

# Borys Bugrow

---

## Об условных приемах в современной советской драме

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 5, 126-143

---

1981

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Об условных приемах в современной советской драме

---

Борис Бугров

Сегодняшние жанровые и стилевые искания в советской драматургии в решающей мере связаны с более активным осознанием ею богатейших художественных возможностей, которые заключает в себе поэтика искусства социалистического реализма — искусства, где практически неисчерпаемый процесс эстетического познания действительности находит множество индивидуально-творческих преломлений. Немалое воздействие на формотворчество в драме оказывают также современные театральные поиски, связанные с расширением выразительных возможностей театра, выявлением ведущей роли режиссуры, с преобразованиями в художественной структуре спектакля. В драматургии и театре последних лет все большее распространение получают условные приемы сценического оформления и построения действия.

Разумеется, речь идет не об изначальной, первичной условности, присущей всякому искусству, в том числе и театру, уже по самой его природе и основанной на понимании нетождественности образа отражаемому предмету, а о том условном типе художественного обобщения, который, по определению одного из современных исследователей, характеризуется „активным пересозданием природных форм, предпринимаемым ради выявления, концентрации существенного, переформированием облика явлений в целях раскрытия правды жизни в формах искусства”<sup>1</sup>. В спорах о возможностях и границах применения условности на сцене, активизировавшихся на рубеже пятидесятых — шестидесятых годов и в общем не затихающих до настоящего времени, с достаточной определенностью обозначились принципиальные различия между условностью, свойственной реалистическому искусству, в том числе и искусству социалистического реализма, и условностью формалистической. Крупнейший режиссер современного советского театра Георгий Товстоногов, в частности, подчеркивал, что только такая услов-

---

<sup>1</sup> А. Михайлова: *О художественной условности*, Москва 1970, с. 26.

ность реалистична в театре, которая „будит воображение зрителя в направлении, нужном для данной пьесы”, которая „опирается на актеров, выражается через них”, которая „находится в точном соответствии с временем, с психологией современного зрительного зала”<sup>2</sup>.

Значительную роль в распространении условных форм на современной сцене сыграло широкое обращение советского театра к драматургии Бертольда Брехта, возросшее за последнее время внимание к его эстетической системе. Интерес деятелей театрального искусства вызывают разработанные Брехтом и осуществленные им в собственной драматургической практике принципы „искусства представления”, созданного им „эпического театра” с развитым „многослойным” действием, широко разветвленной фабулой, использованием рассказа, комментариев автора и других эпических форм, его метод „очуждения”, утверждающий необходимость прямого сценического выражения отношения к образу, сохранения обязательной дистанции между актером и исполняемым персонажем.

Новаторство форм Брехта определяется прежде всего новизной поставленных им художественных задач. Страстный поборник действенного театра с ясно очерченным политическим профилем, могущего не только показывать мир, но и активно способствовать его революционному преобразению, Брехт был убежден в том, что пьесы должны основываться прежде всего на конкретном исследовании определенных социально-политических структур, характеризующих облик современной действительности. Его пьесы (*Карьера Артуро Уи*, *Добрый человек из Сезуана*, *Кавказский меловой круг*, *Господин Пунтила и его слуга Масси* и другие) строятся как модели современного мира, очищенные от бытовой и социальной конкретности, как своего рода обобщенно-философские „параболы”, не содержащие в себе информацию о таких формах и структурах, в которых могли бы отражаться факты эмпирической, повседневной жизни (как это было, например, в пьесах Островского или Чехова. Гротеск и „двойное очуждение” в *Карьере Артуро Уи*, сошествие богов на землю в *Добром человеке из Сезуана*, данные в виде отступлений от действия зонги в *Трехгрошовой опере*, развернутые заголовки эпизодов, предварительно раскрывающие их содержание, транспаранты, которые „комментируют” происходящее на сцене, — все эти приемы не являются для Брехта самоцелью, а служат или художественно убедительному постижению социально-исторического опыта жизни, или более глубокому проникновению в характер человеческих взаимоотношений. Искусство Брехта, как форма революционной практики и как сила, призванная влиять на переустройство действительности, по самой своей сути противостоит концепциям субъективистского преобразования объекта в художественном образе.

<sup>2</sup> Г. Товстоногов: *Открытое письмо Николаю Охлопкову*, „Театр” 1960, № 2, с. 46.

У современного советского театра есть попытки освоения брехтовского принципа „дистанционности“, выражения „отношения“ к образу — достаточно хотя бы сослаться на творческую практику Московского театра драмы и комедии на Таганке, возглавляемого Юрием Любимовым. Художественные формы этого театра, во многом опираясь на брехтовское „очуждение“ в плане резкого подчеркивания отношения к сценическим персонажам, к теме спектакля, к его идейному содержанию, стилистически обнаруживают близость прежде всего принципам условного театра Всеволода Мейерхольда двадцатых годов и других „левых“ театров той поры, а также практике „синематистов“ (самодельных эстрадно-театральных групп, распространенных в двадцатые годы) и трамов (театров рабочей молодежи). Памятуя о том, что новым нередко становится основательно забытое старое, Юрий Любимов в поисках обновленных сценографических решений широко обратился к арсеналу изобразительных средств Мейерхольда — к его приемам острого пластического гротеска, к присущему ему общему аскетически-беспредметному и бескрасочному стилю раннего театрального конструктивизма, к его трактовке сценического пространства, превращаемого из замкнутой „коробки“ в прямое продолжение зрительного зала (с выходами актеров на авансцену и даже непосредственно в зал). Воспроизведение многих условных приемов изобразительно-декоративного характера, выработанных Мейерхольдом, дополнялось у Любимова использованием средств современной театральной техники, включая разнообразное шумовое оформление, возможности света, а также введением элементов принятого в кинематографе и телевидении ассоциативного монтажа „крупных“ и более глубинных „средних“ планов.

Как свидетельствует живая театральная практика последних лет, наряду с жизнеподобными формами, связанными с детальным воспроизведением реальности, все чаще применяются формы условные, дающие особые возможности художественного обобщения жизненных явлений. Обе эти формы представляют собой разные аспекты художественного осознания действительности в рамках общей эстетической системы — одна в большей мере тяготеет к иллюзии (в формальном смысле), другая в меньшей мере. Есть немало примеров, убеждающих в том, что условность в реалистическом искусстве может проявить себя глубже, чем в произведении любого другого метода или направления, так как здесь она подчинена раскрытию сути явлений, постижению подлинной правды жизни.

Напомним, что еще в тридцатые годы Луначарский различал в пролетарском театральном искусстве две линии, два „приема“ (слово это употреблялось им в широком смысле): „реалистический (психологический)“, т. е. тот, который сегодня именуется „жизнеподобным“ типом художественного обобщения, и „стилизующий (тенденциозный, дефор-

мирующий)”, т. е. в современном понимании „условный”<sup>3</sup>. Единство метода он усматривал в том, что обе эти линии, несхожие и во многом даже полярные по формальным признакам, обнаруживают общность в понимании конечного результата — реалистического конкретно-исторического постижения революционной действительности. Характеризуя состояние советского театра в тридцатые годы, Луначарский с удовлетворением отмечал, что он все увереннее включает в свой творческий арсенал разнообразные стилевые приемы, в том числе и условные. „Так называемые »левые« театры, — писал он, — вовсе не пугаются крепкого сценического реализма, словно черт ладана; и обратно, некогда считавшаяся »чертовщинкой« условность находит себе гостеприимство на старых сценах.”<sup>4</sup> В попытках такого рода синтетических обобщений он видел одну из существенных особенностей общего процесса, формирующего театральное искусство нового социально-художественного типа. Несомненно, эти суждения Луначарского применимы к театру наших дней с его интенсивными поисками наиболее современных, наиболее отвечающих требованиям эпохи средств художественной выразительности.

Естественно, театральные искания не могли не затронуть драматургию, всегда чутко откликавшуюся на запросы столь близкого к ней рода искусства. Вместе с тем одной из примет сегодняшнего состояния советской драматургии становится активный процесс воздействия на драму опыта прозы — некоторые исследователи прямо говорят об „эпизации” драмы, включая сюда, разумеется, и попытки освоения принципов „эпического” театра Брехта<sup>5</sup>. Это влияние связано с тяготением драматургии последнего времени к универсальности, к возможностям как более многогранного отображения действительности, к художественной смелости в познании человека. „Мы тоже хотим, — писал, выражая позицию многих своих коллег по драматическому искусству, главный режиссер Московского Художественного театра Олег Ефремов, — чтобы наше театральное слово о жизни и ее драмах было, по крайней мере, сопоставимо со словом лучших писателей страны.”<sup>6</sup>

Вслед за эпосом современная драма стремится к широкому охвату жизненных явлений в их естественном течении, к свободному оперированию категорией времени, к усложнению способов сценической „подачи” материала. У многих нынешних драматургов возникает потребность вводить в свои пьесы такие эпические элементы, как Лицо от автора, Хор, дикторский текст; резко меняется характер развертывания дра-

<sup>3</sup> А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, Москва 1958, с. 651.

<sup>4</sup> Там же, с. 691.

<sup>5</sup> См., например, статью И. Сушильной: Особенности развития эпической драмы в русской советской драматургии наших дней, „Вестник Московского университета”, „Филология” 1974, № 2.

<sup>6</sup> О. Ефремов: Строить Художественный театр нашею времени, „Искусство кино” 1978, № 12, с. 94.

матического действия, многоплановой становится композиция и т. д. Происходят, таким образом, существенные изменения в самой эстетической структуре драмы, в немалой степени связанные также с возросшей активностью авторского начала в драме. Сама стремительно преобразующаяся действительность побуждает авторов драматических произведений, не ограничиваясь воссозданием реальных, объективных картин жизни, основанных на иллюзии правдоподобия, искать возможности вмешиваться в изображение окружающей действительности, пронизывать его токами своей души, своего существа, своей гражданской, художественской личности.

Само по себе использование условных приемов не является чем-то абсолютно новым для советской драмы, оно было весьма распространено в драматургии двадцатых — тридцатых годов, напомним хотя бы о пьесах Владимира Маяковского, Всеволода Вишневского, о *Выстреле* Александра Безыменского, *Беге* Михаила Булгакова, о пьесах Михаила Светлова *Сказка*, *Двадцать лет спустя* и других, не говоря уж об условности трамбовско-синеблузного направления. Но в драматургии конца сороковых — первой половины пятидесятых годов условность как совокупность определенных театральных приемов не применялась; в драме и на сцене утверждалась главенствующая роль изображения жизни в формах самой жизни, что сковывало возможности драматического искусства, ограничивало многообразие его художественных форм.

Если говорить о возрождении этого процесса проникновения условности в современную драму, то нужно в первую очередь назвать пьесы конца пятидесятых годов — *Барабанищцу* Афанасия Салынского, *Иркутскую историю* Алексея Арбузова. Использование условных приемов в *Барабанищце* способствовало усилению основной героико-романтической тональности пьесы — с помощью этих приемов раздвигались рамки драматического действия, наглядно воплощалась связь времен и поколений. К основному сценическому действию, показывающему героическую жизнь молодой советской разведчицы Нилы Снижко, как бы попутно „подключаются“ воспоминания, наплывы, голоса за кадром, т. е. картины, возникающие в воображении Нилы и оживляющие прошлое. В самые критические минуты Нила мысленно слышит вдалеке барабанную дробь и голос немецкой коммунистки Марты Шредер, когда-то заменившей ей мать в детском доме. Именно Марта готовила Нилу ко вступлению в ряды ленинского комсомола, а затем рекомендовала ее для подпольной работы в тылу врага. И вот вновь оживает этот уверенный голос, зовущий Нилу, как всегда, к мужеству и стойкости, напоминающий о нравственной силе боевых революционных традиций. Сопрягая посредством условного приема судьбу Нилы с немецкой коммунисткой, драматург раскрывал интернациональные основы воспитания молодежи в социалистическом обществе, утверждал мысль о международ-

ном значении подвига советского человека в битве с фашизмом.

Что же касается *Иркутской истории*, то широкое использование в ней приемов сценической условности определялось замыслом драматурга, стремившегося, как и в своих предыдущих пьесах-хрониках (в *Европейской хронике*, *Годах странствий*), к максимальному увеличению объемных и пространственных масштабов семейно-психологической драмы. Резкое смещение реального и условного планов, ретроспективный способ организации действия, временной монтаж, свободное перенесение событий из недавнего прошлого в настоящий день — все это было необходимо драматургу для того, чтобы активизировать зрительный зал, сделать более живым и непосредственным его контакт со сценой, не порывая при этом, разумеется, связей с будничной повседневностью, а как бы вынося проблемы пьесы на простор широкого, открытого обсуждения. Те сцены *Иркутской истории*, где герои существуют в достоверной бытовой обстановке, в реальных жизненных обстоятельствах, даны как воспоминания героев о пережитом; прошлое тем самым не просто воспроизводится, в него вкладываются чувства, духовный опыт, размышления сегодняшних людей. Например, в сцене прощания Сергея с Валей героиня, неожиданно „переключаясь” из сферы конкретного действия в условную, попадая в иное „время”, обращается прямо к зрителям:

„В а л я. Он целует меня, а я держу его руки и смотрю на него... Я еще не знаю, что вижу его в последний раз... в последний раз держу его горячие руки в своих, смотрю ему в глаза... Сейчас он уйдет, чтобы никогда не вернуться. Если бы я знала!... Но нет, — я только успеваю сказать ему... [Сергею] Смотри полотенце не потеряй...

С е р г е й. Ладно! (Быстро убегает).”<sup>7</sup>

Такое свободное сценическое перемещение во времени, когда героиня словно заглядывает из настоящего в будущее, способствует созданию доверительной атмосферы во взаимоотношениях между сценой и зрительным залом.

Этой же цели служит и введение Хора, занимающего в художественной структуре *Иркутской истории* видное место. Правда, подобный персонаж уже фигурировал в написанной Арбузовым еще до войны романтической драме-хронике *Город на заре*, но там Хор фактически включал в себя основные действующие лица. Здесь же он вполне самостоятелен. „В *Иркутской истории*, — писал сам драматург, — Хор определился по-новому, он душа пьесы, душа, которая любит, страдает, верит и отвечает за героев...”<sup>8</sup> Художественные функции Хора в пьесе действительно разнообразны: он поясняет зрителям обстановку, изла-

<sup>7</sup> А. Арбузов: *Иркутская история. Драма в двух частях*, [в:] *Пьесы советских писателей в шести томах*, т. 3, Москва 1973, с. 277.

<sup>8</sup> Его же: *Двенадцатый час. Иркутская история*, Москва 1960, с. 5.

гает предысторию героев, вступает с ними в беседы, доверительно обсуждает происходящие события, старается разобраться в складывающихся сложных ситуациях. К нему как к носителю коллективного начала обращаются за поддержкой действующие лица, словно бы обретая в ней вторую жизнь и уже сами вспоминаящие о пережитых в прошлом событиях.

Внося с помощью Хора элементы публицистики в лирическую драму, Арбузов искал новые художественные возможности для широкого общественного осмысления в драматическом искусстве актуальных жизненных проблем, философии истории. Однако, как отмечалось исследователями, „обозначение времени действия пьесы, прозвучавшее в устах Хора, обязывало к большему философскому наполнению, к большей содержательности раздумий о нашем времени, а сейчас здесь местами все же дает о себе знать лирико-повествовательное, комментирующее начало, причем порой с привкусом досадной сентиментальности”<sup>9</sup>.

В *Иркутской истории* Арбузов убедительно продемонстрировал возможность плодотворного соединения средств декларативной условности сценического действия с полной жизненной достоверностью, обнаженно театральными приемами — с тонким психологизмом, пафоса открытых обобщений — с конкретностью точно обозначенных бытовых деталей. Однако ни в *Барабанище*, ни в *Иркутской истории*, ни, например, в драме Александра Штейна *Океан*, где звучали на сцене мысли и действующих лиц, условные приемы, позволявшие авторам открывать новые пласты в художественном содержании пьес, отнюдь не ломали образно-композиционную структуру, не нарушали жизненную достоверность и правдивость. Более того, они выступали в ограниченной функции, локализовывали определенную часть сценического действия или служили своего рода отправным пунктом для развертывания событий. Например, в *Океане* действие протекает как цепь воспоминаний о прошлом — далеком и совсем недавнем, и все происходящие события словно возникают в памяти моряков, которые находятся на капитанском мостике борющегося со штормом корабля. Это сценическое обрамление образно выражало авторскую мысль о духовной закалке характеров, о необходимости быть готовыми к предстоящим испытаниям, которые героям придется преодолеть в будущем.

Вообще применительно к драме вряд ли возможно говорить о том, что условность выступает в ней в сгущенном, концентрированном виде тогда, когда с ее помощью достигается лишь расширение временной протяженности границ сценического действия. Такое расширение скорее связано с влиянием на драму романа, но условность здесь не ощущается — например, в драматических хрониках наподобие пьес Виктора Лаврентьева *Человек и глобус* или *Ариадны и Петра Тур Чрезвычайный*

<sup>9</sup> А. Богуславский, В. Днев: *Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946—1966*, Москва 1969, с. 186.



*посол* действие охватывает целые исторические эпохи, однако совершается в строгой хронологической последовательности, а протяженность достигается за счет убыстрения движения времени в антрактах между отдельными актами или эпизодами. Иное дело — когда имеет место чередование разных временных планов или их перебивка, что уже составляет организующий „стержень” развития сценических событий.

Так, например, строится драма Константина Симонова *Четвертый*, где герой — американский журналист, участник антифашистской борьбы в Испании, сражавшийся затем с германским фашизмом в Европе, но в дальнейшем во имя карьеристских целей вступивший на путь компромиссов с собственной совестью, — поставлен драматургом перед дилеммой, решающей для его будущего. Он может выступить на пресс-конференции и сказать известную ему правду о готовящемся полете самолета-шпиона над территорией СССР, но тогда он лишится всех достигнутых им жизненных благ, будет раздавлен и выброшен за борт. Или он промолчит — и тогда ничто не помешает ему по-прежнему процветать и добиваться все новых и новых ступеней материального благополучия. И именно в этот крайний, ответственный для него момент, когда он должен сделать решающий нравственный выбор, перед ним являются вызванные из небытия его боевые товарищи, погибшие в войну, и требуют от него честно взглянуть правде в глаза, осознать меру своего морального падения, понять свое настоящее место в жизни.

При этом замысел Симонова отнюдь не сводился к тому, чтобы разоблачить предателя, которого теперь судят три погибших летчика. Тогда, во время войны, они трое сознательно пошли на смерть ради того, чтобы *Четвертый* и несколько других заключенных могли бежать из концлагеря и спастись от гибели. Резко увеличивая художественное пространство для изображения размышлений героя, предшествующих принятию окончательного решения, давая смещение временных планов, диалоги живых с мертвыми, Симонов стремился к психологически углубленному раскрытию характера героя, к обострению драматизма возникавшей нравственной коллизии. Суд над человеком, ставшим на позорный путь сделок с совестью, отрекшимся от памяти своих боевых друзей, оказывается одновременно и судом героя над самим собой, ибо его безжалостные обвинители, трое погибших товарищей, пресекающие все его попытки самооправдания, вызваны из небытия его собственной волей, его желанием.

*Четвертый* Симонова — одно из свидетельств того, сколь настойчиво современная драматургия ищет новые формы углубления психологизма, дающие возможность выявить в человеке самые сокровенные тайники его душевных переживаний. Так, действие в драме Александра Вампилова *Утиная охота* разворачивается ретроспективно, в форме оживших воспоминаний главного героя — Виктора Зилова — и само по себе охватывает короткий промежуток времени. *Утиная охота* имеет

своеобразное „кольцевое” композиционное обрамление. Она начинается с того, что друзья присылают Зилу неожиданнй подарок — венк по случаю его собственных похорон, затем в ретроспективном плане раскрываются причины столь странного поступка, а в финале мы вновь видим Зилу, который яростно мечется возле этого траурного венка, ждет подходящей погоды, чтобы могла состояться утиная охота, — и вместе с тем понимает очевидную невозможность сбросить с себя бремя своего постылого существования. Ретроспективное построение сценического действия позволяет Вампилову глубоко раскрыть душевную опустошенность героя, достигшую крайних пределов, как бы глазами самого героя проследить процесс неуклонной нравственной деградации, ведущей его к полной жизненной катастрофе.

Подчас тот или иной конкретный условный прием, использованный автором, становится решающим фактором в содержательно-формообразующей структуре драматического произведения, в значительной мере определяет его идейно-художественный строй. Примечательны в этом отношении пьесы Иона Друцэ. В его драмах *Дойна*, *Птицы нашей молодости*, *Святая святых* сложные мотивы общественного бытия человека преломляются через мир поэтической притчи, способствующей расширению границ сюжета и границ образов и создающей как бы двойное отражение жизни человека — в плане внешнем и плане внутреннем. И как раз внутренний, лирико-философский план находит у Друцэ воплощение в условно-фантастических драматургических приемах.

Так, главный герой *Дойны* колхозный бригадир Тудор Мокану испытывает смутную внутреннюю тревогу, хотя внешне его жизнь протекает вполне благополучно. Первый удар этому обманчивому спокойствию наносит его сын, неожиданно ушедший из родного дома. Этот уход разрушает видимую гармоничность духовного мира героя. И когда Тудор в памяти стал воспроизводить весь пройденный жизненный путь, выявляется двойственность этого пути — оказывается, что порой непомерное внимание Тудор уделял заботе о личной пользе, о собственном благополучии. Пробудившуюся память героя олицетворяет Дэйна — странная девушка с гор, которая является в дом Тудора при обстоятельствах, житейски вполне объяснимых и в то же время символических. И из диалогов Тудора с этой фантастической девушкой, воплощающей в себе внутренний мир героя, все самые сокровенные, подчас скрытые от самого Тудора, подсознательные импульсы его душевных движений, мы постигаем внутреннюю, истинную сущность его жизненной биографии — шаг за шагом Дойна как бы приоткрывает завесу над прошлым Тудора, договаривает все недосказанное о его жизни, помогает ему понять суть своего поведения.

В беседах о пережитом, о жене Тудора, о его сыне, о работе и о другом Дойна обнаруживает такую зоркость и глубину понимания

психологии Тудора, что мы уже начинаем видеть его в ином свете. Конечно, поступки героя остаются теми же самыми, но после объяснений Дойны они как бы выворачиваются наизнанку, высвечиваются изнутри. Фантастический образ Дойны в пьесе — это своеобразная поэтическая метафора народного характера, природы, естественного мира живых человеческих чувств. В речах Дойны звучит голос упрека, пробуждающийся в душе Тудора, внутренне его обезоруживающий, заставляющий его с горечью сознаться самому себе в том, что его прежняя жизнь оказалось пустой и бессмысленной.

Правда, *Дойна* — одно из первых драматических произведений Друцэ — все же страдает избыточностью условных приемов, ее символика подчас кажется чрезмерно усложненной, с трудом поддается живому читательскому или зрительскому восприятию. Более совершенно использование условных приемов в пьесе *Птицы нашей молодости*, где движение и „перебивка” разных планов действия (настоящего и прошлого) не только раскрывают внешнее поведение героя, но и выявляют его внутренние стимулы, его душевную жизнь. Диалоги персонажей обращают нас то к настоящему, то к прошлому, погружают то в мысли главного героя — председателя колхоза Павела Русу, то в мир его чувств.

Поэтичность драматургического стиля Друцэ сказывается в таком условном приеме, как, например, разговор человека с природой или переключка с ветром. Мир природы органически смыкается с миром людей, и не случайно в *Птицах нашей молодости* в числе действующих лиц названы также „перекликающиеся в поле голоса”. Вместе с тем двухплановость, насыщающая содержание пьесы своеобразным лирико-философским „подтекстом”, в решающей мере определяет и общий ход сюжетного действия. Внешняя фабула *Птиц нашей молодости* рассказывает о последних днях жизни Павела Русу, но фактически пространственно-временные границы сюжета резко раздвинуты, ибо предсмертные воспоминания героя, охватывающие его прошлое, реализуются непосредственно в сценическом действии. И именно эти воспоминания позволяют Павелу Русу постигнуть смысл все своей жизни, до конца отдавший беззаветному труду на благо людей.

В этом реализуемом на сцене прошлом перед Павелом Русу возникают разные люди, с которыми ему довелось встречаться в жизни и которые так или иначе оказали воздействие на его нравственные понятия. Умиравший Павел Русу мысленно беседует с неким Человеком в очках, упрекающим его за то, что в послевоенное голодное время он выдал колхозникам хлеб нового урожая досрочно, т. е. до того, как район закончил продажу зерна государству; беседует со своим фронтовым другом, молодым солдатом, убежденным в том, что Павел на всю жизнь, „до последнего просвета сознания”, остался за старшего, ибо был назначен старшим в четвертом отделении разведки; беседует с девушкой,

которая когда-то была его первой любовью... Более того, Павелу Русу приходится отвечать перед самим господом богом. И именно в этой фантастической сцене с особенной полнотой и завершенностью выражаются жизненные принципы героя, раскрывается коренной философский смысл всей пьесы:

„Господь бог. Верно ли ты прожил свою жизнь?”

Павел Русу. Я не знаю, верно ли я ее прожил, но я знаю, что я очень много трудился. Я родился и вырос в семье, где выше всего почитали труд, где работали с зари до глубокой ночи, и я перенял этот образ жизни. Я всю жизнь трудился, и если верность жизни есть труд, труд до седьмого пота, труд до последней усталости, то я смею думать, что верно прожил свою жизнь.<sup>10</sup>

Эта философская направленность проблематики, лирический подтекст выявляются в *Птицах нашей молодости* именно с помощью условных приемов.

Еще пример — одна из последних пьес Иона Друцэ *Возвращение на круги своя*, посвященная трагической истории ухода Льва Толстого из родного дома в Ясной Поляне. Структурно-композиционную основу этой пьесы образует переплетение двух „линий” — Толстого уходящего и Толстого созидающего, при этом размышления Толстого нередко прерывают нить сюжетного действия, на некоторое время как бы „выключают” его, давая автору и его герою возможность сосредоточиться на познании общей идеи жизни, извлеченной из поведения человека. Существенно также, что в „драматической балладе” Друцэ (так определен автором ее жанр) уход Толстого из Ясной Поляны сопровождается его последним прозрением в суть смерти живого существа. Толстой созидаящий рассказывает притчу о предсмертном прыжке одинокого старого волка, и каждая часть его рассказа как бы приближает его самого к тому решающему поступку, который надлежит ему совершить по велению собственной совести. Эта метафора (она прекрасно решена в спектакле Государственного академического Малого театра СССР, где играющий Толстого артист Игорь Ильинский начинает каждое действие этим рассказом и читает его в сосредоточенной тишине, один на один со зрительным залом) позволяет автору выразительно раскрыть мысль о бесконечности форм жизни, о ее бессмертии.

Условность не противопоказана даже такому направлению в современном драматическом искусстве, как документальная драма, жанровая природа которой предполагает опору на точно воспроизведенные факты действительности. Тем не менее условность в документальной драме оправдывает себя, если она органически вписывается в общий идейно-художественный строй произведения, способствует образному

<sup>10</sup> И. Друцэ: *Птицы нашей молодости. Драма в двух частях*, [в:] *Именем земли и солнца. Пьесы*. Москва 1977, с. 190.

выражению авторской мысли. Один из удачных примеров такого рода — написанная недавно историко-революционная драма Михаила Шатрова *Синие кони на красной траве* (в спектакле Московского театра имени Ленинского Комсомола пьеса называется *Революционный этюд*). Как и в своих предыдущих документальных драмах на историко-революционную, ленинскую тему (в *Шестом июля, Большевиках*), Шатров с протокольной точностью, соблюдая даже классическое единство времени, воспроизводит на сцене один день из жизни Владимира Ильича Ленина — в данном случае день 2 октября 1920 года, когда вождь выступил на III съезде комсомола с докладом о задачах Союза молодежи.

Однако принципиальная новизна этой пьесы заключается в том, что впервые в своем творчестве и вообще в драматургической Лениниаде Шатров отказался от требования обязательного портретного сходства своего героя с Лениным. В *Синих конях на красной траве* действует не Ленин, а „артист, исполняющий роль Ленина”, и этому артисту приходится по мере разворачивания сценических событий мгновенно перевоплощаться, становиться Лениным, не переставая быть самим собою, т. е. один и тот же исполнитель в пьесе ведет рассказ о Ленине „от себя”, в третьем лице, и вместе с тем, не меняя внешности, без грима, оставаясь в прежнем костюме, играет Ленина в соответствующих сценических эпизодах (точно так же, в двух аналогичных „измерениях”, играют и другие актеры, исполняющие роли реальных исторических лиц — Крупской, Марии Ильиничны Ульяновой, Цюрупы, Клары Цеткин).

Согласуется ли строго документальная природа пьесы с отказом от попыток документировать главный образ? И не противоречит ли использование такой обнаженной условности программному для Шатрова следованию исторической подлинности и точности? По нашему мнению, противоречия здесь не возникает, ибо новое решение ленинской темы в *Синих конях на красной траве* не является просто очередным театральным экспериментом, а продиктовано идеей пьесы, ее ясной и определенной направленностью. Сам драматург в краткой вступительной заметке подчеркивал, что в пьесе сосуществуют одновременно три пласта: „взгляд из сегодняшнего дня”, „окно в 1920 год — документы и материалы той прекрасной поры”, „эпизоды одного дня жизни В. И. Ленина”. Целью автора и было добиться органического слияния всех этих пластов, чтобы к концу действия зрители смогли „сердцем и душой ощутить нерасторжимую связь времен”<sup>11</sup>. Ему было важно показать, что Ленин обращается к современникам не из прошлого, что он — вместе с ними, рядом с ними; и это ощущение внутренней близости Ленина сегодняшнему времени в значительной мере достигается

<sup>11</sup> М. Шатров: *Революционный этюд. (Синие кони на красной траве)*. Опыт кинематографической драмы. „Театр” 1979, № 6, с. 145.

тем, что за вождя говорит и действует хорошо известный зрителям актер. Не создавая иллюзию портретного сходства, драматург, по его собственному признанию, стремился материализовать в своей пьесе слова Надежды Константиновны Крупской: „Образ Ленина — это мысль Ленина.”

Конечно, далеко не все жизненные проблемы революционного прошлого, о которых идет речь в *Синих конях на красной траве*, сохранили свое актуальное значение для современности. Всего лишь юмористически воспринимается пространная дискуссия о половых проблемах „с точки зрения молодежи Красной Пресни”. И вставленный в пьесу отчет о вечере на тему „Молодежь и культура” выглядит архаичным, ибо сейчас уже никто не станет оспаривать ценности художественного наследия минувших времен. Но нельзя забывать о том, что драматург хотел „открыть окно в 1920 год”, передать неповторимый колорит начальной полосы в жизни молодого Советского государства. Главное же состоит в том, что протокольно воспроизведенные события и факты соседствуют в пьесе с ленинскими размышлениями о жизни, о будущем, имеющими глубоко современный смысл. Не утратили своей актуальности слова Ленина об опасности лозунгов, лишенных реального содержания, о бюрократизме, который, изменив обличье, существует и ныне, о безнравственности забвения хотя бы одной человеческой судьбы. И, конечно, о необходимости учиться, овладевать всеми богатствами знаний. Использование условных приемов способствует тому, что пьеса Шатрова воспринимается не просто как историко-революционная, биографическая драма, а как произведение глубоко современное в самом буквальном смысле слова.

И все же современная драматургия еще недостаточно применяет условные средства художественной выразительности, обостряющие драматизм сценического действия, психологически углубляющие характеры персонажей. Редко появляются пьесы, использующие философски насыщенную символику, сатирическую гиперболу, гротесковое оснащение быта. К числу сравнительно немногих удачных попыток в этом направлении можно отнести новую комедию Андрея Макаенка *Святая простота*, где органично сочетаются два событийных плана: первый — бытовой, реальный, второй — фантастический, гротескный. По ходу действия эпизоды ничем не примечательного быта старика-колхозника, живущего в одной из современных белорусских деревень и очень интересующегося проблемами мировой политики, сменяются сновидением, в котором оживают столь любимые дедом радио- и телепередачи, а сам он становится в этом сне президентом одной из современных стран.

При всей внешней, казалось бы, абсурдности такого сюжетного движения в нем есть своя закономерность, обусловленная авторским замыслом. Белорусский дед, замечающий недостатки в своем родном се-

ле, уличающий молодого продавца в обмане покупателей, и он же в облике президента, пытающегося разрушить грандиозные милитаристские авантюры капиталистических дельцов, — это по сути дела две стороны одного и того же народно-сатирического характера. Драматургу хотелось показать особенную опасность самых начальных, как будто бы случайных стадий нравственного падения, которые впоследствии могут привести к собственнической идеологии и морали, к апологии буржуазного образа жизни. Для осуществления этой творческой задачи Макаенок активно ищет новые средства драматической выразительности, в том числе и условные приемы.

В *Святой простоте* Макаенок развивает и углубляет художественные открытия своих предшествующих пьес, прежде всего трагикомедий *Трибунал* и *Затюканный апостол*. Одним из таких открытий является своего рода „остранение“, особое авторское очуждение, как бы „выход“ из образа, когда на первый план выступает открытая сценическая условность, в конечном счете еще более выразительно оттеняющая безусловность реальных характеров и жизненных коллизий. Игровое театральное начало как бы вторгается в перипетии жизнеподобного бытового сюжета. И когда либо философски (как в *Затюканном апостоле*), либо с помощью приемов народного лубка (как в *Трибунале*) Макаенок стремится к „вычленению“, укрупнению конкретных жизненных противоречий, ему удается не просто достигать плодотворных результатов в исследовании и познании окружающей действительности, но и находить необычные, художественно впечатляющие средства их выражения. Поэтому внутренне оправданно движение драматурга от *Трибунала* и *Затюканного апостола* к *Святой простоте*, где резко увеличивается степень „остраненности“, гротескности и где условность уже перерастает границы реально возможного, допустимого. Смелая театральная импровизация значительно способствует эффективному в художественном плане выражению безусловности утверждаемых автором высоких общечеловеческих моральных критериев.

Разумеется, использование художественной условности в драматургии закономерно лишь тогда, когда оно обусловлено художественными целями, общей природой, замыслом произведения, не нарушает его идейно-эстетической целостности. К сожалению, нередки случаи, когда условность применяется для чрезмерно прямолинейного, упрощенного выражения авторской идеи или вообще является своего рода „данью моде“, никак не оправданной с точки зрения конкретных авторских задач. Нельзя считать удачной творческой находкой, например, использование приема произнесения „мыслей вслух“ в драме Веры Пановой *Как поживаешь, парень?*, в пьесах Александра Штейна *Вдовец*, *Аплодисменты*, где мысли героев, не слышимые другими персонажами, но становящиеся достоянием зрительного зала, не могут заменить психологически объемное и глубокое раскрытие человеческих характеров.

Одна из последних пьес Алексея Арбузова *Выбор* целиком основана на применении оригинального условного приема, позволяющего главному герою по ходу действия как бы „раздваиваться“. Драматург ставит своего героя, молодого ученого Двойникова, перед дилеммой — пойти по пути нелегкого познания научной истины или пожертвовать беспокойными исканиями, бросить разработку взятой темы и вести благополучное в житейском смысле слова, обыденное существование. Эти возможности автор сценически реализует, по очереди показывает каждую из них осуществленной. Второй акт изображает вариант жизни Двойникова в условиях продолжения экспериментальных научных исследований, третий — в условиях отказа от науки, но при этом вполне комфортабельного благоустроенного быта. Названная в подзаголовке „драматической задачей“ пьеса и в самом деле строится как задача с двумя возможными вариантами решения, один из которых, правда, ближе герою — вариант спокойствия и комфорта, духовного отступничества, другой — автору как его нравственный идеал.

Условный прием „раздвоения“ потребовался драматургу потому, что проблему выбора он исследует не только в нравственном, но и в философском аспекте. Он связывает ее с проявлениями свободной воли человека, с основами его нравственного поведения, подчеркивая, что на пути к истинной цели, определяемой прежде всего идеей общего блага, воля человека не может отделять себя от познания. Она не выльется в произвол, не станет равнозначной отказу от моральных норм и обретет свой подлинный смысл лишь в том случае, если будет основана на познанной необходимости. Тогда выбор явится верным с точки зрения самых высоких нравственных понятий и приведет человека к плодотворным жизненным результатам.

Эту мысль Арбузов и стремится раскрыть в психологической коллизии *Выбора*, делая невидимое, скрытое, мысленно представляемое (ибо Двойников, естественно, не может прожить сразу две разные жизни) ощутимым, видимым непосредственно на сцене. Тонкий психологизм, внимание к выразительным художественным деталям перерождения Двойникова сочетаются в *Выборе* с откровенно условными ситуациями и умозрительными положениями. Пьеса дидактична по самому своему замыслу, она ставит вопрос, дает условия задачи, предполагая, что решать ее должен зрительный зал, каждый из тех, кому приходится сталкиваться с подобными рода дилеммами в собственной жизни, в своем личном поведении. Тем не менее сам автор настаивает на однозначном решении возникающей перед героем альтернативы. Памятник, который видит герой в третьем акте другому Двойникову, не совершившему сделку со своей совестью и сумевшему остаться порядочным, честным человеком, является своеобразной поэтической метафорой, в которой выражается авторская позиция и одновременно высказывается горький упрек герою, предавшему нравственный идеал.



Однако в пьесе не выявляются глубинные причины, от которых зависит выбор Двойникова, хотя очевидно, что уровень сознания должен играть здесь решающую роль. Вариантность обеих судеб героя дается результативно, в готовом виде. Пьеса не показывает перипетии той борьбы, которую пришлось бы вести Двойникову в случае бескомпромиссного, трудного решения. Рационалистичность художественного мышления драматурга приводит к тому, что решение сложной жизненной задачи упрощается, обедняется, ибо в том уже законченном виде, в котором показаны оба варианта судьбы Двойникова, каждому, кто исповедует подлинно нравственные жизненные принципы, ясно, какой из этих вариантов следует предпочесть. Предложенная драматургом острая дилемма, социально значительная и претворенная в оригинальную художественную форму, в конечном счете все же решается умозрительно, схематично, в отрыве от реальных сложностей духовного самоопределения героя. Тем самым использование условного приема не только не достигает требуемой художественной цели, но еще заметнее обнажает заранее заданную „конструкцию” общего замысла.

Сегодняшний опыт развития советской драматургии и театра убеждает в том, что внутри искусства социалистического реализма существует бесконечное многообразие художественных приемов и форм, способствующих глубоко правдивому достижению жизни. Условность, по-своему преломляющая противоречия реальной действительности, проникнутая чувством исторического оптимизма, интенсивно вторгается в современную драму, обогащая ее новыми выразительными средствами. И процесс этот приносит немало творческих достижений и открытий.

Однако, вскрывая разные эстетические возможности внутри того идейного и художественного единства, каким является искусство социалистического реализма, отвергая абсолютизацию какой-либо одной стилевой тенденции, нельзя упускать из виду главный методологический принцип: развитие должно совершаться в пределах реализма, должно открывать новые грани реалистического метода познания действительности. Иначе освоение новых эстетических ресурсов социалистического реализма может обернуться стиранием его границ до полного растворения объективной реальности в субъективистски искаженных представлениях о мире. Как справедливо подчеркивает в этой связи Е. Сурков, „потеряв берега, фактически отделяющие реализм от модернистских пучин, легко оказаться там, где придется заботиться уже не о том, чтобы искать новые способы сказать правду о человеке и истории, о борьбе идей и систем, кипящей в современном мире, а о том, как позанятнее и похитрее эту правду затуманить”<sup>12</sup>. Для советской драматургии неприемлема условность западной „драмы абсурда” — искусства нарочито „зашифрованного”, не стремящегося быть понятым, содержанием и формой утверждающего отчуждение человека от мира,

<sup>12</sup> Е. Сурков: *В кино и театре*, Москва 1977, с. 493.

бессмысленность любых позитивных усилий по преобразованию жизни.

Вот почему, выступая против попыток свести действительное многообразие художественных приемов в искусстве социалистического реализма к нескольким узким формулам, проявляя заботу о том, чтобы видеть картину развития современной советской драматургии и театра во всей ее полноте, критика не должна уклоняться от объективных, методологически обоснованных оценок новых процессов в драматическом искусстве, имея в виду прежде всего, в какой мере это новое позволяет глубже познавать действительность и насколько оно расширяет арсенал средств художественной выразительности. Сегодня правда жизни постигается на советской сцене и в формах острого социального гротеска, и в широком психологическом полотне, и в охватывающей длительные промежутки времени драматической хронике, и в спектакле, решенном приемами плакатно-публицистического стиля. Главное состоит в том, чтобы художник в своих мыслях и чувствах неизменно руководствовался законами реалистического творчества, чтобы он направлял усилия на решение актуальных жизненных проблем, на всестороннее полное раскрытие облика современного героя.

**Borys Bugrow**

### **O CHWYTACH UMOWNYCH WE WSPÓŁCZESNYM DRAMACIE RADZIECKIM**

#### **Streszczenie**

W artykule niniejszym poddano analizie zjawisko, określane w literaturoznawstwie radzieckim jako chwyt umowy, będące ważnym elementem poetyki artystycznej, w odniesieniu do współczesnej dramaturgii radzieckiej (lata pięćdziesiąte i siedemdziesiąte). Chodzi tu o stosowanie elementów fantastyki, „obnażenia chwytów”, ujawniania w formie słownej myśli i asocjacji, obecność chóru itp. Autor wiąże te chwyt współczesnego dramatu, jako tekstu literackiego, z tradycjami i możliwościami teatru jako specyficznej formy sztuki, a zwłaszcza z koncepcjami reżyserskimi. Chodzi przede wszystkim o tradycje i osiągnięcia W. Meyerholda i B. Brechta. Myślą przewodnią artykułu jest przekonanie, że w dramacie radzieckim wszelkie formy umowy mieszczą się w ramach realizmu, nie negują go, lecz wzbogacają jego możliwości. Z tego punktu widzenia zostały omówione reprezentatywne dla danej tendencji utwory: A. Arbuzowa — *Irkucka historia*, A. Szejna — *Ocean*, K. Simonowa — *Czwarty*, I. Druce — *Ptaki naszej młodości*, M. Szatrowa — *Niebieskie konie na czerwonej trawie* i inne.

**Borys Bugrow**

**ON THE CONVENTIONAL TRICKS IN THE CONTEMPORARY  
SOVIET DRAMA**

Summary

This paper analyses the phenomenon, defined in the Soviet theory of literature as the „conventional tricks”, which is an important element of artistic poetics, with the respect to the contemporary drama of the fifties and seventies. What is meant by this is using the elements of phantasy „undressing the tricks”, revealing ideas and associations by words, the presence of the choir and so on. The author connects these features of contemporary drama, as a literary text, with the traditions and capabilities of theatre, as a specific form of art, and particularly with the concepts of direction, mostly W. Meyerhold's and B. Brecht's. The leit-motif of the paper is contained in the conviction that all conventional forms of the Soviet drama can be fitted into the framework of realism — they do not deny it — they enrich its possibilities. The following representative works have been discussed: *Иркутская история* by A. Arbuzow, *Океан* by A. Shteyn, *Четвертый* by K. Simonov, *Птицы нашей молодости* by I. Druce, *Синие кони на красной траве* by M. Shatrov, and other, from the above point of view.