

# Swietłana Kozłowa

---

## Идейно-эстетическая перестройка в советской драматургии 70-х ГОДОВ

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 14, 77-91

---

1990

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.

## Идейно-эстетическая перестройка в советской драматургии 70-х годов

---

*С. М. Козлова*

„Пакет” проблем, обсуждавшихся производственной драмой 70-х годов, был предъявлен литературой десятилетием раньше. Эффективность производства в связи с дисциплиной и охраной труда, бесперспективность и ненадежность принципа „план любой ценой” — ценой жизни человека, природы, ценой нравственных потерь, отрыв науки от производства, стиль отношений руководителя и производителя — все эти проблемы уже были частью содержания романов Галины Николаевой, Даниила Гранина, Василия Кожевникова, пьес Игнатия Дворецкого, Виталия Лаврентьева, Афанасия Салынского и др. Однако в художественном мире литературы о труде того времени „производственный комплект”, служа поводом для конфликта, не составлял его существа. Драматическая напряженность действия держалась не на разоблачении и разглашении экономической „правды”, а традиционно на столкновении характеров, сильных, крупных, с отчетливо прописанными нравственно-психологическими характеристиками, со сложной личной судьбой. Антиподность главных героев являлась почти необходимой в организации и движении сюжета: Бахирев и Вальган, Буданцев и Задорожный, Крылов и Тулин, Данченко и Денисов, Мария и Добротин в острой драматической борьбе отстаивали глубоко противоположные нравственные принципы, идеи, цели. При этом прогресс и нравственные идеалы одерживали полную и безусловную победу: Бахиревы, Буданцевы, Чепраковы пусть ценою огромных жертв решительно приходили на смену рутинерам, прожектерам, карьеристам, утверждая тем самым идею прогресса как поступательного движения через борьбу и победу нового над старым, добра над злом, духа и идеала над косной материей, а мужество, самопожертвование, бескорыстие героев были главным залогом этой победы. Экономические же трудности, просчеты, ошибки представлялись неизбежным и закономерным злом, вызвавшим к эн-

тузиазму и подвижничеству, и вместе с тем служили условием и поводом для проявления и воспитания героического в человеке:

Чепраков: [...] мы, когда комсомольцами были, писали на лозунгах замечательные слова Антона Макаренко...

Хабаров: Какие же, позвольте узнать?

Чепраков: Чтобы воспитать мужественного человека, надо его поставить в условия, в которых он может проявить мужество.

Хабаров: То есть условия, в которых он, простите, может загнуться?

Чепраков: Все может быть... В наш век кибернетики, спутников Земли, в наш атомный век, профессор, все еще существуют наледи, вечная мерзлота, [...] морозы, пурги, неезженная тайга...<sup>1</sup>

Правда, необходимость героических усилий в пьесе И. Дворецкого *Трасса* [1959], из которой процитирован диалог, вызывалась по ходу действию не тем, что „в атомный век существуют морозы, пурги”, а тем, что „Москва приказала” построить трассу вместо разумного четырехлетнего срока в безумные два года да еще и по неэкономичному проекту, который тут же мужественный начальник изменяет ценою здоровья и жизни людей.

Примерно так же завязаны драматические коллизии в пьесе А. Салынского *Мария* [1969]: начальник строительства ГЭС Добротин решает изменить ранее утвержденный проект и проложить более короткую дорогу к плотине, уничтожив стоящую на пути мраморную скалу, нужную будущему хозяйству города. Чтобы спасти это будущее, секретарь райкома Мария рискует жизнью, пытаясь остановить взрывные работы. Но едва не погибнув под взрывами, Мария готовится к новым подвигам, так как узнает, что строительство плотины приведет к затоплению целого города.

— Почему же это раньше не было известно? — в отчаянии кричит Мария.

На это Добротин отвечает:

— Довольно обычный случай в строительной практике. Начинается строительство, а потом выясняются некоторые дополнительные детали, иногда — неожиданные.<sup>2</sup>

Подобные „дополнительные детали” в киносценарии Е. Габриловича *Твой современник* готовы были перерасти в целое „производственное” действие, но и здесь еще человеческий материал довлел над „экономикой”, которая остается пока только объектом приложения нравственных сил героя, условием свершения подвига.

<sup>1</sup> И. Дворецкий: *Веранда в лесу. Пьесы*. Ленинград 1986, с. 57—58.

<sup>2</sup> А. Салынский: *Мария*. „Театр” 1969, № 12, с. 183.

Следует однако заметить, что в *Твоем современнике*, произведении конца 60-х годов, производственная коллизия с ее вечной исходной альтернативой „строить — не строить” и финальной „снимать — не снимать” (начальника, директора, секретаря и пр.) как бы не дописана. Нравственная цель героя — подвиг чести во имя правды — достигнута, но та самая экономическая „правда”, во имя которой совершен подвиг, не получает в финале реальной и абсолютной победы. Вопрос о том, строить или не строить комбинат по экономически невыгодному и устаревшему проекту, составляющий драматический нерв фильма, не решен, возможные миллионные убытки будут „списаны на счет социалистического государства”, „здоровью и жизни” покаявшегося героя ничто не грозит, „снимут — не снимут” неизвестно: ни крови, ни трупов, ни фанфар. Да был ли подвиг-то? И нужен ли он был? Нужен, ибо чистая совесть тоже стоит дорого, но, пожалуй, впервые в литературе о труде нравственная духовная победа так странно разошлась с победой, так сказать, материальной: чистая совесть сама по себе, а правда сама по себе; она провозглашена, но реально не утверждена, идеал и реальность, слово и дело не соединились. Косвенно, в перипетиях второй „семейной” коллизии, звучит мысль о том, что достичь этой гармонии предстоит наследникам Губанова, свободным от страха инициативы, воспитанного якобы в старшем поколении атмосферой культа личности.

Отмеченное расхождение еще более очевидно в появившейся годом позднее пьесе А. Салынского *Мария*. В ней тоже не исключена перспектива соединить нравственность с экономикой силами молодого поколения в будущем (и у Добротина сын лучше своего отца), но драматург пытается уже в настоящем разрешить противоречие идеала и реальности, слова и дела, и способ разрешения выбирает весьма свособразный и симптоматичный. Подвиг главной героини, как и в *Твоем современнике*, не приводит к безусловной победе: Добротин, с которым воюет Мария, несмотря на поражение сохраняет свои „административные” и нравственные позиции. „Время нежности не пришло!” — заявляет он, попирая всякие соображения гуманности и добра в производственных делах. Ирония „говорящей” фамилии героя без иронии: просто у Добротина д о б р о иное (немного позднее герой другой „производственной” пьесы Чемков тоже скажет: „Я понимаю добро иначе”). Добротин — компетентный, энергичный, деловой инженер, не мучающийся никакими „страхами”, ломающий по ходу проекты, не отвечающие принципу экономики. При этом писатель не ставит вопроса об обстоятельствах, при которых „экономическая” необходимость Добротина требует смертельной жертвы секретаря Марии. Его пока занимает другое:

Бокарев: Вопрос в том, на что полезней тратить силы ради тех же святых принципов: словеса или дело? [...] Деловые люди, знаешь ли, создают конкретный, осязаемый мир.<sup>3</sup>

По ходу действия оказывается, что для „святых принципов” полезны и „словеса” и „дела”, и в открытом финале драмы возникает дуалистическая гармония, равновесие духа и материи, добра и зла, слова и дела, которые функционально распределены между „деловыми людьми”, создающими „конкретный, осязаемый мир”, и их духовными наставниками, „комиссарами” 60-х, творящими мир идеалов.

Подобные „открытые” финалы произведений конца 60-х явились первыми симптомами противоречий, разрешить которые в рамках традиционного литературного сознания было невозможно, и естественным развитием и следствием этой ситуации стали парадоксальные коллизии и характеры в художественной системе драмы 70-х.

На новом этапе драма, обратившаяся к „экономике”, стала действительно „производственной”, так как прежде всего решительно отеснила „на самый угличек платка” любовную, семейную интригу, значительно обескровила действующих лиц. Можно согласиться с мнением современного критика, утверждающего, что герой тех социологических хроник, как правило, не имел характера, личной судьбы, внутренней жизни, он мог не иметь имени, главным было должность, ситуация и позиция<sup>4</sup>. Первый крупный план пьесы занимал основательный и актуальнейший критический анализ окончательно вызревших и со всей очевидностью обнаружившихся к этому времени социально-экономических проблем в большом хозяйстве страны. Разоблачение „затратных” тайн экономики создавало в пьесе „детективный” элемент, сообщавший действию некоторую динамику и занимательность, но в целом „персональные дела” и „товарищеские суды” лишили драму и внутренней, психологической, и внешней, событийной, действенности, превратив ее в „хронику”, „репортаж”, „протокол” и тому подобное.

Здесь следует заметить, что статичность драматического действия была обусловлена не только издержками разоблачительной и нравоучительной риторики, не только демонстрационно-познавательными установками сюжета (познакомить зрителя, читателя с жизнью современного производства), но и некоторыми объективно-содержательными моментами. Исходная ситуация „хроник” состояла в явлении активного героя, „делового человека эпохи,” того самого наследника Губановых, раскованного и свободомысля-

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> В. Гульченко: „Театр” 1987, №2, с. 55.

шего, который призван был в борьбе с рутинной, хаосом, ложью на производстве нести и защищать Истину.

Так, в пьесе Дворецкого деловой и толковый Чешков путем нехитрой инвентаризации немедленно разоблачил ложь в виде громадного дефицита продукции, прятавшегося за громадными приписками. Однако эта драматическая коллизия не переросла в конфликт, не получила движения в развитии движения: виновники лжи сдались без боя. Грамоткин — уже бывший начальник цеха, главный контролер Пухов после недолгого внутреннего смятения признался и раскаялся. Ну а „убытки”, как это делали и до Чешкова, списали, т.е. прикрыли, солгали. И таким образом экономическая ложь нешумно торжествовала во имя будущих реальных побед истины. Последняя же пока утверждала себя сугубо риторически, так сказать, в идеале. Но самое любопытное, что и в этом варианте, в отличие от произведений 60-х годов, она не встречала ни достойных противников, ни достойного сопротивления.

В пьесе *Человек со стороны* истины Чешкова разделяют и поддерживают и бывший начальник Грамоткин, и Манеларов, и „необузданный тип и хам” главный инженер Рябинин, а те, кто не разделяет его позиции, добровольно и без борьбы покидают поле битвы. То же самое происходит и в пьесе Гельмана *Протокол одного заседания*. При каждом новом экономическом откровении бригадира Потапова все его противники немедленно признают его правоту:

Любаев: [...] Чего добивается Василий Трифонович? [...] Он просто хочет, чтобы в тресте было больше порядка. Вот его цель. Но это ведь и наша общая цель тоже [...]<sup>5</sup>

Айзатуллин: Я убежден, товарищи члены парткома, что мы должны быть честными [...]<sup>6</sup>

Бетарцев: [...] Я не хочу сказать, что здесь (показал на тетради) — неправда. Если брать отдельно тот год, который здесь (опять похлопал по тетрадям) отражен, то все точно. Все правда.<sup>7</sup>

Сошлюсь, наконец, на замечание Б. С. Бугрова по поводу пьесы Бокарева:

В *Сталевазах* спорят друг с другом не враги, а идейные единомышленники, в конечном счете глубоко преданные общему делу, сплоченные своей принадлежностью к рабочему классу.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> А. Гельман. *Пьесы*. Москва 1985, с. 42.

<sup>6</sup> Там же, с. 44.

<sup>7</sup> Там же, с. 48.

<sup>8</sup> Б. С. Бугров: *Проблемы развития русской советской драматургии на современном этапе* (60-е—70-е годы). Москва 1980, с. 98.

В такой ситуации действие драматического героя приобретало парадоксальный характер: борец есть, а борьбы нет. Герой действует так, как будто перед ним стена, но стены нет, он ломится в открытую дверь; естественным результатом подобного действия является конфуз, в положении которого и оказывались, как правило, герои „хроник”. Чешков в результате всех своих волевых усилий оказался перед выбором: либо уволить всех, либо уйти самому, и поскольку первое невозможно, он готовится ко второму, тем самым расписываясь в бездейственности собственного действия. Лагутин, сражаясь с „лавочниками” и „халтурщиками”, в конце концов от них же получает урок нравственности. Потапов требует, чтобы весь строительный трест отказался от премии по примеру его бригады в то самое время, когда его бригада премию получила. И тогда на помощь истинборцу автор бросал бога из машины в лице партийного руководителя или другого высокого руководящего лица, иногда помогали и силы природы (землетрясение в пьесе Антохина *Вечная мерзлота*). Истина утверждалась без опыта борьбы и исканий героя, независимо от результата, а иногда и нравственного состава его действий.

Нельзя сказать, что авторы „хроник” не сознавали мнимого условного характера конфликта. Во всяком случае первый из них, Дворецкий, предпринял попытку мотивировать парадоксальный результат активности своего героя. Где-то к концу действия, подводя итоги „борьбы” Чешкова за экономическую истину, писатель дает знаменательный диалог:

Сапсакаев: Ты взял курс на экономику, но пока ты там ведешь психологическую борьбу.

Чешков: Это верно. Если мне поверят, я выиграю.

Сапсакаев: Так вот, я боюсь, козырей у тебя на психологическую борьбу не хватит. Не хватит гибкости.<sup>9</sup>

Действительно, драматическое напряжение утверждения экономической истины, нейтрализованное непотивлением лжи, возникало на силовых линиях другой коллизии: истина, защищаемая Чешковым, сталкивалась с психологической правдой тех, против кого сражался герой, и содержанием этой правды были человеческие судьбы, принципы гуманности, священные заветы и традиции. Не имея „козырей” для такой психологической борьбы — ни душевной гибкости, ни хотя бы „комиссара” — Чешков проигрывает. В итоге парадокс: правота героя-правоискусателя оказывается неправой.

<sup>9</sup> И. Дворецкий: Там же, с. 184.

В *Сталеварах* так же, как и в пьесе Дворецкого, коллизия истины и лжи послужила только завязкой действия: „халтура” сталевара Сартакова разоблачена Лагутиным, Сартаков уволен и на его место встал сам поборник истины. Но это торжество героя-правдоискателя оказывается с нравственно-психологической точки зрения несправедливым и порождает конфликт между Лагутиным и бригадой. Истина и здесь столкнулась с психологической правдой закона товарищеской солидарности. И перед лицом этой правды правота героя неправая.

В *Протоколе одного заседания* противоречие между истиной и правдой стало невольно основным стержнем драматического конфликта: острая напряженность диалогов обусловлена именно силой и убедительностью не только аргументов, но и контраргументов; все обстоятельства, на которые ссылаются и которыми оправдываются Айзатуллин и Батарцев, оказываются в конечном счете более весомыми и, главное, реальными, нежели фантастическое предложение Потапова, и последний решающий аргумент Потапова „зачем Батарцев не отдал своего кресла в борьбе за истину”, легко опровергается контраргументом бригадира Кошкова: „Батарцев отказался, другого бы поставили” или, как сказал герой другой более поздней пьесы, „Сколько ни меняй декораций, ничего не изменится”.

Не случайно Гельман во второй своей пьесе *Обратная связь* „переиграл” сюжетную логику *Протокола*.... В *Протоколе*... Батарцев плохо кончил потому, что плохо начал стройку; в *Обратной связи* стройку начали хорошо, правильно, толково. Но оказалось, что „хорошее начало” не является объективным фактором окончательного успеха. Важнее фактор субъективный, психологический: тот, кто начал стройку, случайно погиб, на его место пришел другой — его же ученик, прекрасный специалист и организатор, но молодой, не имевший такого авторитета, связей и поддержки, как его учитель (заодно переигрывается и „ситуация Чешкова”), и при хорошем начале и при „деловом” начальнике строительству грозит плохой конец. И вот, чтобы спасти положение, герой — Нурков — идет на большую экономическую ложь, в борьбу с которой немедленно вступает Истина в лице экономиста Вязниковой при мощной поддержке секретаря горкома Сапсакаева. В перипетиях этой борьбы Истина вновь столкнулась с правдой обстоятельств, толкнувших Нуркова на ложь. В *Обратной связи* психологическая правда разработана и обоснована драматургом тщательно, она вызывает к сочувствию, к справедливости, ведь герой совершил своеобразный подвиг, взяв на свои плечи всю тяжесть страшной лжи не из корысти, а во имя того же „дела”. И сцена, в которой встречаются лицом к лицу „враги” — героиня Истины Вязникова и герой лжи Нурков, заканчивается красноречивым обоюдным молчанием („Оба молчат”), молчанием взаимопонимания,



взаимоуступки, молчанием тупика. Здесь можно было бы и кончить пьесу, но Гельман решился „раскрутить” Истину до конца — до Главка, но и здесь на Олимпе ложь „о-правда-лась” „грустной”, но справедливой психологической правдой Стекольниковца. И драматическая „цель”, на которой держалась динамика действия („отменить пуск одной нитки комбината”, что значило отменить, уничтожить „неэкономичную ложь”), в финале странно и нелогично с точки зрения эстетики драмы, но зато вполне логично с точки зрения реальности, пробуксовала: все патроны истиноборцев окасались холостыми, действие — бездейственным, результат — безрезультатным:

Артюшкин: [...] Чего же мы добились? Пуск будет, убытки будут, только что Митина отменили? Леонид Александрович, ради этого вы подняли шум, да? Я хотел бы знать, вы-то как, довольны результатом? Стоило, да?<sup>10</sup>

Из ответной реплики самого высокого „Руководящего лица” следовало, что стоило поднимать шум ради того, чтобы еще раз провозгласить Истину „ложь неэкономична”. Истина провозглашалась, а ложь, как и в других пьесах, одерживала „конкретную, осязаемую” победу. И в свете этой победы неправые оказывались правыми, а правые неправыми. Это эстетическое недоразумение породило в литературной практике и критике бурную полемику, которая в свою очередь поддерживала в течение целого десятилетия относительную жизнеспособность „производственной хроники”, хотя главная драматическая коллизия, тип „делового” героя и сенсационность критического запаса в общем были исчерпаны в первых пьесах. Но литература и критика во что бы то ни стало пытались разрешить противоречие между экономической „рентабельностью” Чешковых и их „сердечной недостаточностью”, не вдаваясь в анализ причин, порождающих противоречие. Литературная иллюзия возможного скорого преодоления экономических „заблуждений” диктовала приоритет программно-дидактических установок над социально-аналитическими. Не какой есть этот современный герой современной экономики, а каким он должен быть — волновало и литературу, и критику. Драматурги наперебой предлагали определенные типы поведения героя в производственной ситуации, выбирая их из готового набора сложившихся привычных нравственно-психологических стереотипов: герой активный или пассивный, волюнтарист или интеллигент, гуманист или рационалист, демократ или технократ. В результате драматургия пришла в состояние, которое очень точно и трезво, на наш взгляд, определил еще в 1974 году А. Демидов:

<sup>10</sup> А. Гельман: *Пьесы*. Москва 1985, с. 121.

Рационализм героев этого типа (Чешков — С. К.) должно быть показался драматургам чрезмерным и в какой-то мере опасным. Потребовался антологист — герой, исповедующий иную позицию [...] Таким образом в пьесах возник элемент полемики. Но полемика, увы, если и состоялась, то только в литературном плане [...] Производственные коллизии, ситуации, конфликты парадоксально стали предметом литературной игры.<sup>11</sup>

Круг замкнулся: внутренняя парадоксальность художественной идеи и художественного мира „производственной” драмы 70-х годов невольно породила парадоксальность самого бытия этой драмы.

Для разрешения сложившейся ситуации нужна была иная высота обзора явлений, иное измерение ценностей, иной способ художественного мышления.

Прорыв в эту иную систему мышления произошел, на наш взгляд, именно через парадоксы драматических „хроник”, стихийно обнаружившие снятые было литературой социалистического реализма противоречия между правдой—истиной и правдой—справедливостью, между моралью и действительностью, гуманизмом и реализмом.

Попытка художественно осмыслить эти противоречия была предпринята в целом ряде пьес конца 70-х годов. Они появились почти одновременно. Их объединяла одинаковая совершенно новая и неожиданная драматическая коллизия, разработанная в то же время, в отличие от производственных хроник, в самых разных драматургических жанрах: психологическая драма *Тринадцатый председатель*, *Специите делать добро*, комедия *Мы, нижеподписавшиеся*, историко-революционный этюд, публицистическая драма *Синие кони на красной траве*, пьеса-фельетон *По 206-й*, аллегорическая сказка *Бессмертный кощей*, драма с трагическим финалом *Молва* и другие.

Явление это возникло, возможно, и как некое откровение, прозрение драматургов, путавшихся в парадоксах нравственно-экономических перипетий, и как выражение чутко удовленного драмой назревавшего перелома в общественном сознании, который вполне обозначился лишь к середине 80-х годов. Критика не заметила и не рассмотрела этого явления в целом как тенденции. Интересно, правда, замечание В. Турбина, сделанное по поводу пьесы В. Белова *По 206-й*:

Современная драматургия на наших глазах порождается фельетоном, — такова моя мысль. Я немного страшусь за нее, она беззащитна.<sup>12</sup>

Эта мысль высказана столь осторожно оттого, что В. Турбин, признавая фельетон как „явление огромное”, тем не менее в отношении

<sup>11</sup> А. Демидов: *О старых стенах и деловых людях*. „Театр” 1974, № 11, с. 16.

<sup>12</sup> В. Турбин: *Заметки на полях прочитанных пьес*. „Современная драматургия” 1984, № 1, с. 225.

к литературе рассматривает его наравне с „докладом”, т. е. со стороны нехудожественной, фактографической и сиюминутной. Однако действительно присущая названному ряду пьес фельетонность служит здесь как раз своей другой — художественной — силой — искусством не просто воспроизводить и анализировать факт, но и обнаружить, раскрыть абсурдность факта, его сложность и ненормальность. И эта собственно философско-эстетическая функция фельетона становится для драмы данного типа принципиально важной и необходимой. Дело в том, что в новых пьесах парадокс, стихийно возникший в производственных хрониках, является непосредственным предметом художественного изображения и приобретает конструктивное начало в построении драматического характера и сюжета. Вместе с тем очерковая, документальная сторона фельетонности эксплуатируется здесь как прием, призванный придать достоверность, реальность, порой наивную доверительность парадоксальным ситуациям и коллизиям пьес.

Установка на парадокс как предмет изображения нередко содержится уже в названии пьесы. Титул драмы либо в самом себе заключает „странный” образ: *Синие кони на красной траве*, *Тринадцатый председатель*, *Бессмертный кощей*, *Парадоксальный вариант* и т. д., либо значение титула иронически противопоставлено действительному содержанию пьесы. В пьесе М. Рощина *Спешите делать добро* призывно-утверждающий зачин опровергается печально-скептическим итогом „Спешить ли делать добро?”. Безмятежная будничность *Районных будней* Белова (первоначальное название пьесы *По 206-й*) парадоксально оборачивается нынешними и грядущими катастрофами. Злополучный „акт” в комедии А. Гельмана *Мы, нижеподписавшиеся...*, сосредоточив на себе все перипетии драматического сюжета, в финале остается неподписанным и т. д.

В пьесах, сохраняющих производственную тематику, решительно меняется место действия, которое парадоксально противоположно типичному месту действия в „хрониках”. Вместо кабинета руководителя, заводской площадки — мчащийся поезд, проезжая сельская дорога, зал народного суда. Такая пространственная организация лишает действующих лиц должностного статуса, уравнивает всех героев в социальном плане и исключает возможность решения конфликтов с помостных полномочий:

Проводник: В поезде нет кабинетов. Тут у каждого полка — все равны!...

Семенов: И вообще предлагаю забыть, что у нас есть мужья, жены, дети и прочее имущество. Мы сейчас просто друзья — товарищи — приятели...<sup>13</sup>

<sup>13</sup> А. Гельман: *Пьесы...*, с. 137, 146.

В этом пространстве „рухнувших перегородок” рушится заорганизованная логика привычных ситуаций, характеров, понятий. Стихия оборотничества персонажей, парадоксальные перипетии создают подлинно комедийную атмосферу в пьесе *Мы, нижеподписавшиеся...*. Беспринципный толкач и деляга, „плохой” человек, по ходу действия эволюционирует в „думающего дурака”, а затем в принципиального и стойкого борца за прогресс и справедливость. Напротив, Девятов, вначале принципиальный и последовательный защитник правды и закона „неправдой правде не поможешь”, оказывается одуроченным умником, вынужденным помогать правде неправдой. Лояльный, наивно циничный пьяница Семенов оборачивается жестоким и трезвым защитником коррупции, демагогически прикрывающимся законом, а суровая и правильная Нуйкина оказывается трусливой и беспринципной исполнительницей чужой воли.

Сшибка абсолютной истины и правды обстоятельств, заученных идеалов и реальности, ортодоксальных принципов и конкретных явлений разрушает естественно-противоестественный порядок и покой сельской жизни в пьесе Белова *По 206-й*. Убийственным бумерангом сбрасывает принцип активной позиции журналистки Тони. Принципиальность молодого следователя Бориса в борьбе со злом пьянства порождает новое зло, ибо, настаивая на осуждении комбайнера Смагина за пьяное хулиганство, он толкает на преступление председателя, вынужденного посадить на опустевший комбайн подростка. Но ударившись в другую крайность, отказавшись от осуждения Смагина под давлением обстоятельств, он не разрешил ситуации, так как нарушил закон и попустительствовал пьянству, вследствие чего только что выпущенный на свободу тракторист вновь оказывается в милиции.

Здесь, как и в „хрониках”, Истина является главным действующим лицом. Но если в „производственных” пьесах перипетии драматической интриги нередко возникали потому, что одни герои ее прятали, а другие открывали, то здесь все герои — плохие и хорошие, честные и нечестные — размахивают ее флагом: истина утрачивает свой ортодоксальный, абсолютный характер, драматизм защиты и утверждение истины сменяются драматизмом ее искания. Это потребовало иной сюжетной организации. Вместо плоской однолинейной конструкции „хроник” в новых пьесах сюжет получает „глубокую” двухплановую схему действия. Для „хроник” характерна „идеологическая” динамика при почти полном отсутствии внешнего событийного действия, в драмах же „парадокса” интенсивное „теоретическое” движение сопровождается весьма насыщенным внешним действием, в перипетиях которого, как правило, парадоксально опровергаются теоретические построения. Герой роцинской пьесы *Спешите делать добро* совершает поступок: спасает от гибели

и принимает в свою семью отчаявшуюся девушку. Поступок героя всесторонне обсуждается по ходу действия и с точки зрения его побудительных мотивов:

Не по доброте же только? Кто поверит! Которые по доброте — тем не справиться, а кто может — не возьмет.

и с точки зрения „руководящих средств“:

Мякишев: Вот ты меня всю жизнь учишь рассудку, а я мечтаю, чтобы ты хоть раз доверился своим чувствам...

Горелов: Если без рассудка-то! То вообще...

Мякишев: Одни действуют, потом думают, другие думают.

Горелов: [...] и уж потом не действуют, заметь! Страшно.

и с точки зрения целесообразности и нравственного смысла:

Горелов: Он идиот, наш Володя, ты не видишь? Я у вас вечно эгоист, а вот он экстрэгоист, супер! (Передразнивает) „Я не мог иначе!“. А в результате берется чужая жизнь и превращается в игрушку!

Аня: Как ты умеешь хорошо вывернуть на плохое! Интересно.

Горелов: Я вперед смотрю. Я вижу, что из этого получится. „Поживет девочка...“ А потом?! Идиот.<sup>14</sup>

При этом мысль героев движется только по альтернативе „или — или“, мечется между застывшими взаимоисключающими понятиями, представлениями; клишированные оценки и характеристики исключают возможность взаимопонимания:

Мякишев: Счастливы одни дураки! Да? А горе от ума?

Горелов: К сожалению, так.

Мякишев: Если я счастлив, то глуп, а несчастен, так умен?

Горелов: Именно.<sup>15</sup>

Однако „все это теория!“, как сказал герой пьесы Гельмана Леня. В реальной жизни все иначе: „в весну, в летние наряды входит милиционер в тулупе“; инспектор Филаретова, стоящая неукоснительно на страже семьи, семью разрушает; „интеллигентные люди убьют за свою собаку!“, „Идет пьяный по берегу. Видит: часы. Подошел, послушал. »Тик — так, тик — так«. Живая еще, говорит, и в море их!“. Эгоист Горелов самоотверженно творит подвиги добра и любви, а добро

<sup>14</sup> М. Рошин: *Спешите делать добро*. „Театр“ 1979, № 12, с. 170.

<sup>15</sup> Там же, с. 153.

Мякишева оборачивается злом, и его безрассудный альтруизм печатается опытом: „Возникает шум быстро едущего поезда. Мякишев рванулся было к двери, но удержался”.

Точно так же и в других пьесах данного цикла ортодоксальная истина, буква закона, этикетная норма, рассудочная формула сталкиваются с реальностью конкретной ситуации, частного явления, индивидуальной личности, порождая парадоксальные коллизии, метаморфозы, характеры: добродетельные преступники, думающие дураки, зло во имя добра, добро, влекущее к злу, необходимость „бить по нечистым рукам”, а сложность в том, что руки-то чистые. И в каждом случае противоречие истины и правды, закона и явления, добра и зла не получает в пьесах „парадокса” ни диалектического разрешения, ни дуалистического равновесия. Эту неразрешимость оформляет и утверждает особый тип „кольцевой” композиции: финал не разрешает и не снимает конфликта, а возвращает действие к исходной ситуации, почти точно повторяет ее. Такой тип драматической организации указывает на субстанциальность, неизменность „всеобщего состояния мира”, в котором стало недозволенное дозволенным, нормальное ненормальным.

Однако этот „безумный мир” не самодовлеет барочной игрой. Исследуя драматизм противоречия истины и правды, закона и явления, добра и зла, советские драматурги вовсе не утверждают релятивизма философско-нравственных категорий. Их относительность оказывается обусловленной прагматической узостью, догматической жесткостью, нравственной невежественностью человека. „Кольцо” парадокса не замкнуто строго. В каждой из пьес так или иначе акцентирован „выход” как возможность „прозрения”, которая предоставляется герою, первоначально вполне „готовому” по своему социально-нравственному опыту, так что художественная концепция драмы „познания” не утрачивает программно-дидактического пафоса, который также обуславливает „фельетонный”, притчевый, „анекдотический” характер жанровой природы этих пьес. Однако программой их является не провозглашение некоей априори существующей экономической или нравственной истины, мало того, вообще никакой истины герои драмы „парадоксов” так и не находят, но в извилистых лабиринтах этих парадоксов, спотыкаясь, падая, расшибаясь, герои нащупывают дорогу к истине, здесь формируется, обкатывается, точится новый метод, новый способ мышления, познания.

Что честнее? — пытается выяснить герой рошинской пьесы, — не выйти и не впустить котенка, пищущего под дверью, или пойти да поглядеть в ще-

лочку: хороший котенок или как? Хороший — так и впустить, а плохой — то пнуть вон!... А...<sup>16</sup>

Что лучше: следовать чувству или разуму? Что нормальнее: быть активным или быть пассивным? Что моральнее: делать или не делать добро?

Развитие драматического действия опровергает самый способ такого рассуждения, самую необходимость альтернативы: „мыслить правильно и поступать умно — вот добро! Умейте делать добро!” Вопрос не в том, что честнее, лучше, моральнее, а в том, есть ли тот, „кто способен мыслить правильно и умно поступать?”<sup>17</sup>

Что лучше, — глубокомысленно спорят секретарь РК и корреспондент в пьесе В. Белова *По 206-й*, — „патриархальность” или новаторство, „постоянство в привычках, привязанностях, в дружбе, во взглядах, мыслях” или „эдакая общественная лихорадка”, чтобы все кипело и вздрагивало?<sup>18</sup>

На деле же оба оппонента оказываются на одной чаше весов: оба — и „славянофил” и „западник”, — прикрываясь демагогией, злоупотребляют своим положением, оказывая давление на служителей закона, но и „законник” Борис со всей своей „правдой” не против них, хотя и не с ними так же, как и его „подследственный” — невинный виновник торжества Костя Смагин, передовой комбайнер и пьяница. В пьесе нет противников, все союзники по отсутствию культуры разума и души. Но перед Борисом, стукнувшись лбом об „принцип”, в финале открывается перспектива: либо научиться „мыслить правильно и поступать умно”, либо стать ЧНЗ — „человеком неопределенных занятий”, свободным от необходимости думать и поступать, но зато и от ответственности принимать решения, за которыми стоят судьбы людей. ЧНЗ — порождение и знак мира косной материи.

Таким образом, драматические парадоксы пьес конца 70-х годов разрушали, перетряхивали, „сдвигали” привычные стереотипы сознания и поведения людей, апеллируя к „гибкости ума, а не гибкости поясицы” (*Синие кони на красной траве*).

И сама конструкция этой „драмы парадоксов” разрушала сложившийся стереотип драматического конфликта, апеллируя к творческому поиску, к новому художественному мышлению.

Такая попытка нового художественного мышления с достаточной силой проявила себя в драматических произведениях так называемой

<sup>16</sup> Там же, с. 156.

<sup>17</sup> Там же, с. 108.

<sup>18</sup> В. Белов: *Три пьесы*. Москва 1983, с. 118, 119.

„новой волны”, прокатившейся в первой половине 80-х годов. В критике справедливо связывают рождение этой „волны” с возникшей недавно традицией театра Вампилова. Но это, так сказать, фактор внутрилитературного эстетического развития. Самый способ новой драмы рассматривать человека на „чужой” или „ничейной” территории в ситуации „рухнувших” социально-нравственных „перегородок” явился отражением объективных, реальных перемен общественной жизни сознания. Вампилов немного опередил время, поэтому в „естественном” развитии современной литературы ближайшим предшественником драмы „новой волны” является „драма парадокса” и производственная „хроника”. Сознание такой логики движения драмы позволяет понять возрождение „производственной” пьесы в середине 80-х годов, которая как бы переписывает заново драму 70-х годов, пропуская ее через опыт „драмы парадоксов” и драмы „новой волны”.

Swietlana Kozłowa

#### IDEE PRZEBUDOWY W DRAMATURGII RADZIECKIEJ LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

##### Streszczenie

Przeprowadzona w artykule analiza dowodzi, jak w paradoksalnych kolizjach ukazanych w tzw. dramacie produkcyjnym lat siedemdziesiątych uległy zaburzeniu ustalone wcześniej stereotypy charakterów i konfliktów, jak tworzył się grunt dla nowych poszukiwań twórczych i nowego myślenia artystycznego.

Svetlana Kozlova

#### THE IDEOLOGICALLY—AESTHETIC „PERESTROIKA” IN THE SOVIET DRAMATURGY OF THE 70S

##### Summary

The analysis carried out in the article proves how, in the paradoxical conflicts showed in the so-called productive drama of the 70s, the earlier established stereotypes of characteres and conflicts were destroyed, how the ground was created for the new creative search and the new artistic thinking.