

DOI 10.23859/1994-0637-2018-1-82-14
УДК 821.221.18

© Хетагурова Д.К., 2018

Хетагурова Дзерасса Казбековна

Кандидат филологических наук, научный сотрудник, Владикавказский научный центр Российской академии наук (Владикавказ, Россия)
E-mail: dze-khe@yandex.ru

Khetagurova Dzerassa Kazbekovna

PhD in Philology Sciences, Researcher, Vladikavkaz scientific center of the Russian Academy of Sciences (Vladikavkaz, Russia)
E-mail: dze-khe@yandex.ru

ЛЮБОВЬ КАК БУНТ: СТОЛКНОВЕНИЕ ПАТРИАРХАЛЬНОГО И СОВРЕМЕННОГО В ПЬЕСЕ А.И. ТОКАЕВА «БЕЛЫЕ ВОРОНЫ»

LOVE AS A REBELLION: THE CLASH OF PATRIARCHAL AND MODERN IN THE PLAY BY A.I. TOKAEV "THE WHITE CROWS"

Аннотация. Статья посвящена исследованию творчества осетинского поэта-символиста начала XX века – Алихана Инусовича Токаева (1893–1920), в частности, анализируется пьеса «Белые вороны», в которой уникальным образом соединились идеи реализма и символизма. В работе освещаются проблемы традиционной патриархальной семьи, определяется взгляд Токаева на вопросы семейных и личностных отношений в осетинском обществе начала XX века. В результате анализа выявлена и обоснована причина трагедии любви главных героев: необходимость перемен как внутри патриархальной семьи, которая себя изжила, так и в обществе в целом. Автор впервые в осетинском литературоведении трактует символическое звучание концовки пьесы и обосновывает введение некоторых спорных образов.

Abstract. The article is focused on the study of the work of Alikhan Tokaev (1898–1920), Ossetian symbolist poet and playwright of the beginning of the XX century; in particular the play “White Crows”, which uniquely combines realistic and symbolist ideas, is analyzed. The author analyzes the traditional patriarchal family, determines Tokaev’s views on the problems of family and personal relations in the Ossetian society of the early XX century. As a result, the cause of the tragedy of the main characters is specified: it lies in the necessity of changes in a patriarchal family (which is already obsolete) and in the society in general. For the first time in the Ossetian literary criticism, the author interprets symbolic features of the play’s ending and explains the inclusion of certain characters.

Ключевые слова: драматургия, театр, трагедия, символизм, реализм, конфликт, патриархальная семья, обычаи, традиции, права женщин

Keywords: dramaturgy, theatre, tragedy, symbolism, realism, conflict, patriarchal family, customs, traditions, women’s rights

Введение

Алихан Инусович Токаев (1893–1920) – известный осетинский поэт-символист, новатор осетинского стихосложения, незаурядный драматург, публицист и художник, внесший большой вклад в развитие осетинской литературы.

Пьеса «Белые вороны» («Урс сынтытæ») была написана А.И. Токаевым во время учебы в Баку в 1914 году; в этом же году, 25 февраля, поставлена на сцене Бакинского любительского театра. В своем произведении автор уникальным образом соединил традиции различных литературных направлений (реализм, символизм) и, сделав любовь главных героев рупором прогрессивных идей, осветил злободневные темы

осетинской действительности рубежа веков: борьбу за права женщин, отказ от разорительных обычаев – пережитков патриархального прошлого, необходимость реформы осетинского традиционного общества.

Огромное влияние на развитие осетинского театра оказали традиции русской литературы и революционно-демократические мысли, популярные в Осетии рубежа XIX – начала XX вв. Родоначальник осетинской литературы К.Л. Хетагуров призывал к необходимости социальных, общественных и культурных перемен в своем художественном и публицистическом творчестве, поскольку «все еще сильны в Осетии пережитки патриархально-родового, феодально-крепостного уклада» [5, с. 116]. Его традиции в драматургии продолжили А.И. Токаев, Б. Гурджибеков, Е. Бритаев, Р. Кочисова, Д. Короев.

Основная часть

Сюжет пьесы А. Токаева довольно традиционный как для осетинской литературы, так и для мировой: это любовь двух молодых людей из разных социальных кругов. Именно любовь – тот самый «немеркнущий идеал, который объединяет всех осетинских писателей от истоков литературы до рубежа XIX и XX веков» [6, с. 40], приобретает в пьесе Токаева особое звучание. Любовь Цора и Милуан становится предвестником нового времени, в котором люди могут иметь право свободного выбора и равные возможности. Необходимость социальных преобразований в осетинском обществе – одна из главных проблем, к решению которой призывало искусство: «трудно было найти драматурга, который бы не задумывался о вопросах общественного переустройства народной жизни» [4, с. 126].

Любовь молодых людей должна пройти множество преград. И в первую очередь – преодолеть проблему социального неравенства, поскольку Калау, отец главной героини Милуан – один из зажиточных людей села, а Цора, ее возлюбленный, – бедняк. В то же время единственный критерий для Калау в подборе жениха для дочери – это полная и единовременная выплата калыма. Цора – человек честный, работающий, образованный (он один из немногих в селе, кто умеет читать), но для Калау никакие характеристики не важны, кроме социального положения и денег. Любовь Цора и Милуан – не секрет для сельчан, молодые люди давно просватаны, однако проблема сбора калыма стоит на пути любящих, ведь Калау уже обозначил «цену» за свою дочь – тысяча рублей.

Отец Милуан – один из центральных персонажей, антагонист, человек властный, с тяжелым характером, сформированным под воздействием как патриархальных обычаев (поддержание калыма, соблюдение социальных иерархий, принижение прав женщин), так и новых капиталистических отношений (жажда обогащения и получения прибыли). Образ Калау развивающийся, автор на его примере показывает разрушение семьи и отдельной личности из-за маниакального стремления к накоплению капитала, поскольку в начале пьесы Калау – уверенный в себе тиран, а в конце – сумасшедший старик с единственной страстью: пересчитывание купюр и монет. Калау можно сравнить с мировым образом скряги в зарубежной литературе Гобсеком из одноименной повести О. де Бальзака.

Примечательно название пьесы А. Токаева. «Белые вороны» – это не двое любящих, как логично было бы предположить, а как раз наоборот – жители села во главе с Калау, стоящие на страже устаревших обычаев. Символика названия объясняется в реплике Цора, произнесенной в сердцах вслед удаляющимся сельчанам, после проведения поминок: «Бафсæстытут та? Сынтытæ! Урс сынтытæ!» [8, с. 209] / «Ну, наелись вдоволь опять? Вороны! Белые вороны!» (здесь и далее цитаты из пьесы приводятся в переводе автора статьи – Д.Х.).

Двое любящих противостоят патриархальному обществу во главе с Калау. Любовь Цора и Милуан – это и свет, который согревает их, манит к счастливому будущему, и огромная сила, ломающая социальные преграды во имя совместной судьбы, которую они сами для себя выбрали.

В образах влюбленных особый интерес представляет Милуан – дочь властного отца-тирана, она не мягка и безвольна, но равна ему по крепости характера. Девушка не побоялась открыто выступить против воли отца на защиту своей любви – нонсенс для патриархального мира. Милуан, воспитанная в традиционной семье, выходит за ее рамки, совершая осознанный выбор, следуя за своей любовью, ломая границы. Милуан четко знает, чего она хочет и первая заявляет о возможности побега в разговоре с Цора: «Мән мә фыд сәдз уәйы куы акаә, уәддәр уый никад уызәән. Дзырд дын дæттын ууыл. Аз мәхи амардзынаән, уәддәр уый никад уыздæнис. <...> махән нæхи цы фæнда, уый уәддәр бакæндзыстæм. <...> æмæ искуы хъæды дæр цæрдзыстæм» [8, с. 200] / «Меня мой отец даже если двадцать раз продаст, все равно этому не бывать. Слово тебе даю. Я себя убью, никогда этому не бывать <...> мы что захотели – то и совершим все равно <...> и даже где-нибудь в лесу будем жить». Она не идет на компромисс, поскольку для нее приемлемы только два варианта: либо жизнь с любимым, либо смерть. Воспитанная в семье Калау, она не сломалась под давлением отца, не подчинилась его воле и не попала под влияние страсти к деньгам и наживе, в отличие от матери, перенявшей все взгляды и ценности мужа, ставшей его тенью. Не деньги важны для Милуан, а только лишь любовь. Ради нее она вступает в открытый конфликт с отцом, решается на побег с любимым; каждый ее шаг продиктован собственной волей.

Примечательно в этом плане и то, что в паре с Цора она является силовым центром. Милуан – это мозг, а Цора – сердце. В характерах влюбленных смещаются традиционные представления о гендерных ролях: идейный центр, человек решений и действия – Милуан; сострадательный, переживающий, эмоциональный – Цора. Решения Милуан бескомпромисснее, чем у ее возлюбленного. Цора в меньшей степени человек действия, а больше человек ума, он гораздо мягче по характеру, чем Милуан, что, однако, не говорит о его слабости: ведь он решается на похищение невесты, на защиту возлюбленной, смело сражается с преследователями. Уже совершив побег, не Милуан, а Цора переживает о судьбе своей матери и малолетнего брата, тревожится о их будущем, что говорит и о чутком, добром сердце Цора, и о том, что в его семье царит любовь, в отличие от семьи Милуан, где страсть к деньгам поглотила все чувства («<...> мә фыд æхцайы тыххæй цыдæриддәр бакæндзæн» [8, с. 200] / «мой отец ради денег что угодно сделает»). Потому девушка и не сомневается в своем поступке и не тоскует о покинутых родных.

Если бы не обстоятельства, от него не зависящие, Цора никогда не пошел бы на открытый конфликт с сельчанами. Однако именно в его монологах говорится о неверном устройстве общества и разрушающей жажде денег: «Æй-джиди, уыцы æхцатыл арт бандзар, <...> Аз сæ басудзин. Басудзин сæ, хъæмпын арт скæнин æмæ уым» [8, с. 196] / «Ох-хо-хо, сжечь бы эти деньги <...> Я бы их сжег. Сжег бы их, собрал бы хворост и в огне сжег». Но это скорее мысли вслух, обозначение проблем, пока еще не призыв к конкретным действиям. Для Цора, как и для Милуан, любовь – та путеводная звезда, та ценность, ради которой он готов пойти против мнения общества и запрета старших. Для Цора гораздо сложнее совершить побег, чем для Милуан. Украд невесту и спрятавшись в пещере, он принимает на себя тяжкое бремя ответственности, соглашаясь жить изгоем и бунтарем.

В образе Цора соединились гуманистические идеи эпохи возрождения, не случайно его можно сравнить с образом Гамлета из одноименной трагедии

В. Шекспира, с его рассуждениями, сомнениями, осмыслениями и осознанием. Так, известный монолог Гамлета «Быть или не быть...» перекликается в некоторой степени с «мстить или не мстить» в случае с Цора. Его душу терзает необходимость кровной мести – тяжелый пережиток патриархального прошлого. А.И. Токаев оригинально показывает эту разрушительную и абсурдную обязанность (кровь за кровь) в монологе Цора, отец которого был убит в пьяной драке после свадебного пира. Долг требует кровной мести, но сын не может ее совершить, поскольку точно не знает, кто убийца. Во втором действии Цора, размышляя в одиночестве, подстрегаемый горестными мыслями, несколько раз вскакивает и выбегает из дома с намерением отомстить, но тут же возвращается, застигнутый сомнениями: «Мае фыды мын Хъабаны-фырт амардта. <...> Аз ын йае гъаггтае рауадзынае, <...> Йарæппын, гъеныр æй кæд Хъабаны-фырт нае амардта, уæд та? <...> Уый Сауийы-фырт уыдис, ацы фыдабæттæ мын иууылдæр уый уынын кæны. Аз ын йае сæр куыннае ралыг кæнон. <...> Йа, хуыцау, бахатыр кæн. Цæй æнæзонд дæн! Кæд Сауийы-фырт нае уыдис, уæд та, куыд æй амарон? Кæд Хъабаны-фырт уыдис, уæд та? <...> Бынтондæр куы сæрра дæн» [8, с. 196–197] / «Моего отца сын Кабана убил <...> Я ему кишки выпущу, <...> Черт поberi, а если его не сын Кабана убил, что тогда? <...> Это был сын Сауа, эти страдания все из-за него. И как же ему голову не отрезать за это <...> О боже, прости меня. Какой я глупый! А если это не сын Сауа, то как мне его убить? А если это сын Кабана, что тогда? <...> Совсем я с ума сошел». Токаев в этих словах передал абсурдный комизм ситуации – необходимость мести и невозможность ее осуществления.

Чувствительность, мягкость в характере Цора показана уже в первом действии, когда пытаюсь накопить на калым, Цора собирается уехать на заработки, а Милуан отговаривает его, аргументируя только тем, что будет тосковать по нему. Не будучи в силах расстаться с любимой, Цора идет на поводу сердца, забыв о голосе разума. Ведь для сбора необходимой суммы на калым у бедняка могут уйти многие годы, которых у них с Милуан нет, ибо Калау не готов ждать: как только кто-либо выплатит необходимую сумму, судьба дочери для него моментально решится. Так и получается – он соглашается на брак Милуан и Казуата только потому, что его отец зажиточный человек, у которого есть тысяча рублей и прекрасная лошадь (которую вытребовал Кабыла, брат Милуан, за сестру).

Мнение девушки никого не интересует; ранее Калау говорит о том, что отдаст свою дочь кому угодно, лишь бы тысяча рублей была уплачена: «Мин чи æрбахæсса, уымæн – чызг æмае йын маенае – хæстаг» [8, с. 194] / «Тысячу кто принесет, тому – дочь. Тогда и родственниками станем». Отца невесты не волнует даже то, что жених – умственно неполноценный, поскольку для Калау важны только деньги, достоин жизни и ее благ только человек с достатком, который всегда на коне. В его понимании хуже нищего нет никого. Поэтому судьба дочери решилась для него очень быстро. Однако главная героиня – человек решительный и смелый, несмотря на то, что ее вырастили по традиционным обычаям. Она хочет для себя той судьбы, которую сама выбрала. Когда Милуан слышит договор отца и сватов, она решительно заходит в помещение, где находятся разговаривающие, и категорично заявляет о своем нежелании выходить замуж, что приводит к скандалу. Подобное поведение недопустимо для осетинской девушки, поскольку «невестки обычно соблюдали уайсадын, обычай не говорить вслух при взрослых мужчинах, в особенности при свекре и старших деверях» [7, с. 60], а будущий свекор Милуан находится в помещении с родственниками и односельчанами. За этот неподобающий поступок ругает Милуан и мать, Госада: «Ацу тагъд хъæмае, хуыдинаггæнæг! Йае хицауы раз æрбалæууыдис!» [8, с. 216] / «Иди скорее в дом, позорница! Перед свекром как

предстать решилась!». Этот момент неповиновения – решающий в пьесе, начало последующей трагедии, так как столкнулись два сильных характера отца и дочери, что не могло не привести к конфликту.

Возлюбленные решают убежать и жить вместе, а разъяренный отец организует за беглецами погоню, которая приводит к их трагической гибели. Показательна смерть Милуан и Цора, которые не были убиты преследователями. Как люди сильные, освободившиеся от гнета устаревших обычаев и власти денег, они сами выбирают свою смерть и сами лишают себя жизни. Нежелание сдаваться и нести несправедливое наказание – даже в смерти Милуан и Цора едины против мира «белых ворон». Милуан бросается со скалы, а Цора, вырвавшись из рук преследователей, умирает над телом возлюбленной со словами: «Цэй, рухсаг у, нæ тæригъæдæй бæстæ нырризæд» [8, с. 229] / «Ну, покойся с миром, и пусть земля содрогнется, сочувствуя нам».

Если у Шекспира смерть Ромео и Джульетты привела к примирению враждующих семей, то в пьесе Токаева смерть возлюбленных пока еще не изменила отношение к патриархальному укладу. Автор обращается к зрителям, предоставляя им право задуматься о причинах, приведших к смерти главных героев: после гибели Цора и Милуан, он затрагивает проблему возмездия за содеянное. Главный виновник трагедии – отец Милуан, на нем сконцентрировалось внимание автора, которого интересует вопрос: как отразится на Калау эта трагедия, заставит ли задуматься о причинах развала его семьи. Будучи символистом, А. Токаев решает ввести особые элементы сценического действия. Калау являются призраки Цора и Милуан, вызывающие к его совести, что можно трактовать двояко: как признак сумасшествия персонажа или как вмешательство потусторонних сил в мир реальный. Возмездие и справедливость восторжествуют в пьесе, но непривычным образом – при помощи призраков, подобно приему “*Deus ex machina*” («Бог из машины»), когда справедливость вершится извне, божественными силами. В финале пьесы, спустя некоторое время после гибели Цора и Милуан, показан дом Калау и его жены. Старик параноидально заиклен на богатстве: единственное, что теперь его волнует – это пересчитывание денег, этому он и посвящает все свое время. Загорается дом; пытаясь спасти деньги, Калау бежит к одному окну, к другому, но его путь преграждают призраки Цора и Милуан, и скряга гибнет на своем золоте. Влюбленные даже после смерти присутствуют в пьесе, как двигатели сюжета, именно благодаря им вершится возмездие. Справедливость восторжествовала, но не благодаря реальности, так как в обществе, где процветает невежество, алчность и несправедливость, правда не живет, счастья нет.

В пьесе А.И. Токаева соединились традиции реалистической и символистской драмы. От реализма, несомненно, социальная направленность и обличительный пафос. Так, бунт против патриархального мира главных героев можно сравнить с бунтом Катерины против «темного царства» Кабанихи в пьесе А.Н. Островского «Гроза» (1859). Даже выход из ситуации для обоих героинь схож – самоотопление. От символистской драмы автор почерпнул соединение двух пластов, двух миров: реального и ирреального, поскольку «символизм дуалистичен, он постигает мир в двух планах – имманентном и трансцендентном. Отсюда характерная для символистской драмы двупланность <...> один план вторгается в другой, нарушая его связи» [3]. В «Белых воронах» возмездие приходит из мира потустороннего, призрачного. Можно предположить, что эта идея возникла у автора под влиянием мистических смыслов и ирреальных образов родоначальника символистского театра бельгийского драматурга М. Метерлинка (1862–1949), чьим творчеством был увлечен осетинский поэт: об этом свидетельствуют заметки в рукописных материалах Алихана Инусовича [2]. Следует отметить, что «символисты не избегали общественных проблем, стремились

по-своему решать их» [1, с. 116], поскольку «преображение, которое претерпевает реальность на сцене, для символистов – прообраз грядущего преобразования мира» [1, с. 5]. Решение социальных проблем для символистов шло иными путями, чем в реализме. Любовь выходцев из разных социальных кругов – темы пьес как А.И. Токаева, так и видного деятеля русского символизма Ф.К. Сологуба: «Заложники жизни» (1912). У Сологуба социальный фон необходим для того, чтобы показать пустоту реальной жизни, где царят пошлость, ложь и скука, тогда как истинная любовь всегда недоступна, жертвенна и мистична. У Токаева реальность слишком сильна, ее проблемы ломают устремления героев, а их счастье возможно лишь в мире потустороннем. Неслучайно финальная сцена пьесы – открытые райские врата и двое влюбленных, сидящие в окружении ангелов.

Выводы

Таким образом, в пьесе «Белые вороны» А.И. Токаева любовь героев обозначает актуальные проблемы осетинской современности рубежа веков: необходимость социальных изменений, отказ от устаревших обычаев. Трагическая судьба влюбленных призывает не к сочувствию, а к осознанию необходимости перемен, чтобы такие достойные люди как, Цора и Милуан, имели возможность свободно жить и развиваться. А.И. Токаев показывает, что любовь Цора и Милуан – огромная сила, выступающая против проблем патриархальной семьи, губительных обычаев, всепоглощающей власти денег; она является предвестницей нового времени, общества равных, образованных и свободных людей. Именно за такое справедливое будущее А.И. Токаев боролся как в жизни, так и в творчестве.

Литература

1. Борисова Л.М. На изломах традиции: драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь, 2000. 220 с.
2. Отдел рукописных фондов Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований. Ф. 27. Оп. 1. Д. 21. Л. 1.
3. Русская символистская драма // Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1929–1939. URL: <http://alcala.ru/literaturnaia-enciklopedia/slovar-D/2993.shtml>
4. Фидарова Р.Я., Кайтова И. А. Осетинская драматургия в начале XX века // Альманах современной науки и образования. Тамбов. 2015. №8 (98). С. 124–126.
5. Хадарцева А.А. История осетинской драмы: в 2 ч. Ч. 1. Орджоникидзе, 1983. 222 с.
6. Хугаев И.С. Модерн в драмах Батырбека Туганова // Вестник Владикавказского научно-го центра. 2016. Том 16. №1. С. 38–42.
7. Чибиров Л.А. Осетинский аул и его традиции. Владикавказ, 1995. 82 с.
8. Токаты А.И. Урс сынтытæ // Токаты А.И. Уацмыстæ. Орджоникидзе, 1973. Ф. 175–232.

References

1. Borisova L.M. *Na izlomakh traditsii: dramaturgiia russkogo simvolizma i simvolistskaia teoriia zhiznetvorchestva* [On the Breaking Point of Tradition: the Dramaturgy of Russian Symbolism and the Symbolist Theory of the Creativity of Life]. Simferopol, 2000. 220 p.
2. *Otdel rukopisnykh fondov Severo-Osetinskogo instituta humanitarnykh i sotsial'nykh issledovaniy* [Department of manuscripts of North Ossetian institute of humanities and social studies]. F. 27. Op. 1. D. 21. L. 1.
3. Russkaia simvolistskaia drama [Russian Symbolist Drama]. *Literaturnaia entsiklopediia: v 11 t.* [Literary Encyclopedia: in 11 vol.]. Moscow, 1929–1939. Available at: <http://alcala.ru/literaturnaia-enciklopedia/slovar-D/2993.shtml>

4. Fidarova R.Ia., Kaitova I.A. Osetinskaia dramaturgiia v nachale XX veka [Ossetian Dramaturgy in the Beginning of the XX Century]. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniia* [Almanac of the Modern Science and Education]. Tambov, 2015, no. 8 (98), pp. 124–126.
5. Khadartseva A.A. *Istoriia osetinskoï dramy: v 2 t.* [The History of the Ossetian Drama: in 2 vol.]. Ordzhonikidze, 1983, vol. 1. 222 p.
6. Khugaev I.S. Modern v dramakh Batyrbeka Tuganova [Modernism in Batyrbek Tuganov's Plays]. *Vestnik Vladikavkazskogo nauchnogo tsentra* [The Bulletin of the Vladikavkaz Science Center], 2016, vol. 16, no. 1, pp. 38–42.
7. Chibirov L.A. *Osetinskii aul i ego traditsii* [Ossetian Aul and its Traditions]. Vladikavkaz, 1995. 82 p.
8. Tokaty A.I. Urs syntytæ [The White Crows]. *Uatsmystæ* [Works]. Ordzhonikidze, 1973, pp. 175–232.

Хетагурова Д.К. Любовь как бунт: столкновение патриархального и современного в пьесе А.И. Токаева «Белые вороны» // Вестник Череповецкого государственного университета. 2018. №1 (82). С. 97–103.

For citation: Khetagurova D.K. Love as a rebellion: the clash of patriarchal and modern in the play by A.I. Tokaev “The white crows”. *Bulletin of the Cherepovets State University*, 2018, no. 1 (82), pp. 97–103.