

ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ Т.Г.ШЕВЧЕНКО АН УССР

На правах рукописи

КОРЗОВ Юрий Иванович

СОВЕТСКАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПЬЕСА 1960-80 гг.
ПРОБЛЕМЫ ИДЕЙНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО
РАЗВИТИЯ

10.01.02 - Литература народов СССР
(советского периода)

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Киев - 1991



00816203 (К)

AB 25.322

Работа выполнена в Отделе русской литературы и литератур народов СССР Института литературы им. Т.Г. Шевченко АН УССР.

О ф и ц и а л ь н ы е о п п о н е н т ы:

Заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Вишневская И.Л.;

доктор филологических наук Вугров Б.С.

доктор филологических наук Мазепа Н.Р.

Ведущая организация – Черновицкий государственный университет им. Ю. Федьковича
(кафедра русской литературы, зарубежной литературы и теории литературы)

Защита состоится "18" июня 1991 г. в 11 часов на заседании специализированного совета Д 016.35.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при Институте литературы им. Т.Г. Шевченко АН УССР по адресу: 252001, Киев-1, ГСП, ул. Кирова, 4, 3-й этаж.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института литературы им. Т.Г. Шевченко АН УССР.

Автореферат разослан "8" мая 1991 г.

Ученый секретарь
специализированного совета

Звяняцковский В.Я.

Современный литературный процесс, изучение самых различных его сторон, — несомненно, актуальная проблема литературоведения наших дней. В комплексе задач, связанных с ее исследованием, входит и изучение характера, тенденций развития такого явления советской драматургии последних десятилетий, как политическая пьеса.

В диссертации оговаривается содержание понятия "политическая пьеса". В определении "политический" применительно к драматургическим произведениям на различных этапах развития советской литературы и театра вкладывался различный смысл, до некоторой степени это характерно и для нашего времени. Так, иногда к этому термину прибегают, говоря о произведениях, посвященных решающим моментам в истории нашей страны, острым социальным проблемам последнего времени, т.е., так сказать, внутриполитическим процессам и событиям. Но все же с пьесами зарубежной, международной проблематики определение "политический", "политическая" связано в советской драматургии, по нашему убеждению, более органично — такова уж традиция: ведь любое обращение советских драматургов к каким бы то ни было сторонам, проблемам зарубежной жизни — и в далекие уже 20-е, 30-е годы, и в наши дни — характерно своим политическим замыслом и звучанием, связано с определенными политическими целями и задачами. Автор диссертации разделяет мнение тех исследователей, которые считают, что этот, наиболее традиционный, смысл определения "политический" применительно к произведениям драматургии должен быть сохранен. В противном случае (если называть "политическими" произведения любой остро социальной направленности) понятие "политическая пьеса" окажется семантически безбрежным, что в значительной степени его обесценит.

Хотя в наши дни оказалось довольно распространенным мнение о том, что политизированность, идеологизация вредят развитию искусства, раздаются призывы к его деполитизации, все же, думается, те, кто придерживается подобной точки зрения, проявляют определенную ограниченность в оценке социально-политической ситуации, сложившейся на современном этапе в нашей стране, и взаимосвязи различных общественных явлений. Ведь известно, чем оборачивались попытки оградить искусство от политики, игнорировать ее, имевшие место в периоды сильнейших социальных потрясений в прошлом, например, в такое переломное время, какими были 1917-20 годы в истории нашего государства. И нельзя не вспомнить в связи с этим позицию А.Блока, так формулировавшего в 1919 году свое

отношение к проблеме "искусство и политика": "Быть вне политики... С какой же это стати? Это значит - бояться политики, прятаться от нее... Быть вне политики - тот же гуманизм наизнанку... мы не можем быть вне политики..."¹. Переживаемое нами сейчас время - также, несомненно, переломный этап в нашей истории. И оно также требует активного отношения к политическим событиям и процессам современности со стороны каждого сознательного члена общества, тем более - художника слова. Ведь осуществление перестройки, формирование нового политического мышления невозможен без повышения политической культуры населения, без переоценки многих политических ценностей, в том числе и без развенчания и отвержения связанных с зарубежным миром политических шаблонов, которые складывались в течение предыдущих десятилетий в научном, художественном и массовом сознании, без глубокого, многостороннего знакомства нашей общественности с жизнью других стран. А политическое искусство, и в частности литература и театр, могут многое сделать для достижения этих целей. Поэтому исследование закономерностей и особенностей развития такого явления современной советской литературы, как политическая пьеса, представляется весьма актуальной и важной задачей.

Политическая пьеса, говорится в диссертации, имеет в нашем искусстве весьма значительную историю, которая ведет свое начало буквально с первых лет существования советского государства и характерна фазами весьма активного подъема и не менее впечатляющего, даже удручающего спада. Периодом такого спада стали 40-50-е годы, когда получили распространение штампы "антиамериканской" и "интернациональной" пьесы, с которыми уже в течение ряда предыдущих лет часто были связаны однотипные, неинтересные и неубедительные в воссоздании зарубежной действительности произведения.

Однако и этот период отмечен появлением произведений, завоевавших признание у широких зрительских масс нашей страны (пьесы К.Симонова, Н.Вирты, Я.Галана), а иногда и за рубежом ("Прага остается моей" Ю.Буряковского) благодаря остроте и актуальности поставленных в них проблем, нередко вопреки их недостаточно полноценной художественной форме. Кроме того, эти годы, представляющие в целом весьма сложный период в истории развития советской драматургии, невольно стали своего рода учебным этапом, на котором драматурги убедились, что для воплощения политической проблематики в пьесе недостаточно одних лишь публицистических средств, что голая тезисность

¹ Блок А. Собр.соч. в 8 т., т.7. - М.-Л., 1963. - С.358-359.

и схематизм способны загубить любую важнейшую, актуальнейшую тему, что эта проблематика в драме, как и всякая другая, требует для своего полноценного звучания истинной художественности.

На рубеже 50-60-х годов обострение противоречий в международной сфере вызвало усиление интереса советской общественности к жизни зарубежного мира, что в свою очередь привело к активизации политической пьесы. Получив новый, ожививший ее импульс, политическая пьеса с большей или меньшей интенсивностью развивалась в течение всех последующих лет почти вплоть до конца 80-х годов.

Утверждению политической проблематики в драматургии, постепенному преодолению в ней штампов и схем, сложившихся в 40-50-е годы, теперь во многом способствовала общественная атмосфера, установившаяся в нашей стране после XX съезда КПСС. И хотя десятилетие "оттепели" сменилось периодом "застоя", тем не менее условия для развития искусства и в эти и в последующие годы были неизмеримо более благоприятны, чем в 40 - начале 50-х. Так что определенные социальные предпосылки для прогресса и в сфере политической пьесы сохранялись. В частности, очень расширились возможности знакомства драматургов с зарубежной действительностью.

Теперь к политической пьесе обращаются и писатели, имеющие уже определенный театральный опыт (К.Симонов, А.Левада и др.), и большой отряд авторов, впервые ставших писать для театра. Произведения политической проблематики появляются не только в русской и украинской драматургии, где уже имелся определенный опыт ее разработки, но и у драматургов других народов СССР.

Созданные в 60-80-е годы политические пьесы стали намного разнообразнее по тематике, по проблемам, по географическому охвату, по хронологическим рамкам, по выбору событий и фактов из жизни зарубежного мира, определяющих судьбы людей XX столетия. Заметно повысился сравнительно с пьесами 40-50-х годов и их художественный уровень. В то же время воссоздание картин зарубежной действительности, обрисовка человеческих характеров в них не всегда еще достигают должной жизненной убедительности и художественной органичности, а трактовка сложных политических проблем и явлений подчас свидетельствует о недостаточном умении авторов проникнуть в их глубинную суть, ограничивается передачей внешнего хода событий.

Несмотря на такую противоречивость их эстетических качеств, пьесы данной проблемно-тематической линии получили в 60-80-е годы достаточно большую известность: они широко публиковались и шли в театрах, некоторые даже в зарубежных.

Все это дает основания говорить о том, что в 60-80-е годы про-

изведения данной проблемно-тематической направленности оставили значительный по объему и заслуживающий внимания исследователей по своим идейным и художественным качествам пласт современной советской драматургии.

А между тем следует признать, что на сегодня этот пласт исследован явно недостаточно. Лишь немногие замечания о проблемах его развития содержатся в работах, посвященных общим вопросам истории советской драматургии: А.О.Богуславский и В.А.Диев "Русская советская драматургия, т.3 (М., 1968)", "Очерки истории русской советской драматургии", т.3 (Л., 1968), в исследовании Б.С.Бугрова "Русская советская драматургия. 1960-1970-е годы" (М., 1981). С большей или меньшей полнотой характеризуются некоторые пьесы этого пласта в нескольких монографиях и работах очеркового характера об отдельных драматургах, как русских (например, в монографиях о творчестве К.Симонова: Вишневская И. К.Симонов. Очерк творчества. - М., 1966; Финк Л. Константин Симонов. Творческий путь. - 2-е изд. - М., 1983 и др.), так и представляющих литературы других народов СССР (монография И.Вишневской "Комедия на орбите". - М., 1979 - об Андрее Макаенке; очерки И.Киселева о творчестве А.Левады и В.Собко; монография Я.Г.Костюка "Иван Рачада". - К., 1981; и др.).

Однако совсем нет работ обобщающего характера, в которых прослеживались бы тенденции и закономерности развития политической пьесы на современном этапе, восприятие ею традиций, сложившихся на предыдущих ступенях ее истории, объективно выявлялись бы ее идейно-тематически и художественные качества.

Этим и определяется актуальность исследования.

В диссертации обобщается эстетический опыт, который накоплен советской политической пьесой за последние тридцать лет, выясняется ряд существенных художественных закономерностей и качеств, проявившихся в ней в эти годы, без чего нельзя представить себе место этого пласта в общем массиве многонациональной советской драматургии, в современном литературном процессе, нельзя уяснить, как соотносится советская политическая пьеса с аналогичными или близкими ей явлениями в мировой драме последних десятилетий.

Актуальность диссертации определяется также тем, что она находится в русле исследования генезиса советской драматургии, в частности арсенала ее поэтики. Вопрос о генезисе поэтики современной русской драмы, о ее преемственной связи с русской драмой XIX столетия, несомненно, является очень важным. Недостаточная разработанность ряда связанных с этим проблем приводит порой к

неточным и нечетким представлениям о генезисе тех или иных поэтических средств современной советской драматургии. В диссертации предпринята попытка проследить ряд существенных моментов преемственной связи между поэтическим арсеналом современной политической пьесы и поэтикой русской драмы XIX столетия.

Актуальность диссертации определяется и тем, что она обращается к сфере спорных теоретических проблем современной драмы: в частности, в ней на материале политической пьесы выясняется вопрос о значении и важности для драматургии нашего времени такого эстетического принципа, как единство действия.

Целью диссертации является изучение своеобразия идейного и художественного развития советской политической пьесы 60-80-х годов и выяснение вопроса о преемственной связи ее с поэтикой русской драмы XIX столетия.

Соответственно поставленной цели определены следующие конкретные задачи:

проанализировать социально-политические стимулы активизации советской политической пьесы в указанный период;

изучить структуру драматического конфликта в советской политической пьесе 60-80-х годов;

изучить структуру драматического действия в данном пласте драматургии;

выявить значение образа центрального героя в структуре действия политической пьесы, проанализировать состояние проблемы драматического характера;

провести на уровне драматического конфликта, драматического действия и драматического характера исследование, направленное на выявление типологических характеристик данного литературного явления;

выявить на конкретном материале линии, по которым осуществлялась преемственная связь между поэтикой современной советской политической пьесы и поэтическим арсеналом русской драмы XIX столетия.

Предметом исследования являются политические пьесы русских советских драматургов, которые рассматриваются не изолированно, а в контексте той картины развития данной проблемно-тематической линии, которую составляют наиболее известные и показательные произведения драматургов, представляющих другие национальные литературы: украинскую, белорусскую, молдавскую, литовскую, азербайджанскую, таджикскую, татарскую. Это не только дает возможность

глубже увидеть те или иные закономерности развития данной линии в русской советской драматургии, но и позволяет сделать определенные выводы о значении этих закономерностей, тенденций для процесса развития политической пьесы в многонациональной советской литературе.

Наряду с произведениями таких широкоизвестных писателей, как К.Симонов, А.Софронов (русские), А.Левада, В.Соко (украинские), А.Макаенок (белорусский), Р.Ибрагимбеков (азербайджанский) и др., в диссертации представлены и пьесы драматургов, гораздо менее известных всесоюзному зрителю и читателю, и таких, кто лишь сравнительно недавно приобщился к драматическому роду литературы.

Методологическая основа работы. Методологической установкой работы является последовательное соблюдение принципа историзма как одного из основополагающих в изучении литературного процесса. В ходе исследования используются сравнительно-исторический, историко-генетический и типологический подходы к анализируемому материалу, благодаря чему становится возможным соотнести художественные проблемы и пути их решения в анализируемом драматургическом материале со сходными явлениями в других пластах современной драматургии, иных областях культуры и с традициями, сложившимися на предшествующих этапах истории советской политической пьесы.

Подобная методологическая основа характерна для работ о современной драматургии таких известных ученых, как А.Н.Анастасьев, Б.С.Бугров, И.Н.Вишневская, Н.А.Велехова, Н.Н.Киселев, Ю.А.Оснос, В.Ф.Пименов, К.Л.Рудницкий, Ю.С.Рыбаков, Ю.С.Смелков, Г.М.Сурина, В.В.Фролов, Я.И.Явчуновский и др.

Осмыслия проблемы развития современной политической пьесы, автор ориентируется на появившиеся в последние десятилетия труды по теории драмы С.В.Владимирова, В.А.Сахновского-Панкеева, В.Е.Хализева, В.В.Блока, М.Я.Полякова, Е.Г.Холодова, А.А.Карягина, Г.Н.Поспелова, Б.О.Костелянца, Д.Г.Лоусона, Э.Бентли и других исследователей.

Научная новизна работы. Данная диссертация является первым в советском литературоведении исследованием, в котором обобщается опыт развития советской политической пьесы в 60-80-е годы.

Диссертант не претендует на абсолютную полноту картины развития советской политической пьесы этих лет, ограничиваясь, как было сказано выше, наиболее известными и наиболее показательными, в определенном смысле, произведениями русских, украинских авторов, а также ряда драматургов, представляющих иные национальные литера-

туры, но рассчитывает, что привлеченные для исследования произведения (свыше тридцати) составляют достаточно широкий пласт художественного материала, анализ которого по линиям, связанным с основными эстетическими категориями драмы, с такой важной проблемой, как театрално-драматургическая выразительность пьесы, позволит выяснить существенные моменты развития политической пьесы в многонациональной советской драматургии за последние тридцать лет.

В диссертации показано, что стремление авторов освободиться от литературных штампов и схем, в плену которых находилась данная ветвь советской драмы на предыдущем этапе развития, обращаться к реальным проблемам, фактам и процессам в жизни других стран и трактовать их в духе принципов реалистического искусства стали залогом того, что изображение зарубежной действительности в лучших пьесах 60-80-х годов обрело черты жизненной художественной убедительности.

Художественный опыт политической пьесы этих лет прослеживается в диссертации и на уровне центрального героя, образ которого также освобождался от литературных клише и в ряде случаев предстает как полноценно разработанный драматический характер, основывавшийся подчас на весьма сложных моделях.

В диссертации изучается также арсенал средств театрално-драматической выразительности, используемых авторами в политических пьесах, и степень эффективности применения этих средств. Выявляются моменты литературных связей исследуемого материала с аналогичными явлениями в зарубежной драме, с определенными фактами и процессами в общем массиве современной советской драматургии. Прослеживается мысль о том, насколько плодотворно сказалось на художественном материале политической пьесы продолжение традиций поэтики русской драмы XIX столетия.

Практическая ценность работы состоит в том, что она может содействовать дальнейшему осмыслению закономерностей развития советской драматургии последних десятилетий - и более того - процесса развития современной многонациональной советской литературы в целом. Материалы диссертации могут быть использованы в общих вузовских курсах и спецкурсах по истории советской литературы, в научной работе аспирантов и студентов, изучающих современный литературный процесс, а также могут быть использованы учителями-словесниками.

Апробация работы. Диссертация была обсуждена на заседании Отдела русской литературы и литератур народов СССР Института лите-

ратуры им.Т.Г.Шевченко АН УССР. Главные положения исследования легли в основу монографии "Советская политическая драматургия 60-80-х годов" (К., 1989), а также отражены в коллективной монографии "Русская литература Украины" (К., 1971, раздел "Драматические конфликты и образы"), в пособии для учителей-словесников "Изучение драматических произведений в школе" (К., 1985), в методических пособиях для студентов, изданных Киевским госуниверситетом, в статьях. Результаты работы были использованы автором при чтении лекций по общему курсу истории советской литературы, по курсу современной литературы, в спецкурсе "Проблемы эстетики современной драмы", на занятиях по спецсеминару "Пути развития советской драматургии 60-80-х годов" со студентами филологического факультета Киевского университета.

Результаты работы докладывались также диссертантом на нескольких отчетных научных конференциях преподавателей КГУ им.Т.Г. Шевченко (1983, 1984, 1985 гг.).

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения (3 стр. машинописного текста).

Глава I называется "Структура конфликта и действия. Проблематика". В начале главы диссертант кратко останавливается на вопросе об основном объекте изображения в драматическом произведении. Отмечая, что исследователи различных эпох весьма различно определяли, что же именно - событие или человеческая личность - является таким объектом для драмы, автор ссылается на разделяемое им мнение советского теоретика драмы В.Е.Хализева, считающего, что для современного этапа развития драмы характерны в равной степени и такие пьесы, в которых главным объектом художественного исследования является человеческая личность, и такие, в которых "господствует событие" (Белинский)¹. В соответствии с характером основного объекта художественного изображения в той или иной пьесе весь охватываемый драматургический материал распределен диссертантом между двумя группами (пьесы, художественно исследующие событие, и пьесы, посвященные исследованию человеческой личности), их анализу отведены соответственно первый и второй разделы данной главы.

В разделе I первой главы диссертант отмечает, что произведе-

¹ Хализев В.Е. Драматические произведения и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения. - Л., 1988. - С.7.

ния советской политической драматургии, в которых основным объектом художественного исследования является то или иное политическое событие, процесс, воссоздают в своей художественной ткани весьма широкий круг явлений зарубежной действительности, достаточно разнообразных по своему характеру, по географическому охвату и по хронологии.

Конфликты, являющиеся источником действия в этих пьесах, отражают столкновения реальных политических сил и идеологических настроений в зарубежном мире, происходившие в последние пять десятилетий (начиная с конца 30-х годов), столкновений, которыми в значительной степени определялась история XX века.

Эти конфликты принадлежат к различным выделяемым современной теорией драмы типам, составляют по своей структуре следующий типологический ряд:

- в основе композиции ряда пьес лежат конфликты так называемого гегелевско-фрейдтаговского типа, порождающие действие "внешнего" характера, т.е. действие, которое развивается, так сказать, абсолютно "в такт" с движением сюжетных событий, то ли составляющих собой линии, увязанные в один узел, то ли организованные в драматургическое полотно монтажным способом; к такому типу принадлежат конфликты пьес И.Рачады "У голубого Дуная" (конфликт отражает противостояние патриотов Румынии лагерю немецкой оккупации и доморожденных фашистов во время второй мировой войны) и "Остановитесь!" (противостоящие стороны - борцы за мир и реваншисты, действующие в Берлине начала 60-х годов), В.Собко "Украденная база" (здесь сталкиваются антимилитаристски настроенные люди различных национальностей с американскими "ястребами") и "Последний вечер" (конфликтные стороны: силы нацистского режима в Германии и борцы немецкого Сопротивления), К.Амирова "Страна пылающего солнца" (конфликт - столкновение сторонников Апрельской революции, жителей афганского кишлака, с отрядом душманов), Л.Аркадзева и С.Микаэляна "В лесу под Верденом" (конфликт: противостояние патриотов Франции и советских женщин, бежавших из концлагеря, фашистским оккупантам), П.Слетова "Смертельная игра" (конфликтные силы: польские патриоты и гитлеровские захватчики), В.Кошуты "Я дочь твоя, Россия" (в конфликте сталкиваются представители бельгийского Сопротивления с силами немецких оккупантов), И.Геевского "Советник президента" (конфликт - борьба между прогрессивно настроенными и реакционными силами в США периода американо-вьетнамской войны), Ю.Чепурина "Чилийская трагедия" и В.Земляка "Президент" (в обоих

последних произведениях конфликты отражают схватку сторонников законного правительства и сил реакции в 1973 г. в Чили);

- к этой группе пьес, по нашему мнению, следует отнести и драму А.Софронова "Лабиринт", конфликт которой многослоен: он охватывает и внешнюю сферу (борьба вьетнамских патристов и поддерживавших их прогрессивных людей в разных странах мира против американских агрессоров), и процесс, проходящий во внутреннем мире героя;

- в ряде пьес драматурги используют конфликты другого, так называемого иссеновско-шоуистского типа. В подобных произведениях - например, в пьесе В.Чичкова "Этот странный русский..." - истинное действие проявляется не столько в цепи внешних событий (в данной пьесе это события, связанные с неофашистским переворотом в одной из латиноамериканских стран), сколько представляет собой дискуссию между персонажами, исповедующими различные или даже абсолютно противоположные идеалы (в произведении В.Чичкова - спор об истинном облике и сущности фашизма и неофашизма).

Кроме драмы "Этот странный русский...", к числу таких пьес следует отнести и еще одну пьесу В.Чичкова - "Неоконченный диалог", - а также произведение Р.Ибрагимбекова "По музыку Вивальди", конфликты которых определяют почти в равной степени и движение потока "внешних" событий (в "Неоконченном диалоге" это борьба различных социальных сил в Чили начала 70-х годов, а в пьесе Р.Ибрагимбекова - эпизод борьбы югославских партизан против гитлеровской оккупации), и ведущейся по ходу пьесы в той или иной форме дискуссии (в "Неоконченном диалоге" - о путях и методах социально-политической борьбы в странах Латинской Америки, в пьесе Р.Ибрагимбекова - об отношении к войне с гитлеровцами, о позиции человека в борющемся мире, о будущем человечества, которое может оказаться обреченным на самоуничтожение);

- к данной группе примыкают и конфликты пьес В.Дроздова и Э.Пашнева "Хроника одного дня" и А.Проханова и Л.Герчикова "Иду в путь мой"; в этих произведениях конфликты заряжают своей энергией главным образом действие, проявляющееся как движение сюжетных событий (в "Хронике..." эти события отражают схватку защитников Народного фронта с силами чилийской реакции, а в пьесе "Иду в путь мой" - борьбу сторонников и противников Апрельской революции в Афганистане), но некоторые этапы этого действия оказываются организованными таким образом, что представляют собой дискуссию, суть которой определяется основным драматическим конфликтом пьесы (в обо-

их случаях это дискуссия о путях и методах борьбы за социально-политический прогресс в современном мире).

Для развития конфликтов авторы названных пьес применяют достаточно широкий спектр структурно-композиционных моделей драматического действия. Их типология выглядит таким образом:

- в группе пьес ("У голубокго Дуная" И.Рачады, "Украденная база" и "Последний вечер" В.Собко, "Страна плающего солнца" К.Амирова, "В лесу под Верденом" Л.Аркадьева и С.Микаэляна) использован сюжетно-событийный способ организации действия, то есть такой, при котором действие развивается как бы абсолютно "в такт" с "линейным" движением сюжетных событий; для развития этой сюжетно-событийной канвы большее или меньшее значение имеет интрига, все сюжетно-событийные линии "увязаны" в один "узел";

- развивающуюся последовательно событийную канву авторы используют и в композиции таких пьес, которые тяготеют к дискуссионности, но соотносится драматическое действие с этой канвой в подобных произведениях совсем иным образом; так, в пьесах В.Чичкова "Этот странный русский..." и Р.Ибрагимбекова "Под музыку Вивальди" обстоятельства, запечатленные в сюжетной канве, как бы являются основанием для возникновения спора, дискуссии и своеобразно соотносятся с тезисами, вокруг которых вращаются мысли дискутирующих, подтверждают выводы, к которым участники спора приходят;

- другую группу пьес составляют произведения, в которых для организации действия применен монтажный способ. При этом диссертант различает два вида монтажа: монтаж "горизонтальный" и монтаж "инверсионный";

- "горизонтальный" монтаж как способ организации драматического действия является тем достоянием, которое советская драма восприняла от русской классической драматургии, где его развитие проходило от пьес Фонвизина, в которых лишь намечалась композиция с "выдвижными эпизодами", к драматургии Чехова и Горького; в пьесах с "горизонтальной" монтажной композицией действие развивается по целому ряду сюжетно-драматических линий, требование "увязанности" этих линий в один "узел" здесь не соблюдается, сюжетно-драматические линии сосуществуют в общем потоке действия по принципу ослабленной связи между ними; к числу таких произведений относятся "Смертельная игра" П.Слетова, "Я дочь твоя, Россия" В.Кошута, "Чилийская трагедия" Ю.Чепурина, "Советник президента" И.Геевского;

- и третью группу пьес, в которых художественно исследуются

политические события, процессы, составляют произведения, в композиции которых применен "инверсионный" монтаж, т.е. монтаж, допускающий и обеспечивающий в ходе пьесы временные перестановки; такого способа организации действия не знала классическая русская драма XIX столетия, но он был достаточно хорошо известен в музыкальном, оперном и балетном, театре;

- "инверсионный" монтаж применен для организации действия в пьесах В.Чичкова "Неоконченный диалог", Г.Дроздова и Э.Пашнева "Хроника одного дня", А.Проханова и Л.Герчикова "Иду в путь мой"; но драматурги иногда прибегают в композициях пьес к комбинации монтажных приемов. Так, в пьесе В.Земляка "Президент" использованы оба монтажно-композиционных принципа - и "горизонтальный", и "инверсионный".

Исследуя те или иные политические процессы, события, авторы, как правило, обнаруживают достаточно хорошее знакомство с зарубежной действительностью, которую они изображают, их трактовка тех или иных социальных и политических проблем отличается в основном верным пониманием развития событий в реальности. Но иногда приходится сталкиваться и с досадными отклонениями от этого правила, со стремлением укладывать сложные проблемы, ход событий в другой стране в давно известные схемы. Так, наряду с пьесой В.Чичкова "Неоконченный диалог", в которой автор сумел достаточно многоаспектно обрисовать обстоятельства, приведшие к национальной трагедии в Чили в 1973 году, в том числе и так называемый "политический романтизм", свойственный в определенной степени Аьенде, как и некоторым иным борцам за социальный прогресс в Латинской Америке, в советской драматургии 70-х годов появился еще ряд произведений об этой трагедии, авторы которых ограничиваются лишь изображением внешнего хода событий либо трактуют их причины односторонне. Не может удовлетворить современного читателя и зрителя и трактовка ряда важных социально-политических моментов в пьесах о событиях в Афганистане 70 - начала 80-х годов. В драме К.Амирова "Страна пылающего солнца" это относится, например, к тому эпизоду, где речь идет о проведении в Афганистане водной и земельной реформы. А в пьесе А.Проханова и Л.Герчикова "Иду в путь мой", к тем этапам ее действия, которые связаны с вопросом о военных акциях советских войск в Афганистане.

Художественная эффективность разворачиваемых авторами драматургических полотен иногда снижается из-за нарушения такого обязательного, с точки зрения диссертанта, обеспечивающего художествен-

ную целостность пьесы принципа драматургической композиции, как единство действия. Включая попутные (их называют и побочными) проблемы, конфликты в художественную ткань пьесы, авторы должны строго контролировать допустимые масштабы развития этих конфликтов в структуре драматического произведения: ведь они должны соотноситься с основным конфликтом и действием по способу подчинения, углублять и "обогащать" их, но не затмевать и не подменять. Это не всегда удается драматургам. Так, нарушается единство действия из-за чрезмерно "раздутого" побочного конфликта в пьесе Л. Аркадьева и С. Микаэляна "В лесу под Верденом". Яркими примерами несоблюдения единства действия могут служить и те случаи, когда авторы, исчерпав, по сути, один конфликт, продолжают пьесу уже на основе другого конфликта. Это наблюдается в пьесе В. Собко "Последний вечер".

Оба названных здесь произведения — "В лесу под Верденом" и "Последний вечер" — пьесы с наиболее традиционной структурой действия. Но, считает диссертант (здесь он не разделяет мнения некоторых современных исследователей, в частности Е. Хализева, Ю. Кагарлицкого), необходимость соблюдения этого единства в той же мере распространяется и на пьесы с монтажной структурой действия, хотя критерии определения этого единства там несколько иные, чем в пьесах с "однолинейной" сюжетно-событийной структурой.

С частичным несоблюдением единства действия связаны композиционные просчеты таких построенных по "инверсионным" монтажным моделям пьес, как "Хроника одного дня" Г. Дроздова и Э. Пашнева и "Иду в путь мой" А. Проханова и Л. Герчикова.

В числе иных просчетов, также снижающих полноценность художественной ткани анализируемых пьес, следует назвать перегруженность действия сюжетно-драматическими линиями, в результате чего оно становится "рыхлым" ("Я дочь твоя, Россия" В. Кошуты, "Время любить и ненавидеть" А. Крыма); вялое течение действия, многословие диалогов ("Смертельная игра" П. Слотова); торможение действия из-за вставных музыкальных номеров ("Остановитесь!" и "На берегу Дуная" И. Рачады); неумение авторов избежать иллюстративности в развитии основной драматической темы, нагнетание мелких сюжетных поворотов и ситуаций ("Советник президента" И. Геевского); использование ради ложно понимаемой напряженности действия взвинченно-малодраматических эпизодов и излишне натуралистических сцен ("Чилийская трагедия" Ю. Чепурина) и др.

Анализ пьес, построенных по монтажным моделям, убеждает в том,

что в развитии этих моделей весьма заметна тенденция их тяготения к коллажности. Перерастание монтажных конструкций в коллажные проявляется, в частности, в эпизации выразительных средств современной драмы. Эта закономерность сказывается на структуре произведений советской политической драматургии различным образом. Одно из проявлений эпизации представляет собой использование монтажной модели "интервью". Так, в "Хронике одного дня" рассказы Вдовы о чилийских событиях и эпизоды, в которых видим эти события воплощенными в действенно-игровой ткани, но которые в структуре действия также являются "ожившими" рассказами героини, по объему почти равны.

Но тенденция к эпизации проявляется в художественной ткани исследуемых произведений и иным образом. Так, исходной точкой композиции в произведении А. Проханова Л. Герчикова "Иду в путь мой" является фигура повествователя. Этот персонаж объединяет все пласты, все составные части драматургической структуры.

Тенденция к коллажной организации действия в современной драме проявляется и в активном использовании другого "не собственно драматургического" средства развития авторской мысли в пьесе, а именно — зонгов. В пьесе "Хроника одного дня" исполняемые Певцом на протяжении пьесы, становятся органической составной частью действия, соотносясь с игровым и повествовательным пластами по принципу ассоциативной связи.

Во втором разделе 1 главы анализируются пьесы, в которых главным объектом художественного исследования является человек, его личность. В диссертации отмечается, что по своей проблематике, по отражению важных явлений зарубежной жизни, по временным и "географическим" рамкам, которыми характеризуется действие, — эти пьесы оказываются не менее разнообразными и значительными, чем рассмотренные в 1 разделе данной главы драматические произведения, в которых основным объектом художественного исследования является событие.

Будучи, как считают историки данного рода искусства, на протяжении веков определяющей тенденцией в развитии театра, эта эстетическая ориентация драмы получила высокохудожественную реализацию в творчестве ряда русских писателей XIX ст., дав миру целый ряд выдающихся произведений такого типа ("Горе от ума" А. Грибоедова, "Гроза" А. Островского и т.д., круг этих произведений весьма обширен). Следовательно, обращаясь к формам такой пьесы, советские драматурги продолжают одну из плодотворнейших традиций классической

русской драмы XIX столетия.

Типологический ряд, который составляют конфликты пьес данной группы (по их структуре), может быть представлен следующим образом:

1) Конфликты, представляющие собой столкновение, противостояние героя и окружающего его мира; к таким относятся конфликты пьес А.Крыма "Время любить и ненавидеть", А.Лауринчукаса "Последняя просьба" и "Средняя американка", Абдулло Кодир "Здравствуй, Кълча!".

2) Конфликты, охватывающие и столкновение героя с окружением и сферу его внутренней жизни; такими являются конфликты пьес А.Левади "Быть или не быть?" и Г.Плоткина "Потерянный горизонт".

3) Конфликты сугубо "внутреннего" плана, такие, которые представляют собой коллизии характера героя, противостояние, борьбу различных начал в его душе; конфликты такой структуры в работах современных исследователей (В.Хализев, Б.Бугров) определяются как конфликты "чеховского" типа. В эту группу входят конфликты пьес Г.Полонского "Перепелка в горящей соломе", К.Кондри "Человек из Валенсии", К.Симонова "Четвертый", Г.Боровика "Интервью в Буэнос-Айресе", А.Галиева и Э.Тропинина "Три смерти Альфреда Герцога".

Для развития конфликтов авторы используют те же способы организации действия, которые характерны для пьес, художественно исследующих событие. Анализ показывает, что чаще всего авторы обращаются к такому типу организации действия, когда все события и сюжетно-драматические линии "увязываются" в один "узел". Такова структура действия в пьесах А.Лауринчукаса "Последняя просьба" и "Средняя американка", А.Левади "Быть или не быть", Г.Плоткина "Потерянный горизонт", Г.Полонского "Перепелка в горящей соломе", К.Кондри "Человек из Валенсии", А.Галиева и Э.Тропинина "Три смерти Альфреда Герцога".

Но используются для организации действия и монтажные конструкции. Так, "горизонтальная" монтажная модель использована А.Крымом в драме "Время любить и ненавидеть". А в драме А.Кодир "Здравствуй, Кълча!" поток действия состоит из пяти почти разрозненных сюжетно-новелл-эпизодов, которые объединяются фигурой главного героя. И в некоторых случаях авторы прибегают к "инверсионным" монтажным конструкциям. Это сделано К.Симоновым в драме "Четвертый", где в ткани действия активно используются "наплывы", и Г.Боровиком в пьесе "Интервью в Буэнос-Айресе" -- здесь использована модель "интервью".

В пьесах, в центре которых находится человеческая личность, гораздо реже оказывается нарушенным единство действия, которое дис-

сержант считает основой художественной целостности драматического произведения. Так, из всех произведений, рассмотренных во II разделе данной главы, это единство нарушено лишь в пьесе А.Кодири "Здравствуй, Юлча!". Скомпонованное по принципу пресловутой "новеллистической" драматургии, это произведение оказалось неизбежно связанным с порожденным такой структурой недостатком.

На драматургической стилистике пьес этой группы также сказались тенденции к эпизации драмы. Здесь наблюдаются различные проявления этой тенденции: в пьесе Г.Боровика "Интервью в Буэнос-Айресе" - примененная для ее композиции модель "интервью", а в произведении Г.Плоткина "Потерянный горизонт" - обращенные к залу монологи-рассказы матери героя.

Пьеса Г.Боровика "Интервью в Буэнос-Айресе" свидетельствует о том, что в драматических произведениях, исходной точкой композиции которых является человеческая личность, как это обстоит и с пьесами, посвященными художественному исследованию события, могут быть с успехом использованы зонги, песни, звучащие в перерывах между сюжетными событиями, обращенные непосредственно к залу, усиливающие звучание развиваемой автором в пьесе мысли.

На развитии советской политической драматургии последних десятилетий в определенной степени сказались тенденции к интеллектуализации. Среди исследуемых произведений к интеллектуалистскому жанру пьесы-концепции могут быть отнесены два: "Затюканный апостол" А.Макаенка и "Великий Будда, помоги им" А.Казанцева.

Пьеса А.Казанцева художественно исследует событие - фашистский разгул, уничтожение человечности в одной из восточных стран. Характер изображенных здесь событий достаточно хорошо согласуется с той информацией об известных событиях в Кампучии и некоторых других восточных странах, которую мы получали из сообщений прессы, радио и телевидения, из свидетельств очевидцев. А логическая цепь доказательств выдвинутого автором пьесы тезиса о гибельности фашистского режима для всех, кто с ним связан, нигде не отвращает абстрактностью, безжизненностью умозрительно сформированной конструкции - гуманистическая, антифашистская направленность пьесы сочетается с достаточно высокими художественными достоинствами, умение автора обращаться не только к разуму (ведь основа структуры - логическая цепь) зрителей и читателей, но и вызывать глубокий эмоциональный отклик - несомненно.

Как логическая цепь доказательств выдвинутого автором тезиса

о царящих в мире, в различных его сферах, насилии, лжи, лицемерии, об их неприемлемости для нормальной человеческой личности строится действие и в трагикомедии А.Макаенка "Затюканный апостол". Но здесь исходная точка композиции, структура пьесы — человек. Сын — Малыш. Мир насилия и лжи рассматривается автором сквозь призму его восприятия, оценивается с его позиций, позиций рано сформировавшейся, повзрослевшей, но еще не испорченной, не ставший готовой на любые компромиссы человеческой души. Эта пьеса не зря стала одной из самых репертуарных в годы "застоя": опосредованным путем она отвечала подспудно ощущаемой нашим обществом потребности в разоблачительном пафосе, в назывании вещей своими именами, в осознании окружающей лжи и насилия.

Глава вторая называется "Центральный герой и проблема драматического характера". В начале главы содержится небольшое теоретическое вступление, в котором изложены основные сложившиеся в теории драмы принципы анализа центрального героя драматических произведений, а затем анализируется конкретный художественный материал.

Для советской политической пьесы 60-80-х годов, говорится в диссертации, как одна из важнейших стояла задача достижения жизненной убедительности и художественной органичности фигуры героя. Драматурги стремились к тому, чтобы их герои были "не персонажи — рупоры идей автора... и не характеры, несущие в себе одну человеческую черту, абсолютизированную и представленную в преувеличенном заостренном виде"... (Ю.Борев), и тем более не характеры-схемы, как это преимущественно было в советской политической драматургии 40-х — начала 50-х годов. Современный театр требует, чтобы герой драмы, притом что его характер определяется в значительной степени доминантой, зарождающейся от конфликта пьесы, был бы обрисован в пьесе многогранно и представлен живой, органичной человеческой личностью, чье проявление происходит как бы по логике внутреннего самодвижения.

В связи с последним обстоятельством встает вопрос о психологической разработке образа героя в современной советской политической пьесе. Тяготение к психологизму — характерная черта политического театра современности, являющаяся своеобразным свидетельством его зрелости, значительного расширения его жанровых границ, выразительных возможностей. Как известно, мировой политический театр выработал достаточно различных форм, которые либо почти обходились без психологизма (театр агитпропа), либо исследовали лишь психологию социального типа, а не индивидуального характера (определенные

пьесы Б.Брехта, П.Вайса и др.). Успех этих форм в значительной степени определил недоверчивое отношение к психологизму со стороны многих драматургов, обращающихся к политической проблематике. Психологический анализ индивидуального характера в политической пьесе считался необязательным и встречался весьма редко.

Несомненно, далеко не всякий политический материал может и должен быть раскрыт с помощью средств психологического театра. Мысль об этом была со всей определенностью высказана, например, во время дискуссии "Политическая реальность - объект искусства", организованной журналом "Театр" (1984. - № 6). Но в то же время следует признать, что психологический театр может внести свой, и весьма значительный, вклад в художественное освоение политической тематики: ведь изображение духовного мира персонажей - участников и свидетелей политических событий способно раскрыть весьма существенные черты социально-психологических процессов в мире. Кроме того, психологический театр, как никакой иной вид сценического искусства, способен вызвать сопереживание зрителя тому, что изображается на сцене. Это очень обогащает эстетический арсенал политического театра современности. И драматурги все в большей степени начинают это сознавать. Например, английский драматург Эдвард Бонд, внесший значительный вклад в формирование европейского политического театра, весьма категорично выразил свой взгляд на данную проблему: "Современный политический театр не может не быть психологическим".

После теоретического введения в главе следует анализ драматургических текстов, в процессе которого диссертант показывает, что пьесы исследуемого пласта советской драматургии содержат самые различные варианты решения проблемы центрального героя.

В целом ряде пьес центральный герой является драматическим характером уже в силу того, что драматическое действие названных пьес подчинено задаче художественного исследования человеческой личности. Таковы Он в "Четвертом" К.Симонова, Эмиль Поенав в пьесе К.Кондри "Человек из Валенсии", Карлос Бланко в "Интервью в Буэнос-Айресе" Г.Боровика, Альфред Герцог в комедии А.Галиева и Э.Тропинина "Три смерти Альфреда Герцога", Филипп Ривьер в пьесе Г.Полонского "Перепелка в горящей соломе", Шервуд в трагедии А.Левада "Быть или не быть?", Марта в "Последней просьбе" А.Лауринчика, Маргрет в его же драме "Средняя американка", Давид в пьесе А.Крыма "Время любить и ненавидеть", Михаил в "Потерянном горизонте" Г.Плоткина.

Типология моделей драматического характера в пьесах этой группы может быть представлена следующим образом:

- 1) драматические характеры, находящиеся в конфликте со своим окружением;
- 2) драматические характеры, структура которых определяется тем, что они конфликтуют одновременно и с окружением и сами с собой;
- 3) драматические характеры, которые проявляются только в процессе переживания своего внутреннего конфликта.

Драматический путь героя в названных пьесах характерен самими различными структурными особенностями, для его организации драматурги используют различные модели действия: сюжетно-событийную канву с "увязыванием" событий в один "узел", композиция, основанные на "горизонтальном" и "инверсионном" монтаже. В ходе действия проявляются существенные качества героя, направленность и масштабы его волевых усилий, его достижения, просчеты и поражения, его эмоциональные состояния.

Степень и своеобразие изображения внутренней, психологической жизни героев находится в зависимости от структуры конфликта, на котором основана пьеса. В наибольшей степени она обнажается в произведениях, где герой показан в конфликте с окружением и с самим собой ("Быть или не быть?" А.Левады и "Потерянный горизонт" Г.Плоткина), и в тех, действие которых целиком представляет собой развитие внутренней коллизии в душе героя ("Человек из Валенсии" К.Кондри, "Четвертый" К.Симонова, "Интервью в Буэнос-Айресе" Г.Боровика, "Три смерти Альфреда Герцога" А.Галиева и Э.Тропинина, "Перепелка в горящей соломе" Г.Полонского).

Но и в пьесах, построенных на конфликте героев с окружением, драматический путь героев разворачивается таким образом, что их действия, поступки дают возможность автору составить картину их внутренней жизни ("Последняя просьба" и "Средняя американка" А.Лауринчикаса, "Время любить и ненавидеть" А.Крыма).

Но образы героев, достигающие уровня драматических характеров, создаются драматургами и в пьесах, основным объектом художественного исследования в которых является событие (Кари Марлен, Циммерман в "Украденной базе" В.Собко, Марина Марутаева в пьесе В.Кошуты "Я дочь твоя, Россия", Роберт Брайен в "Лабиринте" А.Софронова, Тэд Диллард в "Советнике президента" И.Геевского, Анна Рихтер в драме И.Рачади "Остановитесь!", Лленде в "Неоконченном диалоге" В.Чичкова, Иван Волков в пьесе А.Проханова и Л.Герчикова

"Иду в путь мой").

Эти пьесы продолжают тот структурно-композиционный принцип, о котором писал еще, характеризуя древнегреческую трагедию в "Поэтике", Аристотель: в них характеры создаются в "составе события". При том что автора в пьесе интересует главным образом изображение определенного события, процесса, прослеживание его хода, все же в структуре пьесы достаточно четко выделяется линия героя (иногда даже двоих), который несет в своей драматической судьбе значительную нагрузку в плане выражения авторской мысли и оказывается разработанным намного больше других. Некоторые из характеров этой группы проявляются главным образом в их отношениях с окружением (Марина в пьесе "Я дочь твоя, Россия"), драматический путь других включает и достаточно сложные процессы внутренней жизни (Роберт Брайн в "Лабиринте"). Драматическими характерами являются и центральные герои пьесы-дискуссии В.Чичкова "Этот странный русский". Проявляющиеся в столкновении друг с другом выразители разнонаправленных сил в идеологии, политике, оба эти героя не просто "рупоры" идей автора, но предстают как эстетически богатые человеческие образы, детально и многосторонне разработанные.

Особую разновидность драматического характера являет собой центральный герой пьесы-репортажа А.Проханова и Л.Герчикова "Иду в путь мой". В этой пьесе, ярко публицистической по своим жанрово-стилистическим особенностям, Иван Волков является и повествователем, и активным участником изображаемых событий. Образ его создается в значительной степени с помощью эпических средств. Некоторые же линии, на которых автор характеризует его с помощью действенно-игровых средств, оказываются введенными в структуру пьесы искусственно, их содержание слишком косвенным образом соотносится с основным конфликтом произведения, что; несомненно, снижает эстетический потенциал этого героя, своеобразно "дэдраматизирует" структуру его образа.

Снижение эстетической ценности образов центральных героев в исследуемых пьесах происходит и из-за иных художественных просчетов драматургов.

Не удается создать убедительный образ героя, который можно было бы признать драматическим характером, в тех случаях, когда драматический путь героя оказывается "рассредоточенным" в эпизодах, объединенных по принципу так называемой новеллистической драматургии. Образ, создаваемый из отдельных черт, проявленных героем

в различных, почти не связанных один с другим эпизодах, оказывается фрагментарным, лишенным цельности ("Здравствуй, Юляча!" А.Кодири).

Иногда образы центральных героев предстают не как художественное исследование определенного человеческого типа, характера, а оказываются как бы сконструированными авторами пьес, на них в таком случае лежит печать иллюстративности, им не хватает человеческой органичности, художественной яркости (таков, например, Тэд Диллард в пьесе И.Геевского "Советник президента"). Теряет отчасти убедительность образ и судьба Марты ("Последняя просьба" А.Лауринчикаса), чей драматический путь выглядит усложненным несколько нарочитыми, случайными ситуациями. Излишний "надрыв" мешает художественной органичности таких героев, как Давид Коган ("Время любить и ненавидеть" А.Крыма) и Михаил Лившиц ("Потерянный горизонт" Г.Плоткина). А Дамулла и Бахадур ("Страна пылающего солнца" К.Амирова) обрисованы как личности настолько зловещие, что подчас заставляют вспомнить фигуры театральных злодеев из мелодрам давно ушедших времен.

Но драматическими характерами образы центральных героев являются не всегда. В ряде случаев (в "Чилийской трагедии" Ю.Чепурина, в "Хронике одного дня" Г.Дроздова и Э.Пашнева, в "Президенте" В.Земляка) ввиду краткости драматического пути центральных героев пьес их можно признать эскизами, набросками, "контурами" драматических характеров, не более.

Структура ряда пьес отличается тем, что в них нет персонажей, которые могут быть определены как центральные. Авторы обходятся для художественного раскрытия своей мысли без таких средств, художественных категорий, как драматический характер, центральный герой, как бы своеобразно подтверждая на современном этапе справедливость слов Аристотеля в его "Поэтике": "...без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы". К таким произведениям относятся "В лесу под Верденом" Л.Аркадьева и С.Микаэляна, "Последний вечер" В.Собоко, "Смертельная игра" П.Слетьова. В них акции, продвигающие действие, равномерно распределены автором между целым рядом персонажей. Действительность типизируется в ситуациях, в которых оказываются эти персонажи, и в их поступках.

Типологический ряд моделей действия, если в основу типологической характеристики положить значение фигуры центрального героя

для раскрытия авторской мысли в структуре действия пьесы, будет выглядеть следующим образом:

1) модели действия, в которых фигура и сюжетно-драматическая линия центрального героя (драматического характера) имеет основное значение для раскрытия авторской мысли, поскольку действие пьесы представляет собой художественное исследование личности этого героя;

2) модели действия, в которых фигуры и сюжетно-драматические линии центральных героев – одного или нескольких драматических характеров – играют значительную роль для раскрытия авторской мысли, но носят подчиненный характер по отношению к главному объекту художественного исследования, осуществляемого автором в пьесе и определяющего структуру ее действия, – этим объектом является то или иное событие;

3) модели действия, художественно исследующего события, в которых центральных героев – драматических характеров в полном смысле этого слова – нет, а один или несколько персонажей, которым авторы, раскрывая свою мысль, уделяют большее внимание, чем остальным, представляют собой лишь своего рода эскизы, рисунки драматических характеров, ввиду краткости их драматического пути в пьесе;

4) модели действия, художественно исследующего событие, обходящиеся вообще без героев, которые могут быть определены как центральные.

Таким образом, проблема центрального героя в исследуемом пласте драматургии получает художественное решение в вариантах довольно широкого диапазона: от тех случаев, когда центральный герой является полноценным драматическим характером, до драматургических композиций, обходящихся вообще без персонажа, который может быть определен как центральный герой.

Глава третья посвящена анализу средств театрально-драматургической выразительности, применяемых авторами пьес, которые рассматриваются в диссертации.

Выразительность действия, говорится здесь, – важное качество драмы, влияющее на восприятие заложенных в ней идей драматурга, определяющее их доходчивость до зрителя, поддержание непрерывного интереса к изображаемым на сцене событиям и процессам.

Для рассмотренных в диссертации пьес характерно достаточно активное использование средств театрально-драматургической выра-

зительности, как тех, которые восприняты современной драмой от прошлых эпох, так и тех, которые появились в театре лишь в XX столетии. Этим в значительной степени определяется структура данной главы. Здесь вначале рассматриваются динамика развития и особенности использования тех приемов и способов организации сценичности, которые были хорошо известны в дооктябрьском русском театре.

В частности, продолжая свойственные классической русской драме традиции сценичности как качества действия, органично порожденного самой его природой, т.е. так называемого "сильного движения", понимаемого не как активность внешних событий, а как художественно интенсивное психологическое развитие характера или философское развитие мысли, авторы ряда пьес добиваются выразительного оформления целиком всей линии поведения центрального героя, т.е. строят его роль так, чтобы при каждом своем появлении этот герой привлекал к себе внимание зрителей, в силу того, что он настолько интересен своими поступками, процессом своих внутренних переживаний. Среди таких следует назвать центральных героев пьес А.Макаенка "Затканный Апостол", К.Кондри "Человек из Валенсии", Г.Полонского "Переделка в горящей соломе", А.Галиева и Э.Тропинина "Три смерти Альфреда Герцога" и др.

Но такое следование лучшим традициям русской драмы удается авторам не всегда. В кругу исследуемых пьес есть и примеры того, как драматурги ограничивают свои задачи лишь передачей внешней стороны того или иного политического события. "Сильное движение" носит в таких произведениях чисто внешний характер. В подобных случаях, в частности, на сцене оказываются довольно детально, натуралистично изображенными батальные эпизоды. С этим встречаемся в пьесах Г.Дроздова и Э.Пашнева "Хроника одного дня", В.Земляка "Президент", в драме А.Софронова "Лабиринт". Иногда встречаются целиком "замешенные" на натуралистических моментах, с автоматными очередями, выстрелами в спину, смертями прямо на сцене, картины, наподобие финального эпизода драматической линии Ренато и Виолетты в "Чилийской трагедии" Ю.Чепурина. Они убеждают, что внешние сценические эффекты, пусть в модифицированном виде, но скроенные по старым образцам "кровавых мелодрам", все еще живы и они способны нанести ощутимый урон пьесе, задуманной автором как серьезное политическое произведение.

С различной степенью художественного такта и мастерства применяют авторы исследуемых произведений и такие традиционные средства сценической выразительности, как устойчивые драматургические

блоки: сцены встреч и "узнавания" героев, сцены "заставания", а также эпизоды с неожиданным комическим эффектом и т.д. Иногда авторам удается пронизать подобные эпизоды "сквозным действием" (таким образом вводили их в художественную ткань своих пьес драматурги-реалисты, включая и самого А.Н.Островского), и они становятся способом более полного донесения до зрителя главной идеи произведения, естественной регуляцией драматического напряжения на сцене и внимания зрителей к действию. Столь эффективное применение устойчивых драматургических блоков характерно, например, для А.Лауринчика ("Средняя американка"), А.Левады ("Быть или не быть?").

Однако иногда авторы вводят названные блоки в ткань пьесы безотносительно к основному драматическому действию, только в расчете на эффект самой внешне выигрышной сценической ситуации. И этот эффект, как обычно в таких случаях бывает, оказывается весьма невысокого уровня: как надрывно-мелодраматичные выглядят, например, сцены встречи и "узнавания" в драме И.Рачады "На берегу Дуная", нарочитой умиленностью веет от сцен "заставания" Зульфии и Хасана в пьесе В.Амирова "Страна пылающего солнца".

Трудным делом оказывается и стремление современных драматургов использовать такой основывающийся на эффекте контраста по отношению к основному действию рудимент старого театра, как интермедия, найти способ введения в структуру драмы персонажей, веселящих зрителя, создающих "разрядку" в ходе действия, о чем свидетельствует малоудачная попытка справиться с подобной задачей Г.Полонского в пьесе "Перепелка в горячей соломе".

Намного более удачно драматурги используют эффект контраста для создания такого важного эстетического момента в драме, как противоположение основному действию, применяемого для усиления драматизма сценической ситуации. Данный драматургический прием используется авторами и при воплощении коллизий внутреннего плана (в пьесе А.Левады "Быть или не быть?") и при изображении ситуаций, которые возникают в ходе развертывания того или иного события (в драмах В.Кошуты "Я дочь твоя, Россия", Ю.Чепурина "Чилийская трагедия").

К числу традиционных средств театрально-драматургической выразительности относится и построение действия на подтексте. В художественной ткани пьес можно встретить эпизоды с применением подтекста, который был известен еще в "старом", дочеховском, театре и суть которого заключается в том, что персонажи на каком-то этапе действия говорят друг с другом как бы на разных языках: во внешне обычный текст они (по крайней мере один из них) вкладывают особый

смысл, понятный зрителю, но не доступный другим участникам диалога. Это использовано В. Кошутой в драме "Я дочь твоя, Россия". А с подтекстом, типологически близким чеховскому, встречаемся в пьесе К. Кондри "Человек из Валенсии". На нем в значительной степени основана здесь роль Эмиля Поенаша.

От "старого" театра современные драматурги восприняли и такие средства сценической выразительности, как различные световые и звуковые эффекты. Их применение помогает создавать определенную эмоционально-образную атмосферу на сцене, характеризовать состояние персонажей.

Так, в пьесе В. Кошуты "Я дочь твоя, Россия" световой эффект-вспышки предгрозово́й молнии, освещающие лицо и фигуру Полковника, подчеркивают его эмоциональное состояние, гневное потрясение, которое он переживает в связи с решением "верхов" о сдаче Бельгии германским властям. В "Украденной базе" В. Собко звуковой эффект-равн взлетающих самолетов — становится своеобразным катализатором, помогающим персонажам уяснить ситуацию, в которой они оказались, ускоряет психологические процессы, проходящие в душах героев. А в пьесе К. Кондри "Человек из Валенсии" отдельные элементы звукового оформления — звук взрыва, доносящийся на сцену из соседней комнаты — выстрел способны возвышаться до символов, связанных с важнейшими идейно-смысловыми моментами пьесы, как это было со стуком топоров и звуком лопнувшей струны в "Вишневом саде" Чехова.

Но в исследуемом драматургическом материале есть примеры и недостаточно продуманного введения звуковых средств в ткань произведения. Так, в одной из наиболее драматичных по тональности сцен пьесы В. Земляка "Президент" неоднократно звучит пение молодых петухов, о которых с нежностью говорит слушающий пение Корвалан. Вероятно, автор, создавая эту сцену, исходил из того, что у латиноамериканских народов молодой петух является символом новой жизни, молодости, силы, его пение, мол, и способно внести ноту оптимизма в тяжелую атмосферу сцены. Но ведь массе нашего населения такие представления о петухе совершенно не свойственны. Так что данный эпизод может вызвать непонимание или даже недоумение в зрительном зале.

Достаточно активно в художественной ткани исследуемых пьес используются и приемы сценичности, пришедшей в драматургию и театр лишь в XX столетии. Среди них наиболее важное значение имеет, несомненно, применение "инверсионного" монтажа, которое сделало возможным в пьесе, в спектакле наложение одного на другой различных временных пластов, изображение давно прошедших (по отношению к основ-

ному сценическому времени) событий, встречи живых героев пьесы с теми, что давно уже ушли из жизни, и т.п. Естественно, такие эпизоды обладают совершенно особой силой воздействия на зрителей. Причем, первоначально советские драматурги, обращаясь к "инверсионным" монтажным конструкциям, полагались уже на сам эффект совершенно неожиданного для зрителей тех лет вторжения прошедшего времени в настоящее. События и герои в "накладывающихся" на основное сценическое время плоскостях представляли на сцене, так сказать, в обычных, натуральных параметрах изображения. Но с течением времени и авторы и театры изменили эстетические нормы изображения тех персонажей, кто "возникает" на сцене из небытия. Обычно для появления "мертвых" на сцене используется особое освещение, мизансцены, стиль их поведения отличается особой пластической манерой, иногда речевая "партия" роли тоже звучит необычно по сравнению с "живыми" персонажами. Так, В.Чичков в пьесе "Неоконченный диалог", изображая эпизод-наплыв, в котором Альенде "вспоминает" свою реальную встречу с Че Геварой, ничем не выделяет внешне, пластически Гевару рядом с Альенде. А в эпизоде полуфантастического характера — когда Альенде, уже зная, что Гевара погиб, "вызывает" в своем воображении его образ, драматург оговаривает их "встречу" такой ремаркой: "Появляется Гевара в партизанской одежде с автоматом на плече. Движения его нереальны. Говорит подчеркнуто медленно". Конечно, подобная пластическая и речевая манера поведения персонажа способна очень сильно обратить на него внимание зрителей, особым образом повысить выразительность всего эпизода.

Таким способом эстетического воздействия на располагал "старый" театр или, вернее, применял его крайне редко — только в эпизодах с фантастическими персонажами, такими, как Тень отца Гамлета или Командор в пьесах о Дон-Жуане различных авторов.

Иногда обращение к "наплыву" обретает у драматургов совершенно оригинальные черты. Так выглядит, например, его использование в пьесе Г.Полонского "Перепелка в горячей соломе", в диалоге главного героя с дочерью диктатора Каливернии. В отличие от других пьес, где встречаемся с наплывами, здесь не гаснет свет, герой внешне не переносится в иную обстановку, но внутренне он словно "отключается" на несколько минут от реальной ситуации. В эти минуты он мысленно ведет диалог со своей совестью.

В арсенале современных приемов и средств сценичности, которые активно используются в исследуемом нами пласте драматургии, находят ся и радиосредства. Авторы вводят их в структуру действия для реше-

ния самых различных задач и достигают с их помощью значительных, своеобразных эстетических эффектов. Весьма действенным оказывается применение радиосредств в тех случаях, когда драматурги стремятся придать публицистический "нерв" тому или иному моменту пьесы, "украшнить" эстетический масштаб той или иной героико-драматической ситуации. С такой целью вводят звучащую по радио речь Альенде Г. Дроздов и Э. Пашнев в "Хронике одного дня", Ю. Чепурин в "Чилийской трагедии". Их опыт показывает, что, используя радиосредства, следует избегать нагнетания плакатно-лозунговых элементов, а также ситуаций, когда произносимая по радио речь носит сугубо иллюстративный характер. Обращение к радиосредствам как сценический прием обретает особенное значение в современной драме в связи с выраженной в ней тенденцией к эпизации. Радио оказывается очень удобным средством для введения повествовательного момента в действие ("Четвертый" К. Симонова), для обнажения внутреннего состояния героя ("звучащее" письмо Марины, адресованное детям, в пьесе "Я дочь твоя, Россия" В. Ковалюта), для создания звуковой эмблемы пьесы, спектакля (усиленное динамикой $\{C\}$, которое выстукивает герой в финале пьесы "Четвертый").

Заметную роль в обеспечении выразительности действия в последующих пьесах играют средства кино. С помощью киносредств достигается такой эффект, как расширение масштабов действия ("передаваемое" по телевизору, установленному в декорационном павильоне, помогает понять, как соотносится происходящее на сцене с внесценическими событиями пьесы В. Чичкова "Этот странный русский..."). Киносредства оказываются весьма удобным способом для организации противопоставления действию. Пример этого находим в драме И. Рачады "Остановитесь!", где с обстановкой разнузданного веселья и роскоши на балу у Герянга контрастирует изображенная с помощью проекции на заднике сцены картина: бескрайние поля, усеянные березовыми крестами. А Г. Плоткин в пьесе "Утраченный горизонт" с успехом применил киносредства для передачи сложного, болезненного внутреннего состояния героя.

В структуре действия анализируемых произведений довольно часто встречаются эпизоды, рассчитанные на участие в них музыкальных номеров. Причем, наследуя лучшие традиции русской и мировой драмы, авторы стремятся использовать музыкальные номера не как вставные, а драматически осмысленно — как определенный этап действия.

Из всех музыкальных форм чаще всего драматурги обращаются к песне, ее различным жанрам, от массово-хоровой до песни-романса.

К числу песенных жанров относятся и зонги. О природе и функции зонга речь шла подробно в I главе диссертации при анализе структуры действия. Зонги у авторов пьес, которые рассматриваются в данной работе, в финале произведения очень органично переходят в массовую песню, которую поет хор — все участники спектакля. Такая песня является чем-то вроде музыкального плаката, завершающего действие.

Песенный материал авторы используют для характеристики героя или человеческой среды, где он обитает. Так, в драме И. Рачади "Остановитесь!" вульгарно-наивная песенка "Лола" подчеркивает духовное убожество наслаждающейся ею гитлеровской знати. Песенный материал оказывается средством, при помощи которого можно сказать зрителям о некоторых особенностях внутреннего состояния героя, о его настроениях: русские песни, которые слушает героиня пьесы "Я дочь твоя, Россия", звучат для нее как напоминание о беде, нависшей над родиной, о необходимости выполнить свой патриотический долг. В некоторых случаях песня, музыкальная разработка ее основной мелодической темы становится чем-то вроде звуковой музыкальной эмблемы, образно-смысловое значение которой связано с основной драматической темой пьесы (с этим встречаемся в пьесах А. Крыма "Время любить и ненавидеть" и Г. Плоткина "Потерянный горизонт").

Отрицательно относится автор диссертации к попыткам некоторых драматургов, например Г. Дроздова и Э. Пашнева в "Хронике одного дня", ввести в ткань пьесы эпизоды откровенно мюзик-холльного характера, считая, что иной внешне эффектный эпизод, если его "сценичность" приходит в противоречие с общей тональностью пьесы и спектакля, может навредить впечатлению, на которое рассчитывают создатели произведения политической направленности.

Таким образом, арсенал средств театрально-драматургической выразительности советской политической пьесы на данном этапе отличается синтетизмом, поскольку наряду с собственно драматургическими, словесно-игровыми, средствами выразительности включает в себя и средства других искусств, а его развитие проходит по двум линиям: во-первых, в русле активного продолжения определенных традиций сценичности русской драмы XIX столетия, и, во-вторых, по линии не менее активного обращения к новациям, которыми обогащается поэтика театра XX столетия.

Заключение. Проведенный анализ драматургического материала, представляющего советскую политическую пьесу, дает основания сделать ряд выводов, касающихся ее развития в 60-80-е годы, а в связи

с этим — и о ряде черт и тенденций, характерных для советской драматургии данного периода в целом. Основным выводом, который следует из проделанной аналитической работы и может быть учтен в историко-литературных концепциях, посвященных процессу развития советской драматургии, является мысль о том, что кризис, в котором оказалась советская политическая пьеса в 50-е годы, начинает преодолеваться с рубежа 50-60-х годов, когда в связи с изменениями в социально-политической обстановке, наступившими в стране после XX съезда КПСС, появились минимально необходимые условия для продолжения развития данного направления драматургии. Процесс этого развития, при всей его противоречивости, был выражен в 60-80-е годы в целом достаточно активно и дал советскому искусству значительное количество произведений, ставших по-своему важным средством художественного исследования действительности зарубежного мира и ознакомления с ней советского читателя и зрителя.

Уровень художественного осмысления и воплощения авторами проблем, процессов и событий зарубежной действительности выясняется в диссертации при рассмотрении избранного драматургического материала по целому ряду линий, связанных с теми эстетическими категориями и сторонами драмы, которые являются важнейшими "глубоко лежащими чертами" (Гегель) ее как рода литературы и как явления искусства.

В диссертации выяснено, что для развития политической пьесы в 60-80-х годах характерно неуклонное расширение сферы противоречий и проблем действительности, отражаемых в основных драматических конфликтах пьес и во вводимых в структуру действия побочных конфликтах и идейных мотивах. Эти противоречия, идеи, проблемы, как правило, связаны с наиболее значимыми для нашей страны, для нашего народа сторонами жизни зарубежного мира.

Основными источниками материала, питающими сферу драматического конфликта в пьесах политической тематики 60-80-х годов, стали малоисследованные художественно события и стороны второй мировой войны; ряд достаточно характерных явлений во внутренней и внешней политике капиталистических стран, противоречия в их социальной сфере; проблемы и трудности "вживания" в новое общество, с которыми столкнулись эмигранты, выехавшие в 70-80-е годы в капиталистические страны; и наконец, такие важнейшие вопросы, как борьба за мир, за разоружение, за демократию и социальную справедливость, против неокOLONиализма и неофашизма.

Стремление обходиться без политической предвзятости, отвер-

непосредственное гать сложившиеся в 40-50-е годы штампы и схемы, знакомство с зарубежной действительностью помогли драматургам добиться качества, которое может быть определено как важнейшее для произведений такого рода: драматическая концепция действительности, предлагаемая в большинстве рассмотренных нами произведений, не противоречит тем представлениям о событиях и процессах в жизни зарубежного мира, которые складываются у нашей общественности благодаря информации советской и зарубежной прессы, радио, телевидения, свидетельствам очевидцев, наблюдавших непосредственно эти события и процессы. А в ряде случаев уверенность в правильности этой концепции дает и сопоставление пьес советских драматургов с определенными произведениями зарубежных авторов, в которых поднимаются сходные социально-политические проблемы.

Лишь в немногих случаях приходится констатировать наличие противоречий между тем, как трактуются определенные черты зарубежной действительности в пьесах, и нашими представлениями об этой действительности, полученными из других источников (с этим встречаемся, в частности, в пьесах о событиях Апрельской революции в Афганистане).

Для художественного отражения действительности зарубежного мира в драматургической форме авторы рассмотренных пьес используют достаточно широкий спектр различных типов конфликтов (типологическая характеристика дана на с.) и моделей драматического действия (типология представлена на с.).

Картины зарубежной действительности, представленные в лучших из проанализированных пьес, отличаются неоспоримой жизненной убедительностью и художественной органичностью, что является важнейшим эстетическим достижением данного пласта драматургии.

Художественное развитие современной политической пьесы проявилось и в сфере создания ее центрального героя.

Весьма разнообразен спектр моделей, которые используются авторами для создания драматических характеров. В значительной степени эти модели продолжают принципы создания драматического характера, принятые в классической русской драме, в том числе иногда успешно используются и чеховские принципы создания драматического характера. Но весьма активно драматурги обращаются и к современным, рожденным уже в театре середины XX века, моделям. Пожалуй, использование современных, монтажных, моделей для создания драматического характера в политической пьесе происходит даже более интенсивно, чем в других проблемно-тематических пластах советской драматургии.

Наиболее удачные из созданных здесь драматических характеров, такие как Он (К.Симонов "Четвертый"), Малыш (А.Макаенко "Заткан- ный апостол"), Поенаш (К.Кондря "Человек из Валенсии"), Маргрет (А.Лауринчикас "Средняя американка") и др., по уровню психологи- ческой разработки и художественного мастерства, проявленного авторами при их создании, несомненно, не уступают лучшим драматическим характерам, созданным в эти годы в других пластах советской много- национальной драматургии.

Вместе с тем стилистическое многообразие политической пьесы в исследуемый период проявилось в том, что, в соответствии со сво- ими художественными и художественно-публицистическими задачами, ав- торы используют и такие модели действия, в которых центральные ге- рои не достигают уровня драматических характеров, а представляют собой лишь своего рода эскизы, "рисунки" драматических характеров.

В других случаях драматурги прибегают к таким идейно-художес- твенным структурам, в которых обходятся для воплощения своей мыс- ли вообще без фигуры центрального героя. Подобные структуры оказы- ваются по-своему вполне состоятельными эстетически при воплощении, художественном исследовании определенных политических проблем и си- туаций.

Характер эстетического мира, создаваемого политическими пьеса- ми 60-80-х годов, определяется и арсеналом средств театрально-дра- матургической выразительности, которые в этих пьесах применены. Драматурги используют средства сценической выразительности, хорошо знакомые еще классической русской драме, и в то же время активно обращаются к тем средствам, которые появились лишь в театре XX сто- летия.

Успешность использования различных выразительных средств обе- спечивается тем, что, вводя в художественную ткань произведения те или иные устойчивые драматургические блоки (например, сцены неожиданных встреч героев), световые и звуковые эффекты, музыкальные но- меры и т.д., авторы стремятся применять названные средства драма- тургически осмысленно, подчинять производимый ими эффект задаче развития действия, регуляции его напряжения, усиления внимания к нему со стороны зрителей. Хотя в некоторых случаях драматургам с этой задачей справиться не удается: тогда тот или иной эффект, внешне бросающийся в глаза как бы обретающий статус вставных номеров, тор- мозя тем самым развитие действия, отвлекая от него внимание зрите- лей.

В плане генезиса поэтики исследуемого пласта драматургии вы-

яснено, что многие моменты в структуре конфликта и действия, в моделировании драматического характера, в арсенале средств театрально-драматургической выразительности генетически восходят к поэтике классической русской драмы, являются продолжением, развитием ее традиций.

Особое внимание было уделено вопросу о генезисе монтажных структур — компонента, к которому активно обращается современная советская драматургия вообще, и политическая пьеса в частности. Представленные в I главе диссертации мнения ряда исследователей достаточно убедительно свидетельствуют, что утверждение называемых в диссертации "горизонтальными" монтажных конструкций как способа организации драматического действия происходило в русской драматургии на протяжении последних двух столетий, начиная еще с пьес Д. Фонвизина, так что неверно представлять дело таким образом, будто бы эти монтажные конструкции появились в русской драматургии лишь благодаря влиянию кино. Не следует преувеличивать заслуги кинематографа и в связи с утверждением в драме композиций с "инверсионными" монтажными моделями. Получившее необычайную популярность, общественное признание как вид искусства, кино могло активизировать поиски драматургов в этом направлении, но в то же время не следует забывать, что поэтика музыкального театра еще с I половины прошлого века уже располагала таким средством организации действия, как "инверсионный" монтаж, так что вполне могла состояться преемственность между двумя видами театрального искусства.

В диссертации выяснено также, что для многих пьес, входящих в данный проблемно-тематический пласт, характерны и различного рода художественные просчеты. Наиболее существенный из них — композиционная рыхлость, недостаточно органичное объединение различных драматических линий, тем в один поток действия. Иногда встречается и неумение авторов раскрыть свою мысль собственно драматургическими (действенно-сценическими) средствами и стремление прибегнуть в таких случаях к средствам риторическим; злоупотребление банальными приемами сценичности ради "внешней", "броской" выразительности эпизода, картины; элементы мелодраматизма в потоке действия, излишне сентиментальные сцены; образам персонажей подчас не хватает художественной яркости, человеческой органичности и т.д.

Ряд особенностей советской политической пьесы 60-80-х годов дают основание говорить о ее родственности определенным явлениям в зарубежной (западной) драме, где в этот же период с такими темами, как движение Сопротивления в годы второй мировой войны, борьба

народов за мир, социальный прогресс, против неоколониализма, неофашизма и тоталитаризма, было связано творчество многих известных авторов.

В связи с этим вполне закономерно возникает вопрос о месте, занимаемом советской политической пьесой в мировом (имеется в виду, конечно, так называемый европоцентристский театр) массиве драматургии подобной тематической направленности.

По мнению автора диссертации, оно в значительной степени может быть определено при сопоставлении советской политической пьесы и западной по ряду следующих линий.

1. Как известно, одной из важных социально-эстетических функций политической пьесы является отражение значительных событий зарубежной жизни "по горячим следам", когда политическая пьеса удовлетворяет потребность общественности в художественном, театрально-драматургическом, отражении, исследовании значительных событий сегодняшней зарубежной жизни, о которых покамест известно лишь по другим, нехудожественным, каналам: из сообщений прессы, радио, телевидения и т.д.

Одновременность или же во всяком случае временная близость происходящего в реальной действительности и изображаемого на сцене играют значительную роль в эстетике таких пьес. Для успешного развития этого направления в политической драматургии особое значение обретает вопрос об активности и оперативности обращения драматургов к фактам и процессам зарубежной действительности. Здесь следует признать, что хотя советский политический театр в целом немало увеличил свою активность в обращении к наиболее важным и острым событиям и фактам зарубежной жизни, в ряде случаев эта активность проявляется все еще недостаточно, и тогда приходится констатировать, что на события, вызвавшие значительный интерес и отклик во всем мире, реакция советского политического театра оказалась минимальной.

Так, если в освещении чилийских событий 1973 г. советский театр оказался не менее активным, чем театр зарубежный (советскими авторами создано на эту тему более десяти пьес), то, скажем, события в Кампучии, также потрясшие весь цивилизованный мир, вызвавшие широчайшую волну художественных произведений на Западе (там сняты фильмы, поставлены спектакли об этих чудовищных событиях), в нашей драматургии нашли отражение весьма скромное: пьеса А. Казанцева "Будда, помоги им!" — едва ли не единственный отклик на эти события.

2. Политические пьесы советских авторов рассчитаны на постановку на обычной сцене стационарного театрального помещения, в то время как на Западе пьесы политической тематики очень часто являются достоянием уличного театра и создаются в расчете на такие условия постановки; так, скажем, те же чилийские события 1973 года весьма активно освещались на Западе именно в представлениях уличного театра. В нашей же стране уличный театр практически не функционирует, так что вопрос о его значении для развития драматургии, в том числе и политической, вообще не стоит.

3. Политические пьесы советских драматургов рассчитаны в основном на формы традиционного спектакля (когда зритель как бы отделен от актеров "четвертой стеной") и лишь в некоторых случаях содержат непосредственные обращения актеров (со сцены) к зрителям. Западный же политический театр и драматургия довольно широко практикуют выходы исполнителей в зал, попытки вовлечь зрителей в действие, затеять во время спектакля совместно со зрителями дискуссию на политические темы и т.п. формы активизации публики, что, несомненно, очень повышает дидактико-пропагандистскую роль театра в развитии политического сознания масс.

4. Стремясь к углубленной трактовке поставленных политических и социальных проблем зарубежного мира, советские авторы совершенно закономерно обращаются к формам психологического театра, что в определенной степени сближает их художественные устремления с поисками драматургов Запада; но обращенность к психологизму, настроенность на него сопровождается у советских авторов резким сокращением плакатно-лозунговых средств, причины чего абсолютно понятны: в 40-50-е годы плакатность слишком скомпрометировала себя как средство театральной выразительности, поэтому к ней велико недоверие и со стороны наших театров и со стороны публики; в западном же театре дело обстоит не так. Там плакатно-публицистические средства не исчерпали себя на сегодня, их активным применением отличается стилистика произведений, получивших значительную известность и признание (таковы, например, политические пьесы выдающегося французского драматурга современности Армана Гатти "Публичная песнь перед двумя электрическими стульями", "Вьетнам", "Страсти по генералу Франко" и др.).

5. В западном театре нередки такие ситуации, когда серьезные социальные, социально-политические, социально-психологические и др. проблемы оказываются заглушенными повышенным интересом к сексу, к изображению шокирующих склонностей и черт в героя или даже к мо-

ментам, исследование которых лежит вообще вне сферы искусства.

Произведения советских драматургов, посвященные исследованию важных социальных проблем зарубежного мира, свободны от подобных черт и отличаются последовательностью в реализации авторского замысла.

6. Зарубежный политический театр и драма, выражая свое отношение, свою оценку того или иного политического события, факта, нередко прибегают к слишком смелым, резким, по понятиям наших театров и публики, образам, метафорам, сравнениям, которые способны эпатировать, шокировать зрителя. Советская драматургия и театр намного более строги в этом отношении, и эпизоды, пристойность которых может вызывать сомнения, в нашем политическом театре, на сегодня немислимы.

Но при всех различиях в психологии восприятия, во вкусах публики, в театральной эстетике и т.д. непреложным является факт взаимного интереса, проявляемого друг к другу с обеих сторон. После XX съезда КПСС в советском театре наблюдается все более растущий интерес к западной драматургии, в частности к той, которая посвящена проблемам, сходными с проблематикой нашего политического театра. На сценах советских театров идут произведения западных драматургов, обличающие фашизм (например, пьесы Б.Брехта), посвященные ответственности перед человечеством ученых, которые разрабатывают смертоносное оружие ("Физики" Ф.Дюрренматта), призывающие человечество не допустить всеобщей гибели в результате собственных безответственных действий ("Конец света с последующим симпозиумом" А.Копита) и др.

В то же время и западный театр проявляет интерес к произведениям советской политической драматургии. Так, пьеса Г.Боровика "Интервью в Буэнос-Айресе" в 1988 году была принята к постановке одним из бродвейских театров в Нью-Йорке.

Выводы в диссертации стороны и особенности развития советской политической пьесы в 60-80-е годы не исчерпывают всех связанных с изучением этого пласта драматургии проблем. Данный драматургический материал характерен целым рядом моментов, которые могут представлять интерес для исследователя-литературоведа. Так, вполне могут стать объектом специального изучения вопросы об особенностях использования художественного пространства и времени в произведениях данного пласта (диссертант лишь касается несколько раз этих вопросов при рассмотрении структуры действия), о роли и специфике введения в их художественную ткань документа и факта, о жанровых

разновидностях и формах, к которым обращаются при художественном осмыслении политического материала драматургии и др.

Как весьма многообещающие представляются и перспективы развития советской политической пьесы. Хотя в последние два-три года наблюдается снижение активности в ее развитии, все же, думается, растущий интерес нашей общественности к жизни зарубежного мира, к явлениям и процессам, проходящим там, дальнейшая демократизация всей жизни советского общества, проходящие позитивные изменения в отношениях между государствами являются факторами, которые будут способствовать дальнейшему развитию данного проблемно-тематического направления в драматургии.

Ведь на сегодня еще мир живет в атмосфере не только ядерной угрозы, но и нерешенных крупных социальных вопросов. В этих условиях важнейшие моменты современной жизни народов, их будущего связываются с новым политическим мышлением, с общегуманистическими ценностями и идеалами, для утверждения которых политическая драматургия может сделать очень многое. Ведь театр, как известно, — прекрасное средство для установления контактов между народами, для политического и нравственного воспитания масс.

Для реализации этих перспектив советской политической драматургии необходимо дальнейшее расширение ее тематического диапазона, более смелое и оперативное обращение к важным проблемам международной жизни, к событиям в "горячих точках" нашей планеты, углубление идейно-философского подхода авторов к этим проблемам и событиям. Перспективы развития данного тематического пласта советской драматургии, популярность его у зрителей и читателей во многом зависят и от того, насколько интенсивно будет повышаться уровень художественного воплощения драматургических замыслов, насколько успешно будет проходить процесс обогащения новыми формами, композиционно-стилистическими моделями, процесс преодоления сохранившихся еще в политической пьесе схем и штампов. И самое главное — насколько интересным духовно, притягательным эмоционально будет представлен в пьесе герой — человек нашего времени, борец за мир, за социальный прогресс.

Содержание работы отражено в следующих публикациях:

Книги

1. Советская политическая драматургия 60-80-х годов. — Киев, 1989 г. (15 п.л.).

(Рец.: Святовец В. Политический театр: проблемы и поиски. - Радуга, - 1990. - №7. - С.119-121.

Мазепа Н. Что такое политическая драма. - Слово і час. - 1991. - №3. - С.76-77 (на укр. языке).

2. Русская литература Украины, раздел "Драматические конфликты и образы". - Киев, 1971 (на укр. языке, 2,5 п.л.).

3. Изучение драматических произведений в школе. - Киев, 1985 (9 п.л.).

Статті

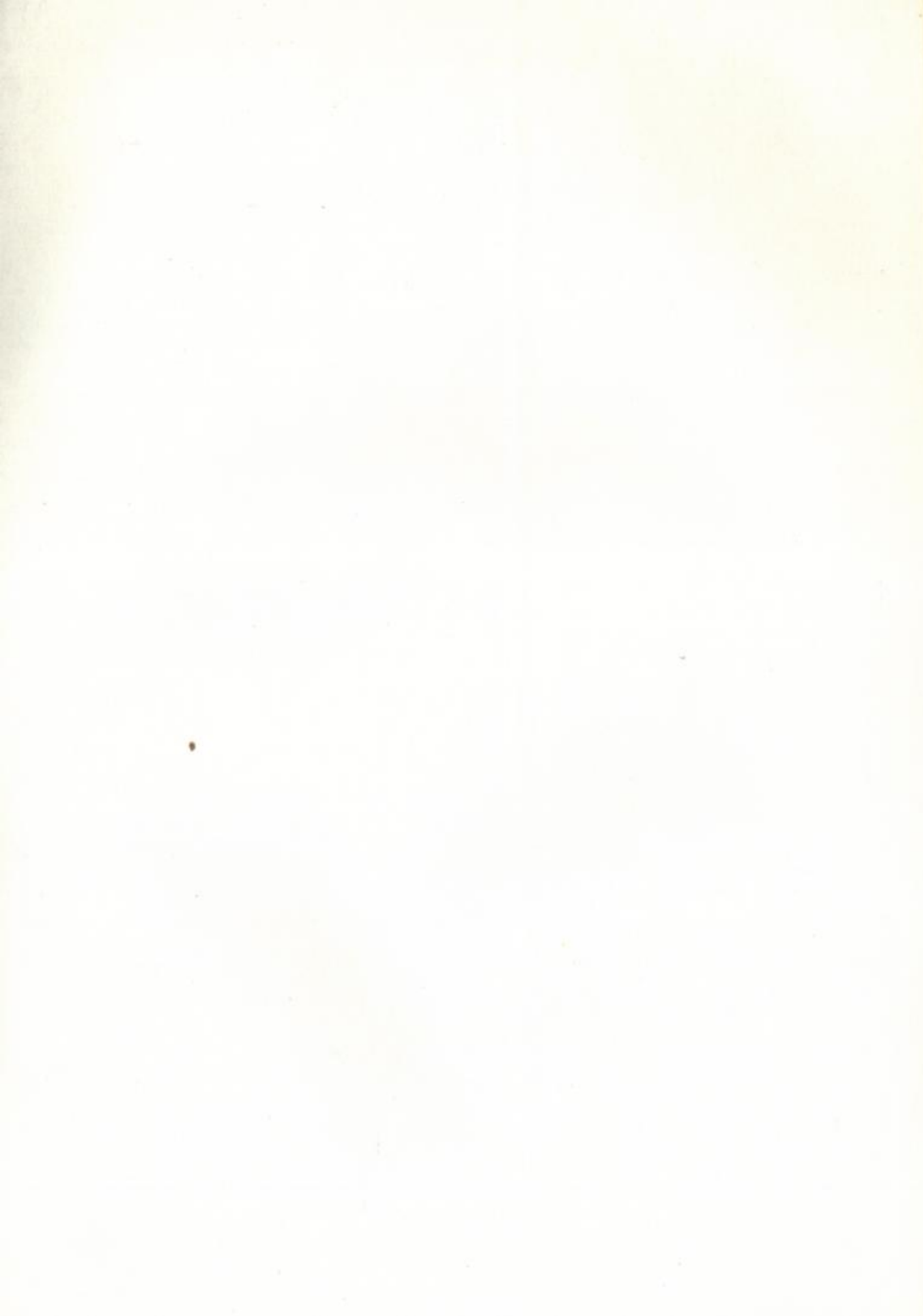
1. Проблемы развития современного советского политического театра // Вестник Киевского университета. Украинская филология. - Вып.21. - Киев, 1979 (0,5 п.л.).

2. Современная советская политическая пьеса // Вестник Киевского университета. Литературоведение. Языкознание. - Вып.24. - Киев, 1982 (0,5 п.л.).

3. Образ Юлиуса Фучика в советской драматургии // Вестник Киевского университета. Литературоведение. Языкознание. - Вып.31. - Киев, 1989 (0,5 п.л.).

4. Тема движения Сопротивлення в советской драматургии (в печати).

Ю.Корн



АВ 25.322

Подписано в печать 25.04.91 Формат 60х84 1/16
Усл.печ.л. 1,86 Уч.изд.л. 2,0
Тираж 100 Заказ 329 1991 г. Бесплатно

Полиграф. уч.-к. Ин-та истории Украины АН УССР
Киев-1, Киров., 4

