

Ахмедов Рамин Мухтар оглы ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ДРАМАТУРГИИ ДЖ. ДЖАББАРЛЫ

Театр и драматургия выдающегося Азербайджанского писателя-драматурга XX века Джафара Джаббарлы по формам жанра разнообразны и полифоничны. В его драматургии как совершенный жанр – трагедия и драма, ведущие художественные формы. Такие либретто как «Ситаре», «Шахсенем», киносценарии, незавершенное произведение «Инджа», потерянная стихотворная пьеса «Река Араз» и др. раскрывают широту возможностей драматургических жанров в его творчестве. У литератора также есть короткие сатирические-юмористические сценические произведения «Муж», «Врач едет на яйлаг (на отдых)», «Шапка» написанные для театра критики и агитации. Но так как эти образцы из-за своих драматургических особенностей не могут стоять в одном ряду с другими его сценическими произведениями, мы не можем назвать его автором комедий. Но в его драмах и трагедиях есть очень сильные комические моменты, юмористические ситуации, и даже комические характеры. Но эти нюансы, по требованиям поэтики драматического жанра, не достаточны и не дают возможность называть эти произведения комедией.

У Дж.Джаббарлы есть такие произведения, которые не были объективно оценены по отношению жанра, во времена, когда написание трагедии советским писателем очень плохо воспринималось и не приветствовалось. М.Мамедов писал, что «...некоторые произведения называемые трагедией, в действительности таковыми не были. Но большинство из произведений, не воспринимаемых как трагедия, и изданные до сегодняшнего дня под названием «драма», или «пьеса», в действительности являются трагедиями высокого уровня, законченными и великолепными» [13, с. 323]. Литераторы, выступающие из точки зрения слов сказанных Энгельсом с историко-материалистической позиции – «герои современной трагедии мотивации своих действий должны черпать не из мелких личных желаний, а из исторического течения, которое ведет их вперед», не смогли объективно оценить таких трагических героев Дж.Джаббарлы как Айдын и Октай.

На самом деле, в этом высказывании Энгельса речь идет не о личных желаниях, а о мелких и не типичных желаниях. Ведь индивидуальные желания не далеки от общественных мотивов. Индивидуум это часть общего. Значит, оно типично. Сопоставлять их может быть требованием лишь прошлых времен. Современная социальная научная этика не может принимать такой анализ. И Айдына, и Октая формирует общественная среда того времени. А.Султанлы был прав, когда говорил: «Он (Дж.Джаббарлы – Р.А.) берет события и в рамках семьи, и в широкой общественной обстановке, но не изолирует эти две поля деятельности. Он не закрывает двери, ведущие от семьи к обществу и от общества к семье. Из окна бедного, полутемного дома Айдына, можно увидеть все безобразия буржуазного общества» [9, с. 64]. Действительно, семейная жизнь Айдына ярко очевидна из сцен завода, мейханы и казино... Автор смог удачно воссоединить семейную жизнь образа с общественными событиями. «Степень действий общественных событий, оплодотворенных в лице семьи, бывает высок».

А.Султанлы, будучи прав в этой стороне вопроса, был вынужден назвать произведение «Айдын» не «трагедией», а «драмой» [9, с. 66]. Видимо, этот ученый также не смог освободиться от воздействия своего времени. Эта статья была написана в 1946 году, во времена властвования советской идеологии.

Трагедия Айдына является «трагедией интеллигента-мыслителя с просветительским духом» – говорил Я.Гараев, возвращаясь к этому вопросу 20 лет спустя после А.Султанлы, и несмотря на то что, он анализировал оба произведения – «Айдын» и «Октай Элоглу» в рядах образцов категории трагедия [12, с. 154-168], он не считал их безукоризненными образцами трагедии, и поэтому отделил их от «Од гелини» («Невеста огня»), которую называл настоящей трагедией. Исследователь рассказывал о ней как о высокой патриотическом произведении, называя только «Од гелини» «монументально-романтической трагедией с мощным философским конфликтом» [8, с. 69].

Несмотря на тот факт что, «Айдын» и «Октай Элоглу» являются настоящими трагедиями, такие литераторы изучающие творчество Дж.Джаббарлы как М.Ариф, М.Рафили, А.Назим, М.Гусейн некоторое время, обвиняя героев этих произведений в анархизме и индивидуальности, не считали их трагичными героями с возвышенными идеями. Напр., М.Рафили в статье «Джафар Джаббарлы», которую он напечатал в 1941 году на русском языке, уподобляет Айдына и Октая герою Ибсена анархисту Бранду, даже примечает, что эти образы как и Бранд, обладают аскетическим характером и близостью к Ницше [14, с. 9-21]. М.Ариф же, в своей монографии «Творческий путь Дж.Джаббарлы» категорически не принимая это высказывание, показывал, что «У этих героев Джаббарлы есть и индивидуализм, и анархизм. Но будет неправильным отождествлять индивидуализм Айдына и Октая с индивидуализмом Бранда. Потому что в лице Бранда Ибсен противопоставляет сильного и решительного героя с толпой. Бранд, который придерживается принципа «Или все или ничего» идет на крайности и в итоге погибает, оставшись один». Согласно исследователю, этот момент отличает героев Джаббарлы от образа Ибсена: «главная черта героев-протестантов Джаббарлы не крайняя индивидуальность, а борьба с проклятым буржуазным обществом и протест против этого общества» [1, с. 87].

М.Ариф в какой то степени отличая Айдына и Октая от героев Ибсена, не отрицает возможность анархических влечений у них. И ко всему этому, упрекает, что оба героя «не связаны с трудовым народом». Действительно, эти герои как и Бранд в финале трагично погибают. Али Султанлы, называя героя Ибсена Бранда, дон Кихотом своего времени, был вынужден критиковать его. Он писал: «У Бранда нет конкретных врагов и конкретной общественной программы (цели). Бранд предлагает своим друзьям не идти на уступки

и приступить к делу. Несмотря на то что, Бранд собирается порвать цепь уступок, он не достигает поставленной цели» [9, с. 315].

Сходство Бранда с Айдыном и Октаем не вызывает возражений. В творчестве обоих драматургов критический реализм и способ романтического описания составляют единое целое. Но эта схожесть не отрицает их национальную, географическо-региональную природу. Исследователи были правы, наблюдая что, и в Европе и на востоке в день когда капитал стал властвовать, в духовно-нравственных отношениях, между людьми создалось аномальное положение. И капитал, и бизнес разрушают человеческую гармонию. Понятие экономической зависимости очень быстро сталкивают слабых людей к трагедии. Произведения и герои обеих писателей являются отражением реальности. Несмотря на то, что их трагедия отражается на семейно-бытовом уровне, трагический конфликт был основан на антагонистических противоречиях общественно-социальной среды [13, с. 27]. Этот прогноз М.Мамедова сыграл роль маяка для последующих литераторов, изучающих творчество Джаббарлы. Р.Алиев, который исследовал творчество Дж.Джаббарлы отдалаясь от прежних социально-идеологических стереотипов, в 1989-ом году представил и анализировал «Айдын» и «Октай Элоглу», не только как трагедии, но и как «философские трагедии» [10, с. 194]. Р.Алиев пишет: «Мы характеризуем эти три произведения Дж.Джаббарлы как философские трагедии еще и потому что, трагический путь выбранный Айдыном, Октаем и Эльханом несмотря на то что обладает конкретной исторической основой, происходит в условном художественно-философском временном пространстве, по сути своей отчужденной от несправедливого мира. Поэтому этот конфликт отражает не противоречие «погибающий-зарождающийся» революционных эпох, а внутреннее противоречия философского и условного человеческого мышления. Противоречия Айдын-человечество, Октай-человечество, Эльхан-человечество делают их трагедию общечеловеческой, отделяя ее (трагедию) от индивидуальности» [10, с. 198-199].

С.Халилов также оценивая эти произведения как трагедии, обращает внимание к отличающим особенностям этих произведений от мелодрам [6, с. 109]. Он, также высказав мнение, близкое к позиции Али Султанлы, основываясь на философской обобщенности произведения, пишет: «В «Айдыне» на примере трагедии одной семьи раскрываются все недостатки мира капитала... Мелодрама отражает интересные и напряженные ситуации построенные на отдельных людях, личных жизни и случайностей. Мелодрама, основанная на ярких образах примитивности и дилетантизма, иногда одевает очень дорогие платья, иными словами, перевоплощается...» [11, с. 109-110]. Неоспорима роль драматического момента и трагических ситуаций среди факторов, повышающих трагизм как эстетическую категорию в драматическом произведении. В свое время В.Белинский привлекая внимание на этот момент в трагедии Шекспира «Отелло» писал: «Если бы Отелло на секунду опоздал бы убивая Дездемону, или же поторопился бы открыть дверь, стучащей Эмилии, то все бы стало бы ясным, Дездемона была бы спасена, но трагедия погублена» [3, с. 44]. Акцентирование таких моментов в трагедиях Шекспира особенно привлекает внимание. Нельзя не заметить какую важную роль играют такие ситуации в «Отелло», также трагические моменты в трагедиях «Гамлет» и «Ромео и Джульетте», в эстетике жанра, в преодолении художественных высот. Если бы Ромео пришел бы к спящей Джульетте на одну минуту раньше, Лаерт рассказал бы о ядовитом кинжале на одну минуту раньше, или же Фортинбранс пришел бы на встречу Гамлета пораньше, трагедий можно было бы избежать, и оба произведения не кончились бы смертью главных героев. Но все произошло по иному, трагедия родилась из одной минуты опоздания. Именно до этой минуты трагедия постепенно готовилась, неожиданно в одну минуту трагедия произошла.

Значит, этим приемом драматург сохранил эстетическую сущность трагедии. Также, если выразиться словами Аристотеля по поводу трагической ситуации, происхождением «внезапного и неожиданного действия» трагедия «выиграла». Азербайджанские драматурги с мастерством использовали прием, который считался «случайностью» в практике Шекспира – превращения «веления мгновения» в «художественную неизбежность».

Сюжет трагедии «Айдын» полностью был построен на трагических ситуациях. Конфликт, в произведении был так создан, что в одно мгновение выявляются все изменения, происходящие в характере главного героя Айдына. Сурхай посылает Айдына за цветами, для примирения с Гюльтекин. Как только они [Сурхай и Айдын] скрываются за дверью, появляется Довлет бей, и принуждает Гюльтекин к поцелую. В это время с букетом цветов в руках Айдын «появляется в дверях, не верит глазам, ...падает в обморок» [2, с. 216]. Эта трагическо-психологическая депрессивная ситуация происходит в одно мгновение. Для того, чтобы этого не произошло и этой ситуации не было, Довлет бей мог бы немного раньше покинуть комнату, или же Айдын мог бы задержаться; и тогда не создалась бы трагическо-психологическая коллизия. И продолжалась бы трагическая судьба Айдына как обычный драматический конфликт. В таком случае, не произошла бы трагическая ситуация, трагическая фактура Айдына расслабилась, депрессия в трагическом характере запоздала. Но автор, превращая случайность в художественную неизбежность, усилил трагическую ситуацию.

То, что Айдын застал Гюльтекин с Довлет бей-ем в интимной обстановке, можно считать случайностью. Но случайность лишена художественной и трагической семантики. Многочисленные автомобильные аварии, происходящие каждый день, не становятся темой для трагедий. Но используя такие случайности как трагическую художественную неизбежность, авторы создают эпохальные трагедии (создание фильма про трагическую судьбу корабля «Титаник» и др.). Но в литературе этот акт преподносится как художественная неизбежность. Иными словами, для создания трагической ситуации, наличие такого момента неизбежно [9]. С этой точки зрения, драматические ситуации, созданные Дж. Джаббарлы, богаты яркими трагическими нотами, катарсисом [2] и признаками «очищения».

Источники и литература

1. Ариф М. Избранные произведения: в 3-х томах, т.2 [Текст] / М.Ариф. – Баку: изд-во АН Аз.ССР, 1968. – 512 с.
2. Аристотель. Поэтика [Текст] / Аристотель. – Баку: Азернешр, 1974. – 190 с.
3. Белинский В. Избранные статьи [Текст] / В.Белинский. – Баку: Ушагенджнешр, 1948. – 142 с.
4. Бореев Ю. Эстетика [Текст] / Ю.Бореев. – Баку: Гянджлик, 1980. – 222 с.
5. Джаббарлы Дж. Произведения: в 4-х томах, т.2 [Текст] / Дж.Джаббарлы. – Баку: Шерг-Герб, 2005. – 360 с.
6. Джафаров Дж. Азербайджанский театр [Текст] / Дж.Джафаров. – Баку: Азернешр, 1974. – 314 с.
7. Ахмедов Р. Драматургия Дж.Джаббарлы [Текст] / Р.Ахмедов. – Баку: АПИ, 1994. – 113 с.
8. Ахмедов Р. Творчество и жизнь [Текст] / Р.Ахмедов. – Баку: Араз, 2005. – 500 с.
9. Султанлы А. Избранные произведения [Текст] / А.Султанлы. – Баку: Язычи, 1979. – 374 с.
10. Алиев Р. Творческая эволюция Дж.Джаббарлы [Текст] / Р.Алиев. – Баку: Язычи, 1989. – 240 с.
11. Халилов, С. Вопросы литературы и творчества [Текст] / С.Халилов. – Баку: Язычи, 1958. – 507 с.
12. Караев Я. Трагедия и герой [Текст] / Я.Караев. – Баку: Изд-во АН Азерб ССР, 1965. – 192 с.
13. Мамедов М. Эстетические проблемы Азербайджанской драматургии [Текст] / М. Мамедов. – Баку: Азернешр, 1968. – 383 с.
14. Рафили, М. Джафар Джаббарлы [Текст] / М.Рафили. – Баку, 1941. – 12 с.
15. Гегель Г. Драматическая поэзия [Текст] / Г.Гегель // Соч. – Т.14. – М., 1958. – С. 329-398.
16. Погодин Н. О мастерстве драматурга [Текст] / Н.Погодин // О труде драматурга. – М., 1957. – 172 с.

Бабаева Мехрибан**К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА О ГОРОДЕ КАК ДИСКУРСЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

В литературоведении последних лет в связи с постмодернизмом, а точнее с литературоведческим постмодернизмом, появился новый подход к изучению традиционных тем. Среди них особое место занимает тема города как **дискурса**.

В классической русской литературе – от Пушкина до Андрея Белого – **город** в художественном тексте выполнял определенную функциональную роль. С одной стороны, это место действия происходящих событий, и в этом контексте он является составной частью хронотопа в художественном произведении (М.М.Бахтин). С другой стороны, город выступал как самостоятельный герой (Н.Гоголь, А.Блок и др.). И, наконец, город как пространство действия героя, как «маршрут его свободы» функционирует в романах Ф.М.Достоевского. В двух последних случаях «город» из географического пространства превращается в катализатор событий («Медный всадник» А.С.Пушкин, «Петербургские повести» Н.В.Гоголя, «Русские ночи» А.Одоевского, «Белые ночи», «Хозяйка», «Неточка Незванова», «Преступление и наказание», «Подрасток», «Бесы» Ф.М.Достоевского, «Петербург» Андрея Белого, Петербург в творчестве поэтов «серебряного века»).

Тема города в определенном смысле традиционная в художественной литературе (ср. Лондон в творчестве Чарльза Диккенса, Париж в романах Виктора Гюго, Эжена Сю и др.) Но у Достоевского это не просто тема. Даже у Гоголя это не просто тема. Петербург перерастает рамки топографического пространства и превращается в город-фантом, предопределяющий судьбы героев. Это город, где совершаются убийства, самоубийства («Бесы»), публичные, вселюдные покаяния («Преступление и наказание»), где выясняют отношения герои. Достоевский – преимущественно городской писатель. Петербург – основное место действия всех его романов.

Для Достоевского Петербург принципиально важен. Даже изображая Скотопригоньевск в «Братьях Карамазовых», писатель и туда приходит с «фактурой» Петербурга.

В исследованиях, посвященных анализу поэтики Достоевского, тема города, так или иначе, освещается. Существует даже специальные исследования, посвященные Петербургу Достоевского («Душа Петербурга» Н.Анциферова, 1922; его же «Непостижимый город», 1991; С.М.Соловьев «Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского», 1979; Г.А.Гачев «Космос Достоевского», С.В.Белов «Ф.М.Достоевский», 1990, работы А.С.Долинина и др). Тем не менее эти работы не раскрывают всю глубину и сложность функционирования образа города в его произведениях, не исчерпывают этот художественный феномен до конца. Поэтому возникает необходимость изучения в романах Достоевского города как дискурса.

Термин **дискурс** был введен структуралистами и употребляется в различном контексте, в зависимости от сферы приложения: языкознание, философия, семиотика, социология, этнология, антропология, различные сферы знания. Четкого и общепризнанного определения «дискурса», который охватывал бы все случаи его употребления, не существует. Возможно, поэтому он и получил такое широкое употребление. Он связан с нетривиальным подходом к понятиям и модифицирует более традиционные представления о речи, тексте, диалоге, стиле и даже языке. Это может быть весь уровень речи, повествующий о событиях, в отличие от самих этих событий. Вместе с тем дискурс литературный понимается и как литературный текст, и как общая наука о текстах, и как связный текст. В таком контексте употребление термина дискурс — это стрем-