

УДК 82-2 (571.54)

doi: 10.18101/1994-0866-2016-5-20-28

**«ТАНЕЦ ЖИЗНИ» ГЕННАДИЯ БАШКУЕВА:
ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В СОВРЕМЕННОЙ
ДРАМАТУРГИИ**© *Монисова Ирина Владимировна*

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, 1, стр. 51

E-mail: monisova2008@yandex.com

На фоне современной литературы для театра о Великой Отечественной войне анализируется пьеса бурятского драматурга Геннадия Башкуева «С.С.С.Р.», обращенная к событиям военного времени. Отмечается и анализируется синтетическая природа текста, включающего в себя, во-первых, кинематографический план, явные и скрытые киноцитаты, а во-вторых, мотив танца, который организует хронотоп и сценическое пространство пьесы, а также лежит в основе ее базовых символов. При помощи «танцевальной» стилистики драматург не только композиционно оформляет действие и характеризует персонажи, но и узнаваемо представляет целую историческую эпоху, а также связывает ее с мотивом вечного обновления жизни.

Ключевые слова: военная тема, мотив танца, танцевальная стилистика, драма-хроника, кинематографический план, абсурд, трагикомическое, ритм.

Современные драматурги, принадлежащие к поколениям, для которых Великая Отечественная война — трагическая страница истории или семейный, но не личный опыт, компенсируют недостаток личностного знания поисками выразительного драматургического языка, деликатной интонации, неожиданного ракурса, с помощью которых может быть подана военная тема. Многие из них работают с документом и осваивают эпистолярные формы, стремятся проникнуться «духом» ушедшей эпохи или, напротив, взглянуть на нее из своего относительно мирного «далека», пытаются так или иначе обновить сам жанр военной пьесы или даже создать нечто в жанровом отношении уникальное. Конечно, после «Нашествия», «Фронта», «Вечно живых», «Моего бедного Марата», «Эшелона» в этой области непросто преуспеть. Но у современных авторов есть специфический опыт — они пережили распад СССР и соцлагеря, переоценку советской идеомифологии, эпоху локальных войн, и потому новейшие адаптации военной темы неизбежно соотносятся с этим новым травматичным опытом, а попутно и с контекстом мировой культуры, в которой тема войны неоднократно отрефлексирована на языках разных искусств.

В последние годы появилось немало пьес о Великой Отечественной, ее героях и ее уроках, об угасании исторической памяти, о неонацизме.

Насколько уверенно их авторы встанут рядом с Л. Леоновым, А. Арбузовым или В. Розовым — покажет время, пока в критических обзорах и исследованиях по современной драматургии одобрительно упоминаются «Кунктатор» Э. Федотова, «Нюрнберг. Скамья подсудимых» А. Игнашева, «Эхо» С. Пронина, «Возвращение Виктора» М. Апраксиной и другие пьесы.

Так, пьеса «Фронтовичка» А. Батуриной, поставленная в Коляда-театре и театре «Современник» (премия «Дебют» в 2009 г.), была создана 24-летним автором с опорой на семейные предания и, по словам Н. Коляды, «написана каким-то совсем другим "голосом", словно прочувствована новым поколением» [6]. Этот «другой голос» из другой эпохи обнаруживается, как нам кажется, во многих новых текстах о войне, что, наверное, неизбежно и само по себе ценно, избирает ли автор не характерный для современной литературы героико-патетический стиль или, напротив, стремится «приблизить» к нам вплотную людей военной эпохи в их бытовых, человеческих проявлениях; хочет ли он «прожить» вместе с героями моменты их военной биографии или же увидеть прежде всего день сегодняшний сквозь призму обжигающего военного опыта. Вот как объясняет свою творческую задачу сама А. Батурина: «...писала о живых людях, почти таких же, как мы, "раздолбаев", со своими ошибками, чувством юмора, отсутствием опыта и прочими особенностями. Сухие исторические летописи не передают нам человеческого обаяния, но люди — не ордена в музейной пыли. Мне хотелось "замахнуть по зыбочке" со своим двадцатилетним дедом... запечатлеть всех живыми, говорящими, а не как на фотографиях. Не только, конечно, для памяти, но и для того, чтобы себя в чем-то упрекнуть, заметить, чем то поколение "лучше" нашего. Что в них было такое, о чем мы забыли, чему перестали придавать значение. Возможность упрекнуть, но только без всяких моралей... А война — это и сейчас актуально...» [1].

На примере «Фронтовички» видно, что современные пьесы обращены преимущественно не к ратной (уходящей за сцену или в ретроспективу), но к бытовой и психологической стороне военной жизни, нередко в центре внимания оказывается драматичная судьба фронтовика, сталкивающегося с проблемами адаптации в мирной жизни. Во всех случаях катастрофическая история XX века проходит в этих произведениях, как говорил Ю. М. Лотман, «через Дом человека, через его частную жизнь».

Попробовал себя на поприще военной пьесы и известный бурятский русскоязычный драматург Геннадий Башкуев, который обычно остроумно осваивает — и не только на национальном материале — самую современную проблематику, но вместе с тем его тексты обнаруживают, по словам С. С. Имихеловой, «тяготение к надвременности, притчевому звучанию» [3, с. 174]. В 2005 г. появилась и сразу была поставлена на сцене Бурятского национального драматического театра имени Х. Намсараева его драматическая хроника «С.С.С.Р., или Союз Солдатских Сердечных Ран», действие которой «пунктирно» охватывает более полувека: в первой картине — предвоенный июньский вечер, в последней, как указано в ремарке, — «9 мая в XXI веке». В одном из интервью Г. Башкуев признавался, что на него в свое

время большое впечатление произвел фильм П. Тодоровского «Военно-полевой роман» (1984) [4], и эта очарованность не только культовой лентой о любви на войне, но и кинематографом в целом дает о себе знать. Здесь Башкуев сближается со многими современными драматургами и театральными режиссерами, активно синтезирующими языки театра и кино.

Пьеса построена как хроника из 10 картин, т. е. в основе ее лежит не традиционное для драматургии членение на действия, а скорее принцип «смены кадров» и их монтажа, что позволяет «переноситься» на несколько или десятки лет вперед. Между некоторыми сценами предполагается затемнение — аналог затемнению кадра в кино, одному из видов монтажных склеек. Присутствие кинематографического начала в пьесе расширяется и за счет введения собственно кадров кинохроники 1930–1940-х гг., заявленной в нескольких ремарках, — в них информация о достижениях стахановцев, параде физкультурников, великих стройках, а потом и сводки с фронтов. В ремарках последовательно упоминается также о висящих на эстраде афишах популярных в СССР в эти годы кинофильмов: сначала это «Волга-Волга», «Трактористы», «Свинарка и пастух», в следующей картине, которая начинается с военной кинохроники, на стенах уже «Два бойца», «Парень из нашего города», «Она защищает Родину». Аналогично открывается эпизод, переносящий действие в 1948 г. Сгруппированный таким образом визуальный ряд сопровождается соответствующим музыкальным и текстовым рядом: звучит популярная музыка, видны плакаты с советскими лозунгами и высказываниями вождей («Третьей пятилетке — стахановские темпы!» «Искусство принадлежит народу» и т. п.), которые далее сменяются плакатами военных лет («Родина-мать зовет!» и др.) и победными транспарантами.

Этот плотный декоративный ряд не лишен иронично обыгрываемых деталей — так, в довоенной ремарке упомянуты фигура «девушка с веслом» в парковой перспективе и «бездействующий фонтан с гипсовыми лебедями» как элементы абсурда ранней советской жизни и искусства, элементы культуры Два, в терминологии В. Паперного. То есть зрителю предлагается погрузиться в атмосферу предвоенного, затем военного и последующего времени, считывая узнаваемые культурные знаки той или иной эпохи, которые даются автором подчеркнуто сгущенно. Эти насыщенные знаковыми деталями ремарки тоже служат своего рода «монтажными склейками» между картинами пьесы-хроники и микроэкспозицией к каждому ее эпизоду. Так «маскируются» временные «скачки» в действии и создается исторический фон для основных событий, которые разворачиваются в скупых декорациях провинциального сибирского городка: несколько молодых пар разлучены и изувечены войной, по крупницам собирается и налаживается душевный лад; много лет спустя последний из оставшихся в живых погибает, защищая от бульдозеров дорогие сердцу символы их общей боевой молодости.

Но присутствием и организующими функциями кинематографического начала не исчерпывается синтетический потенциал драмы-хроники Башкуева. Главным сквозным образом-символом, отражающим жизнь людей, ее течение и изломы, ее связь с вечностью, становится в пьесе танец. Принцип

организации сценического пространства и структура хронотопа пьесы, как нетрудно догадаться, были подсказаны автору строчками известной песенки В. Шпаликова и С. Никитина «Городок провинциальный...»: «Рио-Рита, Рио-Рита, вертится фокстрот, на площадке танцевальной сорок первый год», прозвучавшей как раз в названном фильме Тодоровского. «Танцплощадка провинциального города... Воскресный день 1941 года» [2, с. 54] — такими словами открывается первая ремарка, а далее среди фоновых мелодий упоминается популярный пасадобль 1930-х «Рио-Рита» (полн. назв. «Для тебя, Рио-Рита» Э. Сантеухины). Именно танцплощадка, любимое место отдыха советской молодежи нескольких поколений, стала тем историко-бытовым и метафизическим пространством, в котором драматург собрал небольшой круг персонажей и наметил широкий круг проблем пьесы, своеобразно сохранив «единство места» при более чем полувековом охвате времени.

Заметим, что в ряде фильмов, созданных одновременно с «Военно-полевым романом», была предложена идея использовать танец как дополнительный или даже главный композиционный прием, организующий кинонарратив. Так, в том же 1984 году вышла еще одна культовая советская лента — «Любовь и голуби» (реж. В. Меньшов), в которой использованы танцевальные (кадрильные) интермедии между сюжетными эпизодами, создающие эффект лирической разрядки. А за год до этого был снят и потом показан на одном из Московских кинофестивалей «Бал» (фр. Le Bal) режиссера Э. Скола, в котором о пятидесяти годах французской истории (от довоенных 1930-х до 1980-х) рассказано исключительно языком музыки, танца, пластики и мимики, а все действие происходит в одном и том же парижском танцзале. Фильм состоит из шести эпизодов, и в каждом параллельно разыгрывается несколько драматических миниатюр, в том числе отражающих борьбу с фашизмом во Франции, события оккупации и освобождения Парижа, колониальных войн, студенческих волнений и т. д. В этом контексте читается и творческий замысел драматурга Г. Башкуева.

В первой картине пьесы почти по-блоковски наплывают на нас, кружась в танце, три пары — конечно, это не символические маски, а полнокровные молодые люди, открытые любви и надеждам. Несколькими штрихами, точными речевыми и пластическими характеристиками создаются образы недавних деревенских жителей Базыра и Дыжид, наивных и неловких в вальсе, обаятельные типы юных влюбленных интеллигентов — одаренного художника Очира и Любы, планирующей поступать в медицинский. Следующая характерная пара — балагур и весельчак Леха-Скороход и решительная Ира, ворошиловский стрелок, которая окорачивает нагловатого партнера, норовящего перейти с вальса на «танго-обжиманго», однако этот комический поединок проявляет их искренний интерес друг к другу. Всем танцевальным действием руководят Красавчик, который не знает отбоя от поклонниц, но предпочитает танцам флирт после работы, и аккордеонист Галина, давно и безнадежно влюбленная в него. Эта мирная бытовая сцена обрывается сообщением о начале войны, и молодые люди спешат отправиться воевать, полные искренней и наивной веры в скорую победу и возвращение к

любимым, еще по инерции заботясь о вещах вполне бытовых (надо сохранить инструмент, есть ли в армии сапоги 37-го размера) и не помышляя о смерти и страданиях. Только боевая Ира как будто понимает — одна из всех, — что никогда уже не будет так, как сейчас, что мирный вальс прервался надолго, а для некоторых — навсегда: «Подлюка! Гадина! Пристала же!.. Будь ты проклята! Сука-война!» [2, с. 58].

В следующей картине танец продолжается, и он точно символизирует военное время: женщины танцуют друг с другом. Словно бы не желая забывать лирические минуты прошлого, рассказывая друг другу о письмах с фронта, о своих опасениях и надеждах, пытаясь ободрить себя и других и подшучивая над изменившимся статусом («А что такое ты? Я и баба, и мужик, усекли?!»), кружатся в белом танце странные пары, и среди них появляется Вдова, еще один печальный и неизменный персонаж военной истории, — она танцует одна. Эти скорее автоматические движения усталых женщин в валенках и телогрейках, напоминающие о тяготах и рутине их нынешней жизни, оживляются лирико-комическим диалогом Иры и Галины, когда последняя признается, что иногда тайком танцевала с пиджаком Красавчика во время его перекуров, а собеседница искренне восхищается: «Вот это я понимаю, любовь!». Так мотив танца в пьесе реализуется и без пластического сопровождения, исключительно в плане вербальном и внесценическом, символизируя в данном случае мечту о любви, которая кажется героине недостижимой.

Башкуев старается избегать патетики, разбавляя напряженную атмосферу пьесы элементами легкого комизма, а затем и абсурда, этому же способствует стихия живого разговорного языка. Однако доля мелодраматизма в его произведении, безусловно, есть — недаром спектакль по пьесе «С.С.С.Р.» был представлен в афишах как «жестокий романс», — и проявляется это в дальнейшем развитии событий.

По иронии судьбы художник Очир, который служил связистом, слепнет, его невеста Люба, утверждавшая, что «медсестры погибают редко», убита и похоронена где-то в Польше, тракторист Базыр горел в танке и вернулся с изуродованным до неузнаваемости лицом, так что Дыжид пугается и не узнает его, как не успела до войны узнать его имени. Любитель танго Леха-Скороход потерял ноги в бою советской пехоты с немецкими танками, Красавчик получил ранение, отнявшее у него мужскую силу. Герои словно бы поражены каждый в свою «ахиллесову пяту», «отрезаны» войной от теплого и заманчивого мира любви, мечты, желанного дела — мира, в который только успели вступить. Автор балансирует на грани мелодраматизма и трагикомизма. Есть и эпизоды глубоко трагические по звучанию — такова заключительная сцена четвертой картины, в которой разворачивается танец-диалог слепого художника с довоенным портретом погибшей возлюбленной в руках и Вдовы с фотографией мужа. Они без слов понимают и неловко пытаются утешить друг друга.

Болезненный излом жизни героев особенно остро, а временами почти гротескно проявляется в мало изменившейся обстановке того же места дей-

ствия — танцплощадки. Среди молодых пар — снова нарядных — каждый вечер мелькает слепой с тросточкой, вслушиваясь в голоса танцующих: ищет свою Любовь; под ногами вертится безногий инвалид на каталке с «каучуковыми колесами от детской коляски и с укороченными лыжными палками в руках», задевает девушек, нервирует их кавалеров; появляется «страшный лейтенант» с черным лицом, которому Дыжид неосторожно бросает: «шутхэр» («черт») [2, с. 60, 64]. Физические увечья отражают внутреннюю надломленность героев: опаленным войной, им больно и страшно встраиваться в мирную жизнь, поверить в возможность счастья, даже когда есть женщины, готовые быть рядом (так, Леха устраивает нелепую сцену, чтобы прогнать красавицу Иру и не быть ей обузой, Очир отталкивает подругу погибшей невесты, проявившую заботу о нем).

Образы инвалидов, чьи тела и души изувечила война, доводятся в центральных картинах пьесы до гротеска как раз при помощи найденной драматургом «танцевальной» стилистики. Таков пьяный Леха, который исполняет свой причудливый «танец» на самодельной тележке и в истерике бросает туфелькой в Иру, ставшую на колени, чтобы его обнять. Таков безутешный Очир — он в отчаянии надевает на руки туфли, припасенные для своей погибшей любимой, и так, на четвереньках, имитирует «свадебный танец», пугая посетителей танцплощадки. Таков и обгоревший танкист, возникающий между парами, как страшный призрак. Пластическое выражение через нелепые, уродливые танцевальные па абсурда войны, лишаящей человека человеческого, подкрепляется и абсурдистскими элементами в речи героев, как подмечает Т. Савинова [5, с. 101], почти лишенной монологического начала и имеющей форму емких реплик («смертельный номер — свадебный танец», «у одного глаза, у другого руки-ноги — одна ставка на двоих») или характерных приговорок («танго-обжиманго», «в рот фокстрот»). Рассчитывал ли на это автор, можно лишь предполагать, но упомянутые эпизоды отсылают скорее даже не к «Русскому характеру» или «Повести о настоящем человеке», которые естественно включить в ассоциативный план пьесы, а к экспрессионистской живописи на тему ужасов войны, например, полотнам О. Дикса «Продавец спичек», «Инвалиды за карточной игрой», «Война калечит» и др.

У Башкуева, впрочем, есть и своя личная история на эту тему: «Во времена моего детства на улицах было очень много инвалидов на самодельных катушках. Я отлично помню, как на пересечении улиц Ленина и Каландаришвили на такой катушке сидел чистильщик обуви. Сзади него находилась ящичек, в котором у инвалида были припасены бутылка, стаканчик, огурчик. Время от времени он отпивал оттуда и продолжал свою работу. Мы, пацаны того времени, замирали с разинутыми ртами от того, как ловко он жонглировал щетками, кремами и приговаривал: "Раз ботинок, два сапог. Стоп копейка, рублю стоп" и т. д. (описанные здесь приспособления сапожника и его прибаутки драматург использовал при создании образа Лехи-Скорехода — *И. М.*). А чуть дальше, во дворе, в полуподвальном помещении размещалась артель инвалидов, где они шили обувь. И раз в месяц, в

день полочки, они страшно напивались и выползали во двор. И такая боль была в их стогах и плачах, что становилось жутко и плохо всем. Они могли бы жить куда лучше, счастливыми в своих семьях, но все их планы перечеркнула война. Об этом забывать мы не имеем права» [4]. Так и проходит через всю пьесу пронзительный и абсурдный образ — безногий человек на танцплощадке, упрек человечеству, бездумно истребляющему себя.

Длительная экспозиция подводит к центральному событию: чтобы как-то наладить исковерканные войной судьбы и, как пел поэт, «не пропасть поодиночке», бывшие фронтовики объединяются в Союз Солдатских Сердечных Ран, решив: «...главная у нас, видать, инвалидность... сердечная». Организация принимает устав: «Умереть под забором недостойно воина-победителя! Нам не нужна их жалость. Обойдемся без баб... работа — наше спасение» [2, с. 67], — и начинают воплощать его в жизнь, установив около танцплощадки полосатый столб с надписью «С.С.С.Р.», похожий на тот, что промелькнул в военной кинохронике во второй картине. «Пограничный» столб, как некий «оберег», призван оградить их от болезненного вмешательства внешнего мира, который уже оправляется от войны и хорошеет.

Однако постепенно жажда человеческого тепла побеждает, и герои устраивают свои судьбы: Дыжид, как Катя из «Русского характера», узнает своего танкиста и увозит его в деревню, подруга погибшей Любы добивается внимания Очира, Галя получает своего Красавчика и усыновляет ребенка от его случайной связи. Только Леха-Скорород остается непреклонным, продолжает жить в будке при танцплощадке, спустя годы на свои деньги обновляет столб, отделяющий теперь военную эпоху от мирной, и только он, этот новоявленный Харон, доживает до нового поворота в истории страны в 1991 г. Спасая священную для него и товарищей реликвию, он бросается, как когда-то бросался под танк на Зееловских высотах, под гусеницы бульдозера, приехавшего скрыть столб с компрометирующей теперь городок надписью и сровнять с землей непопулярную у новой молодежи танцплощадку — так «грубо и зримо» реализуется у Башкуева мотив забывания истории. В эпилоге пьесы, не лишенном авторской иронии, столб, этот горький атрибут ветеранского братства, становится символом памяти, теперь уже объединяющим поколения: после гибели Лехи здесь посрамленные власти организовали музей, а к столбу проложили асфальтовую дорожку, дабы не заросла народная тропа. Обо всем об этом рассказывает внесюжетный персонаж, Юноша на скейтборде, в футболке с надписью «СССР», срывая со стены плакаты с лозунгами перестройки, предвыборные листовки, — и мы снова видим интерьер довоенной танцплощадки. На своем излюбленном месте появляются знакомые нам молодые, не искалеченные еще войной пары и легко кружатся под доносящуюся издали мелодию «Дня Победы». Кольцевая композиция пьесы закрепляет значимость танца как сквозного мотива и приглушает нотки ностальгии по СССР: здесь обнаруживается еще один важный смысл — «вальса вихорь шумный» уподоблен вечному кругу-вороту жизни, обновлению мира, тесно связан с темой памяти.

Итак, стихия танца в пьесе Башкуева проявляется как на уровне макроструктуры (хронотоп, сценическое пространство, элементы действия, базовые символы), так и на уровне микроструктуры — например, многие реплики героев содержат «танцевальную» лексику и отличаются не только афористичностью, но и ритмической организацией («...все мы тут тяжело-сердечнораненые» — плясовой ритм, близкий хореическому, «война по наследству не передается» — амфибрахий, «я толкую, одна у нас рана — сердечная» — анапест и т. п.). Эта стихия включает в себя множество оттенков и смыслов: танец лирический, передающий состояние влюбленности, молодых надежд, флирта, озорства, символ начала жизни; танец военного времени, исполняемый женскими парами или в одиночку, отражает извращающую основы жизни сущность войны; танец героини с пиджаком недоступного для нее мужчины — легкое ироническое воплощение недостижимой мечты; кружение безногого инвалида на дощечке между танцующих пар — страшный абсурд жизни истребляющего самое себя человечества; пронзительный, целомудренный «танец верности» героев с портретами погибших возлюбленных как воплощение неумирающей любви; танец «теней» прошлого, душ умерших, которые устремляются под покровом ночи на место своих давних встреч, вводит мотив памяти и вечного обновления. Так в пьесе бурятского драматурга создается не мунковский (имеется в виду картина Э. Мунка «Танец жизни» (1900) из цикла «Фриз жизни: поэма о любви, жизни и смерти»), но по-своему выразительный и многозначный «танец жизни». Поэтому вряд ли был прав автор одной из рецензий на пьесу «С.С.С.Р.» (о которой упоминал в интервью драматург), утверждавший, что это «работа исключительно местная, с колоритом и характерами, привязанными к Бурятии и ее столице» [4]. Проблематика, характеры и язык пьесы представляются вполне универсальными. Через тур вальса, который, как пела К. Шульженко, «воевал и в шинели шел, запылен», автор подходит к изображению целой исторической эпохи и к размышлению о том, «какими мы пришли в новое тысячелетие и как преодолеваем его» [3, с. 172].

Литература

1. Батурина А. Сама я баба ничего, и характер сносный [Электронный ресурс]. URL: <http://weburg.net/news/18337> (дата обращения: 5.07.16).
2. Башкуев Г. Пьесы разных лет. Улан-Удэ, 2007. 208 с.
3. Имхелова С. С. Драматургия Геннадия Башкуева: современное и вечное // Поэзия национального бытия. Улан-Удэ, 2010. 232 с.
4. Нет пророков в отечестве... интервью с Г. Башкуевым // Номер один. — 2005. 15 июня. № 24 [Электронный ресурс]. URL: <http://baikal-info.ru/number1/2005/24/007002.html> (дата обращения: 9.07.16).
5. Савинова Т. Б. Жанровые особенности бурятской исторической драматургии второй половины XX — начала XXI в.: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2015. 163 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.bsu.ru/content/disser/149/dissertaciya_savinovana-sait.pdf (дата обращения: 9.07.16).
6. Спектакль «Фронтвичка» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.afisha.ru/performance/80895/> (дата обращения: 5.07.16)

"DANCE OF LIFE" BY GENNADI BASHKUEV: THE GREAT PATRIOTIC WAR IN MODERN DRAMA*Irina V. Monisova*

PhD in Philology, A/Professor, Department of Contemporary Russian Literature History and Modern Literary Process, Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory St., Moscow 119991, Russia

Based on contemporary literature for theater we analyze the play "U.S.S.R" (Union of Soldiers' Soul Sore) by outstanding Buryat playwright Gennadii Bashkuev. This play is addressed to the events of the Great Patriotic War. We have noted the synthetic nature of the text, which includes, firstly, cinematic plan, explicit and implicit cinematic citations, and secondly, dance motif organizing chronotopos, stage space of the play, and involving its basic symbols. Through "dancing" style the playwright not only compositionally arranges the action and describes the characters, but also represents the entire historical epoch, and connects it with the motif of life eternal renewal.

Keywords: military theme, dance theme, dance style, chronicle drama, cinematic plan, absurd, tragicomedy, rhythm.

References

1. Baturina A. *Sama ya baba nichego, i kharakter snosnyi* [I Am a Pretty Good Woman, and My Character is Tolerable]. Available at: <http://weburg.net/news/18337> (accessed July 4, 2016).
2. Bashkuev G. *P'esy raznykh let* [Plays of Different Years]. Ulan-Ude, 2007. 208 p.
3. Imikhelova S. S. Dramaturgiya Gennadiya Bashkueva: sovremennoe i vechnoe [Drama by Gennadii Bashkuev: Modern and Eternal]. Imikhelova S. S. *Poeziya natsional'nogo bytiya — Poetry of the National Being*. Ulan-Ude, 2010. 232 p.
4. Net prorokov v otechestve...: Interv'yu s G. Bashkuevym [There Are no Prophets in the Fatherland...: Interview with Gennadii Bashkuev]. *Nomer odin — Number one*. 2005. No. 24. June 15. Available at: <http://baikal-info.ru/number1/2005/24/007002.html> (accessed July 11, 2016).
5. Savinova T. B. Zhanrovye osobennosti buryatskoi istoricheskoi dramaturgii vtoroi poloviny XX – nachala XXI v. Dis. ... kand. filol. nauk [Genre Features of Buryat Historical Drama of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century. Cand. philol. sci. diss.]. Ulan-Ude, 2015. 163 p. Available at: http://www.bsu.ru/content/disser/149/dissertaciya_savinovana-sait.pdf (accessed July 11, 2016).
6. *Spektakl' «Frontovichka»* [The Performance "Frontovichka"]. Available at: <https://www.afisha.ru/performance/80895/> (accessed July 4, 2016).