

Mikulášek, Miroslav

Некоторые жанровые и стилевые тенденции в современной советской драматургии

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1974, vol. 23, iss. D21, pp. [7]-18

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107644>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

STATI

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

НЕКОТОРЫЕ ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

„Сцена... есть парламент литературы
трибуна, пожалуй церковь искусства
и сознания...“

Герцен

Современная советская драматургия стремится передать сложность и многообразие жизни, реагировать на актуальные проблемы настоящего. Нет почти единственной области жизни, проблемы которой не были бы затронуты и отражены в произведениях советских драматургов. В них решаются проблемы межлических отношений, проблемы морали и т. д. Л. Жуховицкий (*Сами, без ангелов*, 1970) и Л. Горбашов (*Помилования не будет!* 1968) демонстрируют на историях молодых врачей и ученых новые моральные качества советских людей — честность, ответственность в работе, выносливость, способность идти за избранной целью, не сдаваться при первых успехах. Подобную проблематику в среде технической интеллигенции решает и Е. Каплинская в пьесе *Инженер* (1970). Л. Митрофанов пишет в пьесе *Отчего море соленое* (1968) о героической борьбе матросов Дальнего Востока с жестокой природой, о борьбе людей с собственными ошибками. И. Шток пишет в драме *Земля Замоскворецкая* (1970) о проблеме доверия к людям, доверия к молодому рабочему, который на своем жизненном пути совершил важную ошибку. М. Байджиев обращается к зрителю своей пьесой *Дуэль* (1968) с философским разговором о смысле жизни и героизме, с вопросом, что движет миром и людьми — добро, мысли о счастье для всех, или зло, интерес к личным выгодам. А. Арбузов ищет в своей драме *Счастливые дни несчастливого человека* (1968) ответа на вопрос, что является смыслом жизни, в чем заключается жизненное счастье. О широкой проблематике отношений социалистического города и деревни пишет Ю. Чепурия *Мое сердце с тобой* (1968) и М. Сторожева *Дом родной* (1968), *Хата с краю* (1969). В современных пьесах наблюдается тенденция подвергать критике недостатки в работе общественных деятелей, ведущих работников фабрик и колхозов (*Инженер*, 1970, В. Каплинской, *Мария*, 1969, А. Салынского, *Мое сердце с тобой*, 1969, Ю. Чепурия *Человек ходит прямо*, 1969, С. Арутюняна) и изживающиеся моральные недостатки — карьеризм, корыстолюбие, потребительское отношение к жизни (И. Касумов, *Мы так не долго живем*, 1969, С. Арутюнян, *Человек ходит прямо*, М. Байджиев, *Дуэль*). П. Самулявичюс, протестует в пьесе *Мост в далекую ночь* (1969) против равнодушия к несчастью, алу, войнам, против равнодушия к современным проблемам.

Новые пьесы затрагивают также проблемы молодежи, взаимоотношения детей и родителей (Жуховицкий, *Одни без ангелов*; Сторожева, *Дом родной*; А. Салынский, *Мария*; К. Финн, *Женщина без возраста*, 1969).

В период 1968—1970 гг. возникает также ряд пьес, авторы которых стремятся изучить и осмыслить исторические события с аспекта современного человека. Внимание советских авторов привлекает прежде всего история русского революционного движения, события ВОСР, роль рядового человека и великой личности к ней. Советские драматурги стремятся показать, как созревала революция в человеческой душе, каким сложным путем приходили на сторону революции люди разных слоев и классов:

М. Шатров *Тридцатое августа (Большевики)* 1968; С. Ермолинский, *Первый бой*, 1969; Х. Луйк, *Звездный час*, 1970; А. Родионова, *Прорыв*, 1970. Большая активность в области революционной тематики была еще поддержана двумя важными юбилеями — 50 летней годовщиной ВОСР (1967) и 100 юбилеем рождения В. И. Ленина (1970). Советские драматурги интересуются также вопросами общечеловеческими, историко-философскими (Н. Погодин, Альберт Эйнштейн, 1968; В. Волькенштейн, *Смерть Линкольна*, 1968), они ставят своими произведениями в ряды борцов за прогресс и мир (М. Маклярский, К. Рапопорт, *Вьетнамская баллада*, 1968; А. Штейн, *У времени в плену*, 1970). Пишутся также пьесы биографические (П. Павловский, *Элегия*, 1968 [о И. С. Тургеневе]), создаются пьесы о человеческой судьбе во время второй мировой войны (В. Ежов, *Соловьиная ночь*, 1969) и др.

Но дело не в обзоре и перечислении названий пьес, констатации крута тем, характера конфликтов и т. д. Необходимо извлечь из огромного обилия советских современных пьес более глубокие связи и творческие тенденции, найти общий знаменатель их жанрового и идейного многообразия.

В современной советской драматургии, представляющей не одномерный, а многоструйный поток, наблюдается несколько художественно-стилевых тенденций, зародившихся, по существу, уже на ранних этапах развития советской литературы. Несомненно, одной из наиболее интересных жанровых разновидностей советской драматургии является *розовско-арбузовская* творческая линия *лирически окрашенной психологической камерной драмы*, поэтизирующей жизнь советского человека. Зарождение этого типа драмы, которая сформировалась в конце 20-х, или же точнее в течение 30-х годов, обусловлено не только факторами литературного порядка, но и давлением самой жизни, связано с социально-этическими сдвигами в советском обществе. Революция с ее грандиозными свершениями оставалась в течение 20-х и 30-х годов ведущей темой, но мирная жизнь советского общества открывала перед литературой новую тематическую сферу, приносила новые проблемные пласты, новые краски, давала новые эмоционально-образные импульсы. Как говорил А. Луначарский: „Разве социализм предполагает потерять все тонкое, выразительное, индивидуальное?... Мы не должны забывать индивидуальные стороны человеческого сердца. Придется жить не только на площади, но и в домах... и потому все стороны индивидуальной жизни должны быть освещены, и согреты, и глубоко поняты...“¹

Тенденцию лирической психологической пьесы, формирующуюся уже в довоенное время в творчестве А. Афиногенова (*Машенька*, 1940), А. Арбузова (*Таня*, 1939), Л. Леонова (*Обыкновенный человек*, 1941), В. Гусева (*Слава*, 1935; *Весна в Москве*, 1941) и других писателей, развернули в новых условиях послевоенного периода — особенно в 50-х годах — драматурги разных поколений — В. Розов, А. Арбузов, А. Володин, В. Хмелик, позднее М. Шатров, О. Стукалов, Ю. Эдлис, Э. Радзинский и др. Для их драматургии характерно внимание к этическим, моральным проблемам ежедневного быта, морального обшпка и роста

¹ А. Луначарский, *Чему служит театр*. Москва 1925, 46—7.

советского человека, внимание к теме молодости, любви, ее поисков, жизненных побед, проигрышей, сомнений, печали и радостей, овеянных налетом трогательного лиризма. Драматурги данной творческой линии, содержащей сильный воспитательный эффект, борются против инертного, потребительского отношения к действительности, против тупого опекуинства, пусть и руководимого субъективно хорошим замыслом, учат молодых людей видеть мир как сложный организм, решают проблемы творческого, по-настоящему человеческого подхода к жизни. Герои В. Розова (*В добрый час!*, 1954; *В поисках радости*, 1957; *Неравный бой*, 1960), А. Володина (*Фабричная девчонка*, 1956; *Пять вечеров*, 1959; *В гостях у дома*, 1960; *Моя старшая сестра*, 1962), М. Шатрова (*Современные ребята*, 1962), А. Арбузова (*Иркутская история*, 1958; *Сказки старого Арбата*, 1970) и др., изображенные с полемическим акцентом, продиктованным стремлением изобразить героя не каким он должен быть, а каким он есть на самом деле — это обаятельные, еще не вполне сложившиеся молодые люди, испытывающие процесс морального созревания. У них недоверие к фразам, они сами своими руками хотят ощупать мир вокруг себя. Скепсис, в который иногда выливается их недовольство, разрушает сама жизнь, человеческий труд и любовь.

И новые пьесы современных советских драматургов, будь то М. Роцин (*Валентин и Валентина*) или преждевременно скончавшийся А. Вампилов развивают эту плодотворную творческую традицию советской драматургии. Они так же как и их предшественники — В. Розов, А. Арбузов, дают своих героев не готовыми, уже сложившимися с самого начала, а в движении, в изменении. Особенно в творчестве А. Вампилова (*Процание в июне*, *Предместье*, *Провинциальные анекдоты*, *Прошлым летом в Чулимске*, *Старший сын*) тема становления и роста человеческой личности показана через трудный процесс внутренней перестройки, переделки характера. Так же как когда-то арбузовская Валя (*Иркутская история*) достигла победу над собой, сумела преодолеть свою внутреннюю пустоту, показной цинизм, все то, что принесло ей нелестное прозвище Вальки-дешевки, — и герои Вампилова, будь это Шаманов (*Прошлым летом в Чулимске*) или Бусыгин (*Старший сын*) и др., разрывая круг индивидуалистского мировосприятия, равнодушия и легкомыслия, совершают переход к действию, к жизненной активности; отказываясь от компромиссов с совестью и сопротивляясь препятствиям, они идут к осознанию своего единства с людьми вокруг себя, с миром, своей необходимости другим людям и обществу.

Для „розовско-арбузовской“ стилевой линии характерен слой глубокого лиризма, кроющегося как в эмоциональной повышенности и поэтизации содержания и романтическом колорите действия, так и в струе теплого жизнеутверждающего юмора. Пьесы этого течения в большинстве комедии, которые, как таковые, несмотря на свою критическую направленность, пронизаны оптимистическим мировосприятием. Но их жанровая амплитуда весьма широкая, гибкая, многообразная, как свидетельствует об этом особенно тип „веселых драм“² Вампилова; они представляют оригиналь-

² См. Театр 3, 1974, 63—72.

ный, диалектический сплав веселого и серьезного, точнее серьезную драму, сублимирующуюся тем не менее, как это ни парадоксально, из комедийного жанрового пласта. Здесь драма оборачивается комедией и комедия драмой.

Тип лирической камерной драмы своим сосредоточением на изображении процессов духовного созревания героев, психологического анализа взаимоотношений в рамках семейного быта — влечет за собой некоторое сужение жизненного пространства, действий и сдвигов жизни. Афиногенов в *Машеньке*, так же как затем Рошин, Вампилов и др., не выводят своих героев т. ск. на перекресток истории. Но некоторые авторы, принадлежавшие к данной линии, вроде Арбузова и Розова, вторгаясь в сферу внутреннего мира молодого человека, не отгораживали в своих лучших произведениях данную область жизни от более широких связей. Как В. Розов в некоторых своих драмах (*Перед ужином* 1962; *В день свадьбы*, 1964, и др.), так и А. Арбузов в своей *Иркутской истории* не оставались только при поисках недюжинного героя и при психологическом зондировании его чувства и мировоззрения: Арбузов старался постичь социальные связи, социальный коэффициент формирующихся моральных качеств советского человека, связать микромир души с макромиром жизни; т. е. он стремился к расширению драматического пространства, проблемного слоя камерной формы драмы за счет важных, актуальных общественных мотивов (включение Вали в трудовой процесс на стройке коммунизма), что расширяло радиус действия данного типа драмы в направлении к его социальной активизации. Здесь наблюдается стремление показать через интимную тему жизнь с ее социальными проблемами, противоречиями и конфликтами. Здесь намечаются подступы к тому гармоничному, органическому синтезу личного и гражданского мироощущения, к созданию которого тщетно стремился А. Афиногенов в своей *Машеньке*. Опыт советской драматургии повествует о том, что „микромир души“ и „макромир жизни“ неразрывно связаны, но тем не менее художественная реализация данного тематического двухполюса оказывается сложным творческим процессом.

*

Интерес к человеческой личности, к нравственному климату общества характерен и для второй творческой — *аналитической* линии современной советской драматургии. Это драматургия широкого общественного звучания, остросоциальная, открывающая широким охватом жизни путь к выявлению основных идей, проблем и конфликтов эпохи.

Жанрово отличные, но внутренне родственные пьесы Л. Горбашова *Помилования не будет* (1968), А. Салынского *Мария* (1969), Н. Бокарева *Сталевары* (1972), И. Дворецкого *Человек со стороны* (1971), М. Шатрова *Погода на завтра* (1973) — это не созерцательные драмы, пассивно регистрирующие факты действительности; в них проявляется стремление авторов вторгнуться в жизнь, дать импульс ее новому пониманию и стилю, внедрить в нее новые формы труда, науки, коммунистической морали и этики, общественных отношений. Эти пьесы, развивающие традиции социально „заангажированной“ советской драматургии разных периодов — Н. Погодина *Мой друг*, А. Корнейчука *Платон Кречет*, А. Штейна *Закон чести*, *Персональное дело*, Н. Погодина *Верность*

и т. п. — поддерживают боевой дух советской литературы, борются за новый облик общества, за новые отношения уже не только в рамках семьи, но и в процессе труда, внутри больших социальных коллективов, будь это промышленный комбинат (*Человек со стороны*) или стройки коммунизма (*Мария*). Это драматургия, которая задумывается и над серьезными этическими проблемами современного буржуазного мира, парализованного кризисом не только экономических, а прежде всего идейных, моральных ценностей. Драма Н. Погодина *Альберт Эйнштейн* (1968) и трагикомедия белорусского драматурга А. Мака ёнка *Святюканый апостол* (1971) представляют философское раздумье над судьбами человека в современном внутренне разорванном капиталистическом мире.

Такие герои, как партийный работник Мария Одинцова из одноименной пьесы Салынского, или инженер Чешков из пьесы Дворецкого *Человек со стороны* — этот погодинский Григорий Гай (*Мой друг*) наших дней — являются со всем присущим им моральным и трудовым максимализмом, с которым они борются против изживших себя форм производства, трудовой морали и эмпирического подхода к экономическим проблемам вообще, — героями рискованными. Такой герой делает — даже ценой возможности личного проигрыша — в данное время то, что как раз нужно, что служит общественному прогрессу, потребностям коммунизма. Герой этого типа литературы — это не тип скучного „делового человека“, — он является всегда героем дерзающим, открывающим новые пути для производства, науки и общественных отношений, не останавливающимся в своих стремлениях при частных и временных неудачах. Ведь действительно, как отметил Л. Горбашов устами одного из персонажей своей пьесы *Помилования не будет* профессора Богданова: „Если бы хирург, идущий непроторенной дорогой, после первой неудачной операции отложил бы нож, десятки хирургов, готовые оперировать, много лет не рискнули бы сделать это. И совесть его судила бы и за тех больных, которым отказались помочь...“³ Драматургия Горбашова, Дворецкого и др. призывает к моральной ответственности за свои поступки, за свое поведение. Ее герои доказывают, что человек не является „колесиком“ или „винтиком“ государственной машины, как проповедовал один из „культуртрегеров“ пресловутого „третьего рейха“,⁴ а что он оказывается самобытной личностью, способной взять свою судьбу в свои руки.

Систему мыслей и организацию сюжета в данной линии советской драматургии, зондирующей положение человека в семье, обществе и в мире, отличает определенный рационалистский момент — как говорится в эстетической литературе — сократовская стихия искусства, вытекающая из доминирующего положения идеи, мысли. Отсюда у данного типа пьес некоторое подавление сферы личного в пользу социального коэффициента, ибо здесь идейным и сюжетным ядром оказывается спор идей, проведение в жизнь определенных творческих тенденций, моральных качеств, стремле-

³ Театр 12, 1968, 140.

⁴ „Der Staat ist eine von Menschen konstruierte Maschine, in die sich der Mensch als Rädchen oder Schraubchen einzupassen hat...“ (Hans Pfitzner, *Shakespeare-Dämmerung*. In: *Shakespeare-Jahrbuch* von 1941. Bd. 77. Weimar, S. 74—92). цит. по книге Peter H. Bumm, *Drama und Theater der konservativen Revolution*. München 1971, 258.

ние продвинуть время, преодолеть частные противоречия и конфликты жизни.

Не случайно Н. Погодин и А. Макаёнок komponуют свои пьесы-мысли *Альберт Эйнштейн* и *Затюканный апостол*, достигающие философски-политических высот, как пьесы-диспут (впрочем, это характерно и для пьесы Дворецкого *Человек со стороны*), где на небольшой сценической площадке разворачивается столкновение жизненных позиций, мироощущений, эмоций и отношений героев, спор, по своему значению выходящий далеко за пределы семьи или данной общественной среды. Не случайно именно в этом типе пьесы происходит возрождение в художественной ткани произведения вполне органичного традиционного сценического средства драматургии прошлого — *монолога*. Именно монолог — у Макаёнка, нередко полемически заостренный — сосредоточивает внутреннюю идейную взрывчатую энергию пьесы, в нем концентрируются мысли героя (отражающие, естественно, и позицию самого автора), здесь накал мыслей, чувств и страстей достигает своего апогея.

Пьеса Н. Погодина *Альберт Эйнштейн* — трагедия мысли, трагедия борьбы не с „роковой силой“, а с собственной человеческой совестью. В центре произведения стоит проблема ответственности человека за ход и судьбу мира. Она должна была беспокоить зрителя, его мысль, призывать его к борьбе за мир без войн. Трагикомедия *Затюканный апостол* А. Макаёнка занимает в современной советской драматургии особое место. „Все, что происходит в этой пьесе, — пишет автор в предисловии к своему произведению, — могло случиться в любой буржуазной стране, где двуличие морали, унижение личности, бесперспективность завтрашнего дня, жестокость и бесчеловечность мещанского быта становятся очевидными не только тому, кто обогащен жизненным опытом, но даже детям. Не случайно в центре пьесы — малыш“.⁵ Макаёнок стремился больше чем к сопоставлению двух поколений — „отцов и детей“, их жизненных судеб, мечтаний и желаний. То обстоятельство, что Макаёнок дал своему совершенно нетрадиционному молодому герою — „вундеркинду“ — вырасти в буржуазном обществе, в котором правда и справедливость — лишь пустые понятия, в котором погоня за наживой и властью становится смыслом жизни и их достижение мерилом преуспеяния человеческого индивидуума, позволило ему постичь трагический контраст между чистым идеалом молодости, страстным желанием найти правду и добиться чего-то большого — и горькой резигнацией, трусливым отступлением и тщательно укрываемым малодушием тех, кто в человеческих „джунглях“, где „все звери и кто сильнее, тот грызет слабого“, не в состоянии был реализовать себя, и свое „место под солнцем“ удержал лишь благодаря своей приспособляемости, удержал ценой потери человеческого достоинства.

Микромир, в котором живет „малый апостол“, имеет все знаки этого общественного разложения и сам фактически распадается: здесь стоят друг против друга не только родители и дети, но и жизненные партнеры. Взаимная измена сделала из них врагов, но разоблачения и осуждение, произнесенные ребенком, все же их связывают, хотя их взаимоотношения никак не меняются. Из „вундеркинда“, поражающего всех своей начитанностью,

⁵ Театр 3, 1971, 171.

сообразительностью и неожиданными суждениями, он превращается в *enfant terrible*, перед пытливым взором которого уже ничего нельзя спрятать и критики которого нельзя избежать. То, что в начале не должно было быть больше, чем игрой т. ск. человеческого детеныша, бросающегося очертя голову за знаниями и стремящегося испытать свои силы, то, в конце концов, оборачивается трагической дуэлью, в которой этот самый „лучший“ терпит поражение. Он провинился лишь тем, что не желал „с ложью ложиться спать и с ложью вставать“ и, как только обнаружил правду, не смолчал. Мир, в котором столь многих „ложь кормит“, такое отступничество не прощает. Это понимает и „малыш“ и в страшном мгновении прозрения он предпочитает смерть жизни на коленах. Но умирает ли он на самом деле? Нет, человеческая руина, которая осталась от „малого апостола“, это действительно не более, чем живой труп. Но рядом остался еще другой ребенок, девушка, в которой еще не погасло настоящее человеческое чувство, девушка, которой, сначала не понимающей и перепуганной, брат позволил заглянуть почти на дно своей беспокойной души. Теперь она, внезапно ставшая зрелой, поднимает светоч правды, выпавший из рук брата и готова идти хотя бы на „костер“, на „эшафот“, на „крест“, „чтобы не стать такой, как он!“ Но даже это еще не конец. Ибо „маленькие апостолы“, великие искатели правды, рождаются неустанно...

Пьеса Н. Погодина *Альберт Эйнштейн и Затюканный апостол* А. Макаёнка являются свидетельством того, что советская драматургия отошла от ограниченного, узкого показа реальности, что она научилась философски осмысливать на основе широких обобщений важные и жгучие социальные проблемы современного мира.

Пьесы, принадлежащие к аналитической творческой линии советской драматургии, доказывают, что в отношении объекта художественного изображения искусства социалистического реализма нет и не должно быть в жизни человека областей, которыми художник не мог бы овладеть. Конечно, важна в данном отношении политическая позиция художника, основной пафос, с которым он подходит к жизни, оценивая ее явления. Важно то, преобладает ли в его интерпретации — или будет преобладать — депрессия, разочарование, резигнация перед трудностями жизни, чувство отчуждения от действительности или пафос жизнеутверждения, стремление к преобразованию жизни, готовность подраться со всеми опасными пережитками в сознании и поступках людей, направить общество на достижение новых горизонтов. „Задачу художественного творчества нельзя сводить только к подтверждению того, что есть в жизни, к преподнесению в готовом виде решения конфликтов, нарождающихся в жизни. Задача социалистического искусства — возбудить мысль, чувства, энергию масс, направить их усилия на разрешение общественно важных вопросов, мобилизовать волю личности и нужном для народа направлении“.⁶ Здесь уже литература приобретает не только воспитательное, но и огромное познавательное значение. Задача художника эпохи социализма — своеобразная художественная „разведка“ многообразной и переменчивой действительности. Тогда искусство становится частью общенародного дела. В таком случае, ко-

⁶ В. Новиков, *Художественная правда и диалектика творчества*. Москва 1971, 394.

нечно, поэт „не только будет иллюстратором готовых лозунгов партии, но будет доставлять великолепные „полуфабрикаты“ для вождей партии, для ее ЦК, для съездов и общественного мнения партии“ (Луначарский).⁷ Как писал Луначарский: „... Плох художник, который своими произведениями иллюстрирует уже выработанные положения нашей программы. Художник ценен именно тем, что он поднимает новину, что он со своей интуицией проникает в область, в которую обычно трудно проникнуть...“.⁸

*

Советская драматургия, так же как и другие виды советского литературного или фильмового искусства недавних лет (*Судьба человека* Шолохова, *Повесть пламенных лет* Довженко, *Баллада о солдате* и *Чистое небо* Чухрая и др.), изображая трудные судьбы, крутые жизненные повороты, мучительные потери и жизненные катастрофы, не прибегает для усиления оптимистического звучания произведения к „счастливой развязке“ или облегченному разрешению конфликта. Произведения А. Левады *Фауст и смерть* (1964), А. Салынского *Барабанщица* (1958), А. Штейна *У времени в плену* (1970) — фантазия на темы В. Вишневского, Б. Васильева *А зори здесь тихие...* (1972), полные суровой правды и горячей любви к человеку, оптимистической веры в победу человечности, коммунистического гуманизма, веры в бессмертие человеческого дела на земле, представляют *героико-философскую*, романтически приподнятую тенденцию современной советской драматургии.

Пьесы этой тенденции тяготеют к изображению трагических сторон жизни и свидетельствуют о том, что даже эпохи рационалистского мироустройства не лишены глубокой эмоциональной подосновы. Жизнь нигде в мире не состоит только из одних радостей, в ней имеются и личные потери, разочарования, боль и страдание. „Нам так хочется прекрасной, светлой жизни, — говорил на II съезде советских писателей А. Довженко, — что страстно желаемое и ожидаемое мы мыслим порой как бы осуществленным, забывая при этом, что страдание пребудет с нами всегда, пока будет жить человек на земле, пока будет он любить, радоваться, творить. Исчезнут только социальные причины страданий. Сила же страданий всегда будет определяться не столько гнетом каких-либо внешних обстоятельств, сколько глубиной потрясений. Я не зову никого к плаксивым, пессимистическим сюжетам, так же, как и вы, я люблю народ и понимаю, что личная жизнь моя имеет смысл постольку, поскольку она направлена на служение народу. Я верю в победу братства народов, верю в торжестве коммунизма, но если при первом полете на Марс любимый мой сын или брат погибнет в мировом пространстве, я никому не скажу, что я преодолеваю трудность его потери. Я скажу, что я страдаю!“⁹

Глубоким слоем трагического мироощущения, трагических переживаний и потрясений пронизана пьеса Б. Васильева *А зори здесь тихие...* Б. Васильев повествует о трагической судьбе небольшой группы девушек-

⁷ А. Луначарский, Статьи о советской литературе. Москва 1958, 317.

⁸ А. В. Луначарский, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 8, Москва 1967, 12.

⁹ Цит. по Театр 2, 1971, 16—17.

бойцов, которые гибнут во время Великой Отечественной войны в роковой борьбе с фашистской разведкой. „Тихие зори живут в сердцах молодых девушек, ныне солдат Великой Отечественной войны, — пишет И. Вишневская. — Надежды их еще светлы, любовь — беспечальна, огорчения — быстролетны, а биографии — коротки. В эту душевную тишину врывается война, тем более страшная и безразличная, что гибнут не только закаленные бойцы, но и нежные их невесты“.¹⁰ Именно из-за глубоко эмоционального слоя, рассказанная Васильевым трогательная история стала больше чем развернутой сценической записью героической борьбы советского человека во время второй мировой войны, больше чем антивоенной апелляцией и предостережением. Это настоящая трагедия не наполнившаяся, не осуществившаяся жизни.

Сюжетным ядром и темой пьесы Васильева не является борьба за сохранение индивидуальной жизни, а коллективная трагическая судьба, коллективный героизм. Герои пьесы — этот трагедийный хор — очутившиеся лицом к лицу со смертью, принимают — так же как и герои греческих драм и трагедий Шекспира — с достойным спокойствием и мужественностью неизбежное, судьбу; ибо героизм — это не только единовременный героический подвиг, это прежде всего „героическое перенесение страдания, ... необходимость подчиниться там, где необходимо подчиниться“.¹¹ Судьба и необходимость определяют рамки трагедии. Пафос пьесы, которой чужд риторизм классической трагедии, вытекает из внутреннего эмоционального напряжения героев, молчаливого подавления героями человеческой боли, из осознания неизбежности смерти. В этом нет резигнации, столь характерной для индивидуалистических драм и трагедий Гейбеля и Ибсена. Герои Васильева знают, что смерть их личность наполнит и завершит, что их гибель способствует победе общего дела, дела борющегося советского народа. „Благородные люди, больше чем люди низкие, определяют то, что однажды принадлежало к их жизни, и уже не оставят это; поэтому трагедия является их привилегией“.¹² Пьеса Васильева показывает, что человек все же не является „одиноким островом в центре бушующего моря“,¹³ как когда-то казалось Г. Лукачу в его *Метафизике трагедии*, а что он — частица общего дела страны, что его „судьба человеческая“ — „судьба народная“. В данном отношении пьеса *А зори здесь тихие...* обнаруживает черты подлинной трагедии, она пронизана верой, что жизнь, несмотря на всю свою изменчивость и ненадежность, в своей основе неуничтожаема. Поэтому пьеса *А зори здесь тихие...* — „оптимистическая трагедия“ нового времени.

Выразительной чертой пьесы является и мощный романтический заряд, вытекающий из почти балладной передачи трагической истории пьесы. Эмоциональная амплитуда произведения вообще широкая, в нем „и тихая, щемящая печаль, трагизм, размытый лирикой, с просвечивающими легкими красками ласковых зорь“.¹⁴

¹⁰ Театр 10, 1971, 21.

¹¹ Цит. по чешскому изданию: Georg Lukács, *Metafyzika tragédie*. Československý spisovatel, Praha 1967, 70.

¹² Там же, 39.

¹³ Там же, 63.

¹⁴ И. Вишневская, *Жизнь и сцена*. Театр 10, 1971, 21.

Хотя в пьесе Васильева отсутствует драматический антипод (смерть, приходящая извне, уничтожающая людей, является *судьбой*, завязавшей трагический узел пьесы), она все же имеет внутреннее нарастающее напряжение, данное сюжетной историей — трагедией бытия коллективного героя, „трагедийного хора“ — погибших девушек-бойцов. Но все же в трагедии Васильева — в отличие от пьес отмеченной выше аналитической линии советской драматургии (сократовского типа), где действие, сценическая история была все же лишь вторичным явлением, ибо ядром был спор идей, концепций, жизненных позиций, столкновение волей и т. д. — доминирующим, первичным формообразовательным жанровым моментом является эпический принцип. Поэтому в жанровом отношении пьеса *А зори здесь тихие...* является скорее героико-романтической *драматической рапсодией*, драматическим эпосом с трагедийной содержательной основой. Небезынтересно, что инсценировки прозаических, эпических произведений замещают в советской драматургии столь редкий жанр трагедии, основанной на переплетении аполлинской и дионисской стихии искусства, эпического и лирического эстетического начала. Во всяком случае пьеса *А зори здесь тихие...* Б. Васильева воскрешает в оригинальном идейном и жанровом художественном ракурсе лучшие творческие традиции героико-революционной драмы 20-х и 30-х годов, незабываемой *Оптимистической трагедии* Вс. Вишневского.

*

В центре социальных интересов советских драматургов оказалось, т. обр., не изображение отвлеченных сдвигов и хода истории, а поэтизация позитивных морально-политических качеств и внутреннего облика человека современности. Не случайно „изображение положительного героя, раскрытие красоты и величия советского человека — строителя коммунизма — является задачей номер один для советского искусства“.¹⁵ Советская драматургия не окутывает свою интерпретацию мира псевдохудожественными, нарочно усложненными образами и формами, затуманивающими настоящее значение передаваемого содержания, что характерно для западноевропейской абсурдной драмы (Ионеско, Беккет и др.) с ее атмосферой дезиллюзии, отчуждения и пессимизма; советская драматургия повествует в прямых образах, не лишенных художественной смелости, о трудностях и радостях человека социалистического мира, о его сомнениях, колебаниях и нахождении подлинных человеческих ценностей, нахождении смысла жизни и социальной уверенности.

Жизнеутверждающему пафосу советской драматургии глубоко чужды художественно безвыходные в условиях социализма теории западноевропейских „новых“ „левых“ интеллектуалов, которые, исходя из положения искусства в буржуазно-классовом обществе, ориентируют литературу и искусство в направлении деструкции, „Великого Отказа“, „тотального“ отрицания действительности („... Поэзия есть способность отрицания

¹⁵ В. Новиков, *Художественная правда и диалектика творчества*. Сов. писатель, Москва 1971, 388.

вещей...“ (Г. Маркузе¹⁶), т. е. возводят в общий закон перманентно конфликтное, оппозиционное отношение искусства к реальности. Австрийский ревизионист Эрнст Фишер видит литератора в рамках „беспокойной литературы“ лишь в качестве „еретика“, стоящего против общества („В нашем веке интеллигент призван быть... еретиком“¹⁷). Здесь налицо генерализация феноменов, связанных с положением литературы в буржуазном обществе.

Конечно, отношения между литературой, искусством и действительностью далеко не всегда идилличны даже в социалистическом обществе; они не лишены частных разногласий, определенного напряжения: „...не исключены и отдельные отклонения, трудности, трения — неизбежные спутники живого развития“, — пишет Ю. Барабаш в своей статье *Искусство и политика*.¹⁸ Но важно и другое, важно морально-политическое, этическое единство советского, социалистического художника и народа, его партии, идентичность их социальных интересов: „Советский художник не может противостоять своему обществу, потому что нельзя противостоять самому себе, семье, которую ты любишь, многомиллионному общественному коллективу, который ты уважаешь и от которого получаешь в ответ уважение и признание“ (А. Салынский¹⁹).

Советская драматургия, так же как и литература в целом, воспринимающая жизнь во всем ее многообразии и одновременно сложности, в согласии со своим высоким этическим пафосом — через фиксацию прекрасного в жизни и трагических ее сторон, через бескомпромиссную борьбу за коммунистические идеалы, всегда утверждала жизнь, социалистическую действительность. Тем самым она вносит свой вклад в решение дел человеческих на земле, в решение судьбы человеческой, взаимоотношений человека и эпохи, истории.

Пора творческих „простоев“ советской драматургии давно миновала, она вся в порыве, в исканиях, полна творческого дерзания в исполнении задачи искусства — „возвратить опыту его искренность, вещам — их жизненность, людям — их цельную гуманность“.²⁰

ZU EINIGEN GENRE- UND STILTENDENZEN DER ZEITGENÖSSISCHEN SOWJETISCHEN DRAMATIK

Die Abhandlung ist ein Versuch, aus einer beträchtlichen Zahl der zeitgenössischen sowjetischen Theaterstücke tiefere Formenzusammenhänge zu sondieren, sie dann in Genre- und Stilentwicklungsreihen zu bringen und auch den gemeinsamen Nenner ihrer Genre- und Ideenvielgestaltigkeit zu finden.

In der zeitgenössischen sowjetischen Dramatik, die keinen einfachen, sondern einen vielschichtigen Strom darstellt, haben sich im Laufe ihrer Entwicklung einige schöpferische Tendenzen deutlich ausgeprägt. Eine der beachtenswertesten Genretendenzen der sowjetischen

¹⁶ H. Marcuse, *One-dimensional Man*. Boston 1968, 257; цит. по книге Э. Я. Баталов, *Философия бунта*. Москва 1973, 82.

¹⁷ См. Ernst Fischer, *Intellektuell a moc*. Literární noviny č. 25, 1966, 3.

¹⁸ Ю. Барабаш, *Искусство и политика*. В сб. ст. *Вопросы литературы и искусства на современном этапе*. Москва 1973, 26.

¹⁹ А. Салынский, *Цена — общественная трибуна*. Театр 10, 1971, 10.

²⁰ А. Банфи, *Избранное*. Прогресс, Москва 1965, 99—100.

Dramatik bildet die *rozov-arbuzovische* typologische Linie des lyrisch gestimmten psychologischen Kammerdramas, welches das Leben des sowjetischen Menschen poetisiert (Rozov, Arbuzov, Volodin, Rožin, Vampilov und andere). Für diesen Typ des sowjetischen Dramas ist die Berücksichtigung der ethischen, moralischen Probleme des Alltagslebens, der moralischen Profils und der moralischen Entwicklung des sowjetischen Menschen, der Thematik der Jugend, der Liebe, ihrer Freuden und ihrer Trauer usw. charakteristisch. Der „rozov-arbuzovischen“ Linie ist ein tiefer Lyrismus eigen; dieser Lyrismus quillt aus der Gefühlsfülle und der Poetisierung des Inhalts, aus der romantisierenden Handlung, gleichzeitig jedoch aus einer Welle des warmen, lebenspendenden Humors. Die Theaterstücke dieser Art sind vor allem Komödien, die abgesehen von ihrer kritischen Einstellung durch optimistische Lebensauffassung durchdrungen sind.

Das Interesse für das menschliche Wesen, für das moralische Klima der Gesellschaft ist für die zweite schöpferische Linie der zeitgenössischen sowjetischen Dramatik charakteristisch — für die *analytisch-kritische* Linie. Es handelt sich hier um eine gesellschaftlich engagierte Dramatik, die durch ein breites Bild verschiedener Lebensschichten den Weg zur Erfassung der Hauptideen, Probleme und Konflikte der Epoche entdeckt (Gorbašov, Salynskij, Dvoreckij, Satrov, Pogodin, Makajonok u. a.). Das Gedankensystem und der Bau des Sujets dieser Dramatik, welche die Stellung des Menschen in der Familie, in der Gesellschaft und in der Welt erforscht, zeichnet sich durch ein gewisses rationalistisches Moment aus, wie es in der ästhetischen Literatur angeführt wird, durch das *sokratische* künstlerische Element, das aus der vorherrschenden Stellung der Idee, des Gedankens hervorgeht. Davon stammt in diesem Typ der Schauspiele eine gewisse Einengung der persönlichen Sphäre zugunsten des sozialen Elements; den Ideen- und Sujetkern bildet hier nämlich der Zusammenstoß der Ideen, die Durchsetzung gewisser schöpferischer Tendenzen und moralischer Qualitäten, das Bestreben, die gegenwärtige Zeit zu rühren, die Teilwidersprüche und Gegensätze des Lebens zu überwinden.

Eine bedeutende typologische schöpferische Linie der zeitgenössischen sowjetischen Dramatik bildet das *heroisch-philosophische*, romantisch orientierte Drama. Die Werke dieser schöpferischen Tendenz (Stejn, B. Vasiljev) streben zur Darstellung der tragischen Umstände des Lebens und bezeugen, daß man sogar in der Zeit der rationalistischen Weltanschauung einer tiefen Emotionalität begegnet. Das vorherrschende, primäre formenbildende Moment ist hier das *epische* Prinzip — im Gegenteil zu den Theaterstücken der analytischen Linie (des sokratischen Typs), wo die Handlung, die szenische Geschichte eigentlich eine sekundäre Erscheinung darstellt, da der Streit der Ideen, der Auffassungen, der Anschauungen usw. im Vordergrund steht. Darum ist ein Drama dieses Genres eher eine dramatische Rhapsodie, ein dramatisches Epos mit einem tragischen Inhalts- und Ideengrund. Es ist interessant, daß die dramatischen Adaptationen der prosaischen, epischen Werke in der sowjetischen Dramatik jenes seltene Genre der Tragödie vertreten, das auf der Verbindung des apollonischen und des dionysischen künstlerischen Elements, des epischen und lyrischen ästhetischen Prinzips beruht.