двух противоположных станов героев. С одной стороны, это Трифон, Паша Шукшин, Любимов – персонажи, живущие по законам джунглей («Беречь только самого себя, думать только о себе»). Жизненная философия Трифона, основанная на идее личного обогащения и стяжательства, оказывается заразительной, и ей начинает вторить Паша: «Я хочу жить весело, красиво!» [Загребин 2008, 149] (заметим, что имя Трифон имеет греческие корни и происходит от словосочетания «живущий в роскоши», т.е. в пьесе использован прием «говорящего имени»). С другой стороны, Загребин изображает героев, осознающих, что помимо материальных ценностей в жизни существуют ценности духовные (Юрий Олин, Анисья, Данил Романыч, Петр Березкин, Люся). Таким образом, в «Лебеди белой» завязывается мировоззренческий конфликт, являющийся отличительным признаком русской драматургии XIX в. Вместе с тем в удмуртской пьесе в большей степени проявлено нормативное начало: если в «Грозе» Островского Катерина в одиночку противостоит «темному царству», то у Загребина положительные герои доминируют. Финал драмы ознаменован победой света: Паша Шукшин осознает свои ошибки и искупает вину, а Трифон погружается в безумие, которое эквивалентно духовной смерти персонажа. Подобная концовка расходится с более сложной развязкой, представленной в пьесах Островского, но упрощение конфликта неизбежно в удмуртской литературе, ориентированной на базовые культурные модели и традиционалистскую парадигму. Знаменательно, что удмуртская драматургия середины XX в. уходит от излюбленных в русской литературе «открытых финалов», авторы предпочитают завершать действие и исчерпывать конфликт.

Как уже было сказано выше, в пьесах Загребина можно обнаружить переключки с творчеством А. П. Чехова. Уже «птичье» название пьесы – «Лебедь белая» – отсылает читателя к чеховской «Чайке». Следует отметить тяготение Загребина к стихии воздуха; более того, в творчестве писателя выделяется самостоятельный «птичий сюжет», отмеченный такими рассказами как «Жаворонок», «Скворечники», «Летят журавли», «Дятел», «Белые лебеди», «Трясогузка», «Соловей», «Соловей всем поет», «Бекас», а также пьесой «А кукушка все кукует...». Акцентуация небесного начала чрезвычайно важна для понимания особенностей творчества удмуртского писателя. В «Лебеди белой» автором использован чеховский прием: название пьесы является не только центральной метафорой, через которую развернут сюжет, но и символом, вмещающим в себя множество смыслов. В комедии Чехова чайка соотнесена с Ниной Заречной, гибель подстреленной птицы символизирует душевную опустошенность героини, не сумевшей удержать в себе творческого и жизненного горения. Водная стихия поглощает огненную, трагический финал чеховской комедии в очередной раз демонстрирует победу жизненной стихии, перед которой бессильны герои.

Почти все сюжетные линии в драме Загребина связаны с образом Анисьи – «белой лебеди». Имя главной героини уже характеризует ее внутреннюю сущность (Анисья *от др.-греч. ἄνυσια* – благотворная). Однако первое появление Анисьи сопровождается противоположной характеристикой: «Она, куцая лиса, в два счета опутает вас» [Загребин 2008, 135]. Автор иронично подменяет детали, наделяя свою героиню «ложным признаком». На особое положение Анисьи в системе персонажей указывает авторская ремарка: «Появилась Анисья. Издали смотрит на девушек» [Загребин 2008, 135]. Обозначенная пространственная дистанция («издали») фиксирует особое положение героини среди жителей деревни. Именно Анисья первая видит в небе летящих лебедей и бросает реплику: «Белые лебеди!.. Красиво летят!» [Загребин 2008, 136]. В дальнейшем автор еще более усиливает соотнесенность героини с птицей. Впервые увидевший девушку Юрий Олин сразу же угадывает ее внутреннюю чистоту: «Зачем ее так унижают? Девушка, мне кажется, хорошая, словно лебедь белая...» [Загребин 2008, 137].

Лебедь – один из важнейших символов человеческой культуры. Для понимания авторского замысла важно, что эта птица наряду с уткой занимает центральное место в удмуртской мифологии. Не случайно тема птицы как символа чистоты и свободы дублируется автором в одной из второстепенных сюжетных линий – линии Люси и Петра Березкина. Только чистота внутреннего мира позволяет героям любоваться летящими в небе лебедами:

Петр. Смотри... лебеди летят.

Люся (смотрит в небо). Счастливые они.

Петр. Счастливые?

Люся. Они всё видят: и реки большие, и моря бескрайние, и горы высокие... Эй вы, гуси-лебеди, посадите меня на крылья, донесите до самого синего моря... Чтобы могла поклониться ему и

крикнуть: «Здравствуй, счастье!» [Загребин 2008, 138]. Следует также отметить, что именно данные персонажи воплощают в пьесе тему «лебединой верности».

Напротив, многим героям пьесы не дано ощущения полета. «Эх, Маша, взвиться бы тебе в небо... да летать ты не умеешь...» [Загребин 2008, 163], – горестно восклицает Данил Романович, обращаясь к Маше. Ощущает себя оторванным от неба и Паша Шукшин: «Э-эх, жизнь!.. (*Слышится лебединый голос. Паша смотрит вверх.*) Птица?.. Она даже ночью ищет любимую подругу. Госкует... А я?..» [Загребин 2008, 157].

Вслед за Чеховым, в «Чайке» которого «пять пудов любви», в «Лебеди белой» Загребин максимально усложняет любовный конфликт. По условию сюжета, в Анисью влюблены сразу несколько героев – Любимов, Павел Шукшин и Юрий Олин. Любовная коллизия углублена благодаря тому, что в пьесе возникает еще одна линия, рисующая непростые отношения между Павлом и Машей. Переломным для интриги становится взятый у Чехова мотив подстреленной птицы. Второе действие предваряют звуки выстрелов, затем следует появление Олина, который держит в руках раненую лебедку. В удмуртской пьесе подстреленная птица метафорически воплощает внутренний разлад Анисьи – героини, обожженной жизнью: «И я искал Анисью, а нашел птицу раненую» [Загребин 2008, 153]. Олину вторит Данил Романович: «Где сейчас ее найдешь? (*Смотрит на лебедя.*) Вот так же подстрелили бедную» [Загребин 2008, 155].

В соответствии с мифологическими представлениями, лебедь – птица особая, наделенная сакральным значением. Убийство лебеди у многих народов приравнено к кощунственному акту и является дурным предзнаменованием. Подстреленная чайка разворачивает чеховскую пьесу к трагическому финалу, раненая птица у Загребина также предвосхищает драматическую развязку пьесы.

Переключки пьесы Загребина с драматургией Чехова обнаруживаются не только на уровне содержания, но и на уровне художественной формы. Так, удмуртский драматург выстраивает диалог, основанный на недоговоренности. Обращает на себя внимание, что большинство фраз героев пьесы оборваны, не завершены:

Олин. Не уходите, прошу вас...

Анисья. Я не могу, я должна идти.

Олин. Я очень прошу. Посидите немножко...

Анисья (после паузы). Не верьте тому, что говорил здесь... этот...

Олин. А я и не поверил...

Анисья. Спасибо... [Загребин 2008, 141].

В данном случае необходимо сказать о формальном использовании чеховского приема. Отличительной особенностью творческого метода Чехова стало преодоление традиционных для русской литературы форм коммуникации. Выраженный словесно сюжет всякий раз обнаруживал свою второстепенность, в то время как значение обретали темы, оказавшиеся в «подтексте». Отсюда установка на принципиальную неопределенность сказанного. Специфика чеховской драмы заключена в том, что все элементы художественной системы находятся в состоянии неравновесия: «динамического колебания между противоположными текстуальными полюсами (семантическими, тематическими и метафизическими)» [Lapushin 2010, 3]. Творчество Чехова в целом ориентировано на «отсутствующие структуры», о чем подробно и убедительно пишет в своей монографии один из современных исследователей Г. Голомб [Golomb 2014]. Несмотря на то, что в «Лебеди белой» можно проследить тяготение к чеховским приемам, для драматургии Загребина характерно классическое построение диалога с его установкой на прямое выражение смысла. Паузы и оборванные реплики, скорее, создают психологическое напряжение, нежели указывают на наличие «подводного течения».

Чеховские «пустоты» – своеобразные маркеры утекающего времени, которое не в состоянии ни ухватить, ни постичь герои. Время негативно в своей онтологии, а «закон вычитания» (И. Бродский) вездесущ. В свою очередь осмысление времени в «Белой лебеди» позитивно – оно в буквальном смысле дарует героям надежду на исцеление. Отсюда жизнеутверждающая концовка пьесы, где Петр убеждает Люсю в возможности ее выздоровления:

Люся. Петя, мы пойдем с тобой. Только смогу ли я?

Петр. Смотри, кругом хорошие люди, друзья, значит – сможешь!

Поднимает Люсю на руки, и они идут в ту сторону, куда летят лебеди.

Занавес. [Загребин 2008, 170].

Следует отметить и необычный способ построения ремарок у Загребина, во многом унаследованный от Чехова. Как заметит П. М. Бицилли, многие чеховские ремарки «явно не для режиссера, а



для читателя. Чехов иной раз словно забывает, что то, что он пишет, предназначено для сцены. <...> Вычеркнем все это (а подобных ремарок немало), и впечатление от целого слабеет. Показать же это на сцене нет никакой возможности» [Бицилли 2010, 631]. Представленный в «Лебеди белой» образ пространства также принципиально не воплотим на сцене: «Вечереет. Спускается солнце, багряня небосклон. Его косые лучи пляшут, играют на глади реки, освещая уголок притулившейся избушки» [Загребин 2008, 131]. Данный текст не просто определяет место и время действия, но несет в себе лирическое начало – задает тревожное настроение. И если в начале первого действия солнце багрянит небосклон, то в дальнейшем багряный цвет будет соотнесен с кровью раненой лебеди и пролившейся кровью Павла Шукшина.

Вопреки тому, что в пьесе Загребина обнаруживается множество точек соприкосновения с творчеством Чехова, нельзя говорить о прямом следовании традиции. Любая национальная драма устремлена к органическим истокам – фольклорной стихии и народному сознанию. Вследствие этого национальная литература в целом и драматургия в частности неизбежно несут в себе и определенный комплекс представлений о нормативном начале в жизни. Показательно, например, что чеховская чайка превращена в чучело, а загребинская раненая лебедка выхожена и выпущена в небо: «Все пройдет. Время всё излечит. И раненая лебедь долго болела у меня. Теперь поправилась. Сейчас пойду и выпущу ее в чистое небо. Пусть летает на свободе, своего счастья ищет» [Загребин 2008, 163]. И если Чехов приоткрывает метафизическую (бытийную) драму, в которой человек трагически не сбывается, то для Загребина как писателя, укорененного в национальном бытии, эта идея изначально чужда. Народная стихия преодолевает разлад и неблагополучие социума и утверждает свое право на жизнь. Чрезвычайно важно, что в финале возникает «сюжет прозрения» – раненый Павел обретает способность видеть птиц в небе и причащается к «лебединому стану»: «Повыше, повыше поднимите меня... Я тоже хочу видеть белых лебедей...» [Загребин 2008, 170]. Финальный катарсис связан с внутренним перерождением героя. Отметим также, что если главная героиня «Чайки» Нина Заречная покидает свое место, обрекая себя на вечные «перелеты», то Анисья укоренена в почве и отвечает отказом Любимову, зовущему ее в другие края. В заключительной части пьесы торжествует родовое начало: герои обретают друг друга, образуя четыре семейных пары (Юрий Олин и Анисья, Паша Шукшин и Маша, Петя Березкин и Люся, Сандыр и Александра).

Тяготение к гармонии объясняет и такую отличительную черту удмуртской драматургии как наличие смехового аспекта (юмор занимает значительное место даже в пьесах, жанр которых восходит к драме или трагедии). Национальное бытие неотделимо от смеха, отчасти преодолевающего изначальный трагизм жизни. Как известно, понятие комического в максимальной степени переосмыслено и трансформировано в чеховском творчестве. И «Чайка», и «Вишневый сад» названы комедиями, но речь идет не о привычной смеховой стихии, а, скорее, о том, что А. Пушкин когда-то верно обозначил, как «насмешку неба над землей» (не случайно чеховские тексты стоят у истоков «литературы абсурда»). Удмуртская драма в целом, и пьеса Загребина в частности, демонстрируют классическое присутствие комического в тексте. Так, персонажная пара – низенький, толстенький Сандыр и пятидесятилетняя Александра – вносят в загребинскую пьесу здоровый народный юмор. Сандыр уподоблен сказочному персонажу, который «и в огне не горит, и в воде не тонет», и на все жизненные трудности отвечает: «Хе-хе» и «Хо-хо». Таким образом, драматический конфликт оказывается принципиально разрешимым, а победу одерживает глубоко укоренное в национальной почве нормативное начало. Заметим, что эта черта в очередной раз сближает творчество Е. Загребина с творчеством А. Островского, в художественной системе которого жанр комедии был ведущим.

Осмысление удмуртской драматургии в русле традиций русской словесности еще впереди. Проблема заключается в том, что национальная драма второй половины XX в. неизбежно оказывается под двойным влиянием. С одной стороны, она впитывает в себя опыт лучших образцов русской литературы классического периода, с другой – откликается на современное состояние литературного процесса, т.е. испытывает воздействие со стороны советского театра. Подводя предварительные итоги, можно сказать, что удмуртская литература не просто усваивает достижения русской литературы, но творчески преображает и переосмысляет материал, адаптируя его к условиям самобытной почвы.

ЛИТЕРАТУРА

Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 522–692.



- Загребин Е. Е. Лебеди моего детства: Новеллы, рассказы, пьесы. Ижевск: Удмуртия, 2008. 176 с.
- Зайцева Т. И. К вопросу о становлении удмуртской драматургии // Филологические исследования на рубеже XX–XXI веков: традиции, новации, итоги, перспективы. Сыктывкар, 2012. С. 179–181.
- Ившина М. В. Время и люди в пьесах удмуртского драматурга Е. Загребина // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2010. Вып. 5. С. 538–541.
- Ившина М. В. Жанровые особенности удмуртской драматургии 1960 – 2010-х годов. Автореф. дис. ... канд. фил. н. Чебоксары, 2015. 21 с.
- Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес Чехова // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. 535 с.
- Удмуртская драматургия второй половины XX – начала XXI века: проблематика, художественное своеобразие, жанровые искания / под общ. ред. Т. И. Зайцевой. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2018. 186 с.
- Шибанов В. Л. Литературный контекст современной удмуртской драматургии // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург: «Союз писателей», 2007. Вып. 3. Т. 2. С. 288–297.
- Штейн А. Л. Островский и мировая драматургия // Литературное наследство. М.: Наука, 1974. Т. 88. С. 43–74.
- Domokos P. Literaturen finnisch-ugrischer und samojedischer Völker in der Sowjetunion. NAWG. 1977. Nr. 2. S. 3–28.
- Golomb H. A. New Poetics of Chekhov's Plays: Presence through Absence. Brighton; Chicago: Sussex Academic Press, 2014. 434 p.
- Lapushin R. "Dew on the Grass": The Poetics of Inbetweenness in Chekhov. N. Y.: Peter Lang, 2010. 210 p.

Поступила в редакцию 17.03.2022

Зверева Татьяна Вячеславовна,
доктор филологических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, Университетская, 1
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

T. V. Zvereva

TRADITIONS OF A. N. OSTROVSKY AND A. P. CHEKHOV IN EGOR ZAGREBIN'S PLAY "LEBED' BELAYA [THE WHITE SWAN]"

DOI: 10.35634/2224-9443-2022-16-2-255-261

This article investigates the specifics of the Udmurt drama. The novelty of the paper lies in the fact that for the first time ever it presents more detailed theoretical considerations of Egor Zagrebina's play "Lebed' Belaya [The White Swan]". Its relevance is based on the use of the comparative historical method which enables us to identify the origins of the Udmurt dramaturgy. We can trace the impact of A. N. Ostrovsky and A. P. Chekhov's theater on the play "Lebed' Belaya [The White Swan]" by E. Zagrebina. On the one hand, Egor Zagrebina's play is focused on the ideological and worldview conflict worked out by Ostrovsky, and on the other hand, it involves the elements of Chekhov's drama (an orientation towards symbolism and reticence is clearly detected in it). The study presents a comparison of the Udmurt play with Ostrovsky's drama "Groza [Thunderstorm]" and Chekhov's comedy "Tchaika [The Seagull]". The system of direct and hidden references to the previous texts has been developed in the process of research, which shows how the culture-bound literature overcomes and creatively transforms the initial trends of the Russian literature. If the Russian drama of the 19th-20th centuries deals with insoluble conflicts (for example, "eternal conflicts" of Ostrovsky and metaphysical conflicts of Chekhov), then the idea of inherent harmony of the world is embodied in the play by E. Zagrebina. Despite the extreme tension of the collision, the dramatic conflict can be resolved; and the victory is won by the normative principle which is deeply rooted in the culture-specific soil. It is crucial that the Udmurt dramaturgy of the second half of the 20th century is under a double influence. On the one hand, it goes back to the tradition of the Russian classical literature (A. Pushkin, N. Gogol, A. Ostrovsky, A. Chekhov, and others); on the other hand, it responds to the current state of the literary process, or rather being influenced by the Soviet dramaturgy (A. Vampilov, A. Volodin, M. Roshchin, and others).

Keywords. E. Zagrebina, A. Ostrovsky, A. Chekhov, Udmurt dramaturgy, comparative studies, tradition, genre, reminiscence, conflict, plot, symbol, remark.

Citation: Yearbook of Finno-Ugric Studies, 2022, vol. 16, issue 2. P. 255–261. In Russian.



REFERENCES

- Bitsilli P. M.** Tvorchestvo Chekhova. Opyt stilisticheskogo analiza [Chekhov's creativity. Experience of the stylistic analysis] A. P. Chekhov: pro et contra [A. P. Chekhov: pro et contra].. St.-Petersburg, RKhGA, 2010. T. 2. P. 522–692. In Russian.
- Zagrebin E. E.** Lebedi moego detstva: Novelly, rassказы, p'esy [Swans of my childhood: Novellas, stories, plays]. Izhevsk, Udmurtiya, 2008. 176 p. In Russian.
- Zaitseva T. I.** K voprosu o stanovlenii udmurtskoi dramaturgii [To a question on formation of the Udmurt dramatic art] // Filologicheskie issledovaniya na rubezhe XX–XXI vekov: traditsii, novatsii, itogi, perspektivy [Philological studies at the turn of the 20th and 21st centuries: traditions, innovations, results, prospects]. Syktyvkar, 2012. P. 179–181. In Russian.
- Ivshina M. V.** Vremya i lyudi v p'esakh udmurtskogo dramaturga E. Zagrebina [Time and people in plays of Udmurt playwright E. Zagrebin] // Literatura Urala: istoriya i sovremennost' [The literature of Ural Mountains: history and the present]. Vyp. 5. Ekaterinburg, 2010. P. 538–541. In Russian.
- Ivshina M. V.** Zhanrovye osobennosti udmurtskoi dramaturgii 1960 – 2010-kh godov: Avtoref. dis. kand. fil. nauk [Genre features of the Udmurt dramatic art in the 1960s – 2010s. Extended abstract of Cand. fil. sci. diss.]. Cheboksary, 2015. 21 p. In Russian.
- Skaftymov A. P.** K voprosu o printsipakh postroeniya p'es Chekhova [To a question on principles of construction of Chekhov's plays] // Skaftymov A. P. Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya [Poetics of a work of art]. Moscow, Vyssh. shk., 2007. 535 p. In Russian.
- Udmurtskaya dramaturgiya** vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka: problematika, khudozhestvennoe svoebrazie, zhanrovye iskaniya [The Udmurt dramatic art of the second half of XX - the beginning of XXI century: problems, artistic originality, genre search]. Pod obshch. red. T. I. Zaitsevoi. Izhevsk, Izd-vo Udm. un-ta, 2018. 186 p. In Russian.
- Shibanov V. L.** Literaturnyi kontekst sovremennoi udmurtskoi dramaturgii [Literary context of modern Udmurt dramatic art] // Literatura Urala: istoriya i sovremennost' [The literature of Ural Mountains: history and the present]. Vyp. 3. T. 2. Ekaterinburg, «Soyuz pisatelei», 2007. P. 288–297. In Russian.
- Shtein A. L.** Ostrovskii i mirovaya dramaturgiya [Ostrovsky and world dramatic art] // Literaturnoe nasledstvo [The literary inheritance]. Moscow, Nauka, 1974. T. 88. P. 43–74. In Russian.
- Domokos P.** Literaturen finnisch-ugrischer und samojedischer Völker in der Sowjetunion. NAWG. 1977. Nr. 2. S. 3–28. In Hungarian.
- Golomb H. A.** New Poetics of Chekhov's Plays: Presence through Absence. Brighton; Chicago: Sussex Academic Press, 2014. 434 p. In English.
- Lapushin R.** "Dew on the Grass": The Poetics of Inbetweenness in Chekhov. N. Y.: Peter Lang, 2010. 210 p. In English.

Received 17.03.2022

Zvereva Tatyana Vyacheslavovna,
Doctor of Philology, Professor,
Udmurt State University
Universitetskaya st.,1, Izhevsk, 426034, Russian Federation
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-0485-7664