

ность, мораль и вседозволенность — вот круг проблем, составляющих философскую сферу пьесы.

В концентрированном, гиперболизированном виде проблемы нашего времени находят воплощение в фантастической ситуации пьесы «Заложники вечности» О. Перекалина. Это драма-антиутопия, в которой сплелись воедино изображение трагических последствий научного инфантилизма, политического авантюризма, нравственного вырождения. Наука, слепо поддерживающая тираническую власть, обернулась своими достижениями против людей. Ядерные эксперименты изменили генетический код, матери стали рожать детей-уродцев, целый народ обречен на вымирание. Уничтожение демократии и установление безраздельной власти Верховного привело к тирании над умами, чувствами, судьбами людей. Геноцид запретил расово неполноценным вступать в браки, иметь детей, и Черный амулет на груди человека — это знак изгоя.

Философское осмысление политических и нравственных проблем в пьесе обостряет увеличительное стекло фантастики. Фантастически заострены только драматические ситуации, способы же разрешения конфликта реалистичны, характеры героев динамичны, узнаваемы, их поступки психологически мотивированы. Пьеса оканчивается трагическим поражением пытавшихся сопротивляться тирании людей. Отсутствие выхода, перспективы придает особую философскую остроту поставленным проблемам, требует поисков альтернативы. «Философские фантазии» — это пьесы-предостережения, и трагедийность финала — их отличительная жанровая черта. Спецификой их является погружение в сложнейшие проблемы времени, доведение их до фантастически предельной грани при сохранении реалистичности поведения персонажей, их психологической многомерности, иногда, впрочем, намеренно утрированной, как в пьесе «Великий Будда, помоги им!» А. Казанцева. Эта пьеса-притча — и напоминание об опасностях «казарменного коммунизма», печальный опыт которого известен по Кампучии, и предостережение от возможного повторения войны против собственного народа.

Особое место в политической драматургии занимают пьесы, в основу которых положены переломные моменты истории нашей страны. В 70—80-е годы появление таких пьес связано с именем М. Шатрова. «Так победим!», «Диктатура совести», «Брестский мир», «Дальше... Дальше!.. Дальше!» воссоздают сложнейшие переломные моменты нашей политической жизни. Тематически связанные с Ленинианой, они раскрывают в максимально приближенной к документальной точности форме страницы истории, интерпретация которых раньше не была однозначной, да и теперь требует большой ответственности и гражданской смелости.

Современная жизнь пронизана политикой едва ли не на всех уровнях. Стоящие перед страной и всем человечеством проблемы имеют ярко выраженный политический характер. Этим и объясняется активизация политической драматургии, интерес ее не только к международным событиям, но и возвращение в литературу внутривнутриполитической сферы. Думается, что тенденция, намеченная пьесами М. Шатрова, будет содержательно и жанрово обогащаться, развиваться.

С. Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ

АНТИФАШИСТСКАЯ ПЬЕСА 30-х ГОДОВ И «ЧЕРТОВ МОСТ» А. ТОЛСТОГО

В середине 30-х годов XX века в советской и зарубежной драматургии появляются антифашистские пьесы. В памфлетах Б. Брехта «Остроголовые и круглоголовые» (1932—1934), «Страх и нищета в Третьей империи» (1935—1938), в пьесах Б. Шоу «Женева» (1938), И. Эркеня «Тоот, другие и майор» (1939) фашизм подвергается острой политической кри-

тике, показана первоначальная кристаллизация тех форм массового сознания, которые превращают личность в функционера, в автомат, послушный «да».

Памфлеты Б. Брехта писались в русле теории «эпического театра», основным положением которой была апелляция к разуму зрителя, что позволяло драматургу усилить гротескно-философские характеристики персонажей, ситуаций и социально-политических систем. Интерес в этом плане представляют и пьесы Б. Шоу, которые отличались намеренной эксцентричностью, парадоксальностью и стилевым многообразием. Однако общим для обоих драматургов (Б. Брехта и Б. Шоу) было стремление к лаконичному изложению идей, концентрации событий, умению сфокусировать внимание зрителя на обличаемых явлениях, что приближало пьесы к политическим притчам. «Такие как будто бы самостоятельные несовместимые понятия, как сознательная усложненность и притча, экстраваганца и притча, слились, объединились, доказали не только свою теоретическую совместимость, но и практическую необходимость друг другу»¹.

Подобные эстетические приемы характерны и для советской комедии-памфлета. Прибегая к гротеску, буффонаде и парадоксу, драматурги стремились обнажить сущность социально-политических явлений, помочь читателю разобраться в острейших конфликтах международной политики. Подтверждением сказанному могут служить «Чертов мост» (1938) А. Толстого и «Остров мира» (1939) Е. Петрова.

В комедии-памфлете «Чертов мост» А. Толстой изображает поджог рейхстага, подготовку фашистской диктатуры в манере театральной буффонады, используя и элементы гротеска. Фашизм рисуется им как политический абсурд во всем его безумии и обреченности. Превращение уголовника-бандита в политического фюрера требовало буффонады, приемы которой комедия-памфлет не исключает. Однако поджог рейхстага и все последовавшие за ним события — трагедия, несущая народу неисчислимые бедствия, войну, насилие. Изображение дикого варварства, разнузданного и отнюдь не смешного, предполагало форму гротеска, в которой была написана «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта. В отличие от пьесы Б. Брехта, гротеск у А. Толстого проявился не столько в обрисовке действующих лиц, сколько в выборе гротескных ситуаций. Как замечает сам автор, персонажи «лишь поставлены в несколько гротесковое положение... политика некоторых европейских держав могла бы с успехом представить не менее гротесковые ситуации для самой злостной сатиры, если бы эти ситуации не разрешались трагично»². И если Б. Брехт в «Карьере Артуро Уи» в какой-то степени стремился к конкретизации исторических личностей, позволяя читателю провести аналогию (Уи — Гитлер), то А. Толстой этой цели не преследовал. Его Руди, Хунсблат, социал-предатель Зелкин — «вполне реальные типы, расхаживающие по городам Европы и гремящие с парламентских и других трибун»³. Б. Брехт историю Гитлера давал как уголовное дело малоавторитетного чикагского гангстера. У А. Толстого в роли фюрера — политический авантюрист, вор Руди. Этим драматурги подчеркнули, что во главе государства стоит не гражданин, которого волнуют судьбы народов, а авантюрист, гангстер, преступник.

События, о которых идет речь в пьесе, касаются фашизации одной из стран Европы. В беседе с читателями автор разъясняет, что в этом нельзя искать «какого-нибудь натурализма, примеряться, в какой стране это происходит. Происходит это приблизительно где-то на Западе, может быть, это Голландия, может быть, Бельгия, может быть, Дания,— это не важно»⁴. Для А. Толстого важен не конкретный адрес страны, а типичность фашизма для многих стран, стоящих на грани фашистского переворота.

В центре комедии-памфлета «Чертов мост» — премьер-министр «некоторого королевства» Хунсблат. Зажатый в тиски финансового кризиса, он ищет выход. Связанный деловыми отношениями с Германией, Хунс-

блат страется следовать «всемогущим соседям». Для того чтобы установить в королевстве фашистский режим, ему необходим фюрер, «человек волчьей хватки». Поиски такого человека, за спиной которого он мог бы творить кровавые дела, останавливаются на кандидатуре профессионального вора и авантюриста — американце Руди. Эта ситуация определяет сценическую и идейную концепцию пьесы, действие которой направлено на памфлетное разоблачение. Такие, как Руди, нужны для того, чтобы «уничтожить шестую часть земного шара». «Я сам расчерчу на куски эту часть света. Кровавое проклятие. Либо мы, либо они!.. Они роют нам пропасть, но мы перейдем через нее по чертову мосту»⁵. А. Толстой разоблачает тех, кто шел на сделку с фашизмом и был его закулисным вдохновителем. В объекте его сатиры и «парламентские деятели», представителем которых является Зелкин. Он страстно дебатировал вопрос о бриллиантовом ожерелье королевы Агнии для ее предстоящей свадьбы. В стремительно развивающемся действии комедии-памфлета вовлекаются все персонажи, имеющие какое-либо отношение к ожерелью королевы. Оно является важной деталью, внешне, казалось бы, затрагивающей только честь Агнии и авантюристов Майка, Руди, Гарри. Эта сюжетная линия, искусно вплетенная в общую канву произведения, отражает фашизацию страны. Так комедия «одевается» в «маскарадный костюм» художественного вымысла, который является определенной условностью. Центр тяжести сюжета переносится с непосредственного изображения событий на их осмысление. При помощи таких «реалий» вымышленная действительность пьесы бесчисленными нитями связывается с конкретностью. А. Толстой намеренно совмещает политические события государства и свадьбу королевы. В комедийном плане, насыщенном грубым комизмом и буффонадными трюками, показывает политическую метаморфозу — превращение Руди в фюрера. В пьесе А. Толстого коллизия борьбы хунсблатов за власть приобретает дополнительные измерения, расширяясь до социально-политического конфликта, — столкновение идеологии фашизма и прогрессивных сил народа, борющихся за мир. Таким образом, конфликт выходит за рамки сюжета комедии, что определяет и такую особенность памфлета, как отсутствие полярного размежевания действующих лиц. Авторская позиция отражается не только в структуре драматического действия, но и в воплощении характеров. А. Толстой так размещает персонажей, что это четко определяет позицию каждого из них. Прельщенный предложением Хунсבלата стать женихом королевы и фюрером, Руди начинает проповедывать философию фашизма. Он принадлежит к тем, кто, «не моргнув глазом», зачеркнул девятнадцать столетий гуманитарной культуры. На трон рядом с королевой должен сесть он, а не принц Рейнский, безвольный, слабодушный, косноязычный. Контрастно противопоставляя их, драматург оттеняет «волчью хватку» Руди на фоне далекого от политики, мягкотелого принца. Его «мерси, мадам» противопоставляется «речам» Руди, в которых драматург памфлетно разоблачает расовую теорию фашизма. Монологи Руди представляют собой пародию на выступления Гитлера. Подобный прием активно использовал Б. Брехт, заставляя гангстеров и торговцев цветной капустой в пьесе «Карьера Артуро Уи» говорить ямбами. При этом он достигал преимущественно пародийного эффекта, к чему стремился и А. Толстой.

Руди — своеобразное оружие в руках Хунсבלата, обер-бандита, обладающего страшной разрушительной силой, зоологической ненавистью к человеку. Он готов отдать страну на растерзание фашистам. «Железный фашистский желудок — это то, что нам нужно», — считает он. Как видим, персонажи «Чертова моста» сочетают в себе публицистическое (логика политических суждений) и образное (степень художественной выразительности) обобщение, что придает памфлету идейно-политическую целеустремленность. Пьеса насыщена комическими ситуациями, буффонадными трюками, эксцентричностью, и в той комедийной ткани художественно переосмысливается политическая конкретность. Вот по-

чему в «Чертовом мосте» важную роль играет искусство соединения строгой логики, рациональной четкости памфлетного анализа с художественным мастерством, с фантазией и вымыслом А. Толстого, который разоблачает предательство и соглашательство руководства многих стран Европы с Германией.

Хунсблатам не удалось пройти по «чертову мосту». В предчувствии своей обреченности они готовы задушить друг друга. В финальной сцене, когда в момент поджога парламента рабочие захватили власть, Хунсблат душил предавшего его секретаря Блица.

Всеми средствами художественной изобразительности А. Толстой выражает оптимистическую веру в то, что фашизм исторически обречен и прогрессивные силы смогут победить его. Так определенно и ясно разрешается идейный конфликт пьесы.

Комедия-памфлет «Чертов мост» была поставлена режиссером А. Таировым в Камерном театре 16 марта 1939 года, а также Московским театром сатиры (режиссеры В. Станицын и Л. Крицберг). Спектакль Камерного театра пользовался успехом у зрителей. Положительно оценили его и некоторые критики, отмечавшие, что А. Таирову удалось создать «превосходный буффонадный спектакль, полный гротескных издевок, памфлетных несоответствий, изящной сценической иронии, спектакль точного ритма и законченной пластичности формы»⁶.

Однако многие критики того времени считали пьесу неудачной, ибо не поняли жанровой специфики «Чертова моста». Лишь спустя десятилетия критика оценила эту комедию-памфлет положительно, отметив ее идейно-художественное своеобразие.

В истории русской советской драматургии «Чертов мост» А. Толстого сыграл определенную роль в развитии памфлета, обогатив его новыми гротескными измерениями, буффонадными трюками, а также открыл новые возможности для воплощения политической сатиры на сцене.

¹ Образцова А. Драматический метод Бернарда Шоу. М., 1965. С. 183.

² Черновик незаконченной статьи о пьесе «Чертов мост» // Архив А. Н. Толстого. Инв. № 473.

³ Там же.

⁴ Толстой А. Полн. собр. соч. М., 1946—1953. Т. 15. С. 360.

⁵ Там же. С. 280.

⁶ Громов Г. Премьеры Камерного театра // Резец. 1939. № 13—14. С. 27—28.

Т. В. СЯНЬКЕВИЧ

ТЭМА ПАЭТА І ПАЭЗІІ

Ў ЛІРЫЦЫ М. Ю. ЛЕРМАНТАВА І Я. КУПАЛЫ

Якую ролю павінна выконваць паэзія ў грамадскім жыцці, якая роля паэта ў ёй — пытанні, да якіх М. Ю. Лермантаў і Янка Купала, натуральна, кожны ў свой час, звярталіся амаль у самым пачатку творчасці. М. Ю. Лермантаў ужо ў 18-гадовым узросце сцвярджаў, што ён, як і Байрон, «Гонимый миром странник, Но только с русскою душой».

Якім жа, на думку М. Ю. Лермантава, павінен быць паэт? Такім ідэалам для яго быў А. С. Пушкін. Адказаўшы на гібель Пушкіна вершам «Смерть поэта», Лермантаў у абліччы Пушкіна некалькімі фразамі вылучыў рысы і якасці, характэрныя, на яго думку, для сапраўднага паэта-змагара, гордага чалавека, здольнага паўстаць «против мнений света».

Лермантаўскі паэт нясе ісціну народу, і ў гэтым вялікі, як бог: *...Кто Толпе мои расскажет думы? Я — или бог — или никто!*¹

Малады Я. Купала ў вершы «Я не паэта» гаворыць: «Я не паэта, о крый мяне божа!» Р. Бярозкін ў гэтай катэгарычнай заяве ўгледзеў «надіндывідуальны стыль узаемападстановак і ўзаемазамен... У чужым і незразумелым слове «поэт» таілася выключнасць і яшчэ страшэнная адарванасць ад практычнага жыцця, непатрэбнасць гэтаму жыццю. Та-