

С. Я. Гончарова-Грабовская

**РЕЦЕПЦИЯ ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ
(1941–2020-Е ГГ.)**

Минск
РИВШ
2023

УДК 82-2:355.018(470+476)"1941/2020"

ББК 83.02:84-6:68.35(2Рос+4Бел)

Г65

Рекомендовано

кафедрой русской литературы филологического факультета
Белорусского государственного университета
(протокол № 1 от 30 августа 2023 г.)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Е. В. Крикливец*;

кандидат филологических наук, доцент *С. С. Яницкая*

Гончарова-Грабовская, С. Я.

Г65 Рецепция Великой Отечественной войны в русской и белорусской драматургии (1941–2020-е гг.) / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : РИВШ, 2023. – 112 с.

ISBN 978-985-586-717-4.

В монографии исследуется рецепция Великой Отечественной войны в русской и белорусской драматургии, прослеживаются тенденции раскрытия этой темы с 1941 г. по 2020-е гг. В центре внимания пьесы как русских (К. Симонов, Л. Леонов, М. Рошин, А. Яхонтов, К. Степанычева, Ю. Эдлис и др.), так и белорусских (А. Макаенок, А. Дударев, Е. Попова, Н. Рудковский, С. Бартохова, Д. Балыко, В. Ткачев и др.) драматургов. Предпринята попытка посмотреть на эту тему с позиции XXI века.

Предназначена для литературоведов, преподавателей и студентов филологических и культурологических специальностей УВО.

УДК 82-2:355.018(470+476)"1941/2020"

ББК 83.02:84-6:68.35(2Рос+4Бел)

ISBN 978-985-586-717-4

© Гончарова-Грабовская С. Я., 2023

© Оформление. ГУО «Республиканский институт высшей школы», 2023

*Посвящается
доктору филологических наук,
профессору Софии Алексеевне Лысенко –
ветерану Великой Отечественной войны,
моему научному руководителю*

София Алексеевна Лысенко (1922–2002)

Эпиграфом к биографии этого человека может служить название монографии «Романтика борьбы и созидания», изданной ею в 1982 г. Весь трудовой и творческий путь С. А. Лысенко состоит из борьбы за жизнь на полях сражений и созидания в науке в мирной жизни.

София Алексеевна в первые дни войны пошла добровольцем на фронт, будучи совсем юной студенткой филологического факультета Киевского университета. Её биография фронтовика свидетельствует о том, как непросто пришлось осваивать боевое ремесло: сначала в качестве бойца истребительного отряда, затем медсестры госпиталя 3354, артиллериста (166603 АД). Будучи прикомандированной к 24-й армии Сталинградского фронта, была комсоргом зенитно-артиллерийского дивизиона. В 1943 г. вступила в ВКП(б), а в 1944 г. – в ряды КПСС. Награждена «Орденом Великой Отечественной войны», 8 медалями («За победу над Германией» (1945), «За победу над Японией» (1946), «Двадцать лет победы в Великой Отечественной войне» (1965), «Тридцать лет победы в Великой Отечественной войне» (1985), «60 лет Вооруженных сил СССР» (1978), «70 лет Вооруженных сил СССР» (1988), «50 років визволення України» (1994) и др.

София Алексеевна прошла не только боевой путь, но и плодотворно трудилась в мирной жизни, добиваясь успехов в науке, преподавательской деятельности. Она родилась в рабочей семье, в деревне Валява Киевской области, окончила Киевскую среднюю школу № 61, поступила на филологический факультет Киевского университета, но война прервала учебу, поэтому в 1950 г. продол-



жила учиться во Львовском университете, получив квалификацию «филолог». Будучи женой генерала, ей пришлось не раз менять место жительства и работы. Педагогическую деятельность начала в Читинской СШ № 3, продолжив ее с 1950 по 1956 г. в Минской СШ № 28.

В науку София Алексеевна пришла уже состоявшимся учителем русского языка и литературы. С 1956 по 2002 г. она работала в БГУ (преподавателем, доцентом, профессором). В 1958 г. защитила кандидатскую диссертацию («Исторический роман А. Рыбака «Переяславская Рада»), в 1990 г. – докторскую («Стилевые течения в советской драматургии 20–30-х годов (романтика, гротеск)». Читала курс «История русской литературы XX века», спецкурс «Советский исторический роман», вела спецсеминар «Маяковский и современность». Ее лекции отличались высоким уровнем эрудиции, были артистичными и интересными. Многие поколения выпускников филфака благодарны ей, учась у нее мастерству и педагогическому таланту. Внешне красивая, грациозная, она производила впечатление интеллигентного человека, каких редко встретишь в жизни. Доброжелательная и отзывчивая она была как по отношению к коллегам, так и студентам, стремясь помочь и оказать содействие в сложных ситуациях.

Круг ее научных интересов – историческая проза (А. Рыбаков, О. Форш, А. Чапыгин, А. Толстой, В. Шишков, В. Шукшин и др.) и драматургия (В. Вишневский, А. Толстой, Ю. Яновский, А. Галан, В. Маяковский, М. Горький, Е. Шварц, Н. Погодин и др.). В ее исследованиях органично сочетается связь украинской и русской литературы, что обусловлено не только ее этническим происхождением (украинка), но и научным интересом к сопоставительному анализу произведений, относящихся к разным национальным векторам.

София Алексеевна особый вклад внесла в разработку стиливых течений в русской драматургии 20–30-х гг. XX века. Проследила связь романтического течения с формированием социалистического реализма, на основе анализа произведений раскрыла основные принципы романтической тенденции в пьесах русских, белорусских и украинских драматургов (А. Луначарского, В. Вишневского, Ю. Яновского, В. Мировича, А. Корнейчука, И. Кочерги, М. Кулиша и др.). В ее монографии «Романтика борьбы и созида-

ния» (1982) исследованы многие пьесы, которые в свое время были запрещены (И. Кочерги, М. Кулиша, М. Булгакова и др.), прочитаны ею с позиции современности, дан новый подход в их оценке. София Алексеевна много работала с архивными документами, находящимися в ЦГАЛИ, старалась сделать доступными литературные факты, ранее неизвестные, но важные для понимания творчества писателя.

Приоритетным для того времени было ее исследование условно-гротескного стилизового течения в русской драматургии (М. Булгаков, А. Толстой, Е. Шварц, В. Маяковский и др.). Раскрывая специфику преломления гротеска в пьесах ведущих драматургов, она углубляла его теоретическую базу, уделяя внимание традициям и новаторству.

Проявляла интерес София Алексеевна и к современной драматургии, о чем свидетельствует ее учебно-методическое пособие «Гуманистические тенденции советской драматургии на современном этапе» (1977).

София Алексеевна активно занималась научной работой (250 публикаций), принимала участие в Международных научных конференциях, Конгрессах МАПРЯЛ (Россия, Болгария, Германия, Украина и др.).

Под ее руководством защищены кандидатские диссертации (С. Я. Гончарова-Грабовская, А. Л. Лаптева, Т. Г. Симонова и др.), аспиранты с огромным чувством благодарности вспоминают Софию Алексеевну как мудрого руководителя, определившего их путь в науке.

В личности С. А. Лысенко отлично сочеталось научное и педагогическое мастерство, организаторские способности. На протяжении многих лет она была членом парткома БГУ, членом ученого совета по защите диссертаций, членом ученого совета филологического факультета, принимала активное участие в общественной деятельности университета. Возглавляя творческий коллектив ансамбля «Крыжачок», она представляла его за рубежом (ГДР, Польша, Болгария). Организовала большую работу, курируя корейское землячество. Заслуженно была награждена медалью «За доблестный труд» (1970), Почетной Грамотой Президиума Верховного совета БССР» (1971), Почетными грамотами Министерства образования, грамотами ректората БГУ.

Мы все учились у Софии Алексеевны отношению к людям, жизни, науке. Она была красивым, интеллигентным, добрым и сердечным человеком. Достоинство представляя поколение тех, кто прошел Великую Отечественную войну, она остается примером мужества, самоотверженности и порядочности для последующих поколений. Проходя мимо стенда «Участники войны», где размещена ее фотография, мы помним и ценим вклад, который внесла София Алексеевна Лысенко как воин, ученый и педагог.

С. Я. Гончарова-Грабовская

София Алексеевна Лысенко – идеал женщины и ученого

Когда я впервые встретила Софию Алексеевну? Пожалуй, по-настоящему тогда, когда пришла работать на кафедру русской советской литературы, возглавляемой доктором филологических наук, профессором Любовью Ивановной Фигловской.

Конечно, я и раньше, в студенческие годы, замечала Софию Алексеевну. Ее нельзя было не заметить, настолько она казалась величавой и удивительно красивой. Ее красота – не красота правильных лиц античных статуй. В ней было что-то очень теплое, родное, близкое, захватывающее тебя в плен. Рядом с таким человеком хочется постоять, обменяться взглядом, помолчать, поговорить.

А ведь тогда Софии Алексеевне было немногим за сорок. Ее прическа оставалась неизменной на протяжении всех лет работы на кафедре. И если уж сравнивать Софию Алексеевну с какой-либо литературной героиней, то сразу вспоминается Татьяна Ларина, увиденная глазами Евгения Онегина. Как и Татьяна, наша София Алексеевна была «нетороплива, не холодна, не говорлива, без взора, наглого для всех, без притязаний на успех...». Но очень доброжелательна по отношению к коллегам. Я это ощутила на себе, когда проходила по конкурсу, а Софья Алексеевна всегда говорила добрые слова о моем трудолюбии, хотя, конечно, мне было далеко до идеала. И еще. Представьте себе, как рано утром раздается звонок по телефону и София Алексеевна своим мягким голосом поздравляет тебя с праздником, а ты думаешь, что опять она опере-

дила. Было, с одной стороны, очень неловко, поскольку младшему надо бы успеть поздравить старшего, а с другой стороны – приятно и удивительно, что такой человек, как наша София Алексеевна, подобно сказочным царевнам, не расставляет людей по ранжиру, а в равной степени внимательна ко всем.

Да, мы знали, что София не отсиживалась в тылу: ее фото было на стенде, посвященном участникам Великой Отечественной войны. Но София Алексеевна никогда не говорила о том, что ей пришлось пережить. Она ряд лет работала в парткоме Белорусского государственного университета и, по слухам, очень хорошо справлялась с порученным делом, но опять-таки сама София Алексеевна не подчеркивала своих заслуг. Я хочу сказать, что наша коллега была очень скромным человеком, но с глубоким чувством собственного достоинства. Помню, меня поразила ее невероятная ответственность, тактичность и выдержка, за которыми скрывалась глубокая сосредоточенность и сила чувств, что проявлялось при чтении лекций.

Нет, они не были экспрессивными, как у некоторых преподавателей. Лектора не захлестывали эмоции, но была в них некая внутренняя значимость, отзвук внутреннего вдохновения, заставлявшего тебя ловить каждое слово. Мне повезло. Когда я решила набраться опыта, то стала ходить на лекции коллег. И попала к Софии Алексеевне как раз на лекцию о Сергее Есенине. Сегодняшним студентам невдомек, что раньше изучение поэзии Есенина не приветствовалось, она только-только входила в школьные программы, следовательно, университетский преподаватель не располагал нынешней исследовательской базой и во многом опирался на собственное понимание творчества поэта. Сначала я даже была немного разочарована, когда София Алексеевна стала спокойно излагать биографию поэта. Но чем дальше, тем больше я вместе со студентами попадала под влияние ее глубокого анализа стихотворений Сергея Есенина в связи с его личными драмами и трагедиями. Мы ощутили дыхание того времени, когда творили столь разные поэты, как Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Николай Гумилев, когда сквозь разрушенные будни пробивались ростки надежды, многим из которых не суждено было сбыться. Я просто хочу подчеркнуть, насколько лекция Софии Алексеевны была в лучшем смысле академична и в то же время философична.

Подобное не забывается, остается в памяти и всплывает в нужный момент. Таким моментом стала для меня встреча со своей будущей магистранткой Фу Сюеин. Она сказала, что хотела бы рассмотреть творчество Сергея Есенина и Хай Цзы, о котором я, естественно, ничего не знала. Оказывается, на родине его называли китайским Сергеем Есениным, причем судьба поэта была столь же трагична и противоречива.

И мне почему-то вспомнилась София Алексеевна...

Она была одним из тех немногих литературоведов, кто решился изучать драматургию как искусство и поэтику драматургических произведений, если конкретно, роль гротеска в них. Конечно, нам, молодым, было невдомек, за сколь сложную проблему взялась София Алексеевна. И все-таки она довела до ее до логического конца – защиты докторской диссертации.

Трудно себе представить, какой объем литературы пришлось проработать автору, чтобы сказать свое взвешенное слово о гротеске в литературе. Мы в этом убедились, когда на заседании кафедры обсуждалась докторская диссертация Софии Алексеевны. И было потом очень приятно узнать о той высокой оценке, которую она получила у столичных коллег. А один уважаемый московский профессор, встретив в университетском коридоре дочь Софии Алексеевны Татьяну, остановил ее со словами: «А знаете, Таня, ваша мама написала очень и очень хорошую работу, достойную докторской степени!»

Отношение Софии Алексеевны к своим аспирантам было исключительно внимательным. Она умела разглядеть в дипломниках задатки будущих литературоведов. Так случилось в Гродненском университете, где София Алексеевна была председателем Государственной комиссии по защите дипломных работ. Мы помним, как, приехав Минск, она на высокой ноте рассказала о Светлане Гончаровой. Покорила ее и студентка Гомельского университета – Тамара Симонова. Обе в последствии стали ее аспирантками, успешно защитившими диссертации. Тамара Симонова стала работать в Гродненском университете, а Светлана Гончарова осталась в БГУ, где впоследствии защитила и докторскую диссертацию.

Несмотря на природную мягкость, София Алексеевна была мужественным человеком. Даже едва оправившись от болезни, она уже заседала в комиссии по защите дипломных работ, умела ра-

доваться успехам коллег, аспирантов и студентов, была неизменно доброжелательной и внимательной к ним. Тогда все это воспринималось в порядке вещей. И только потом, когда София Алексеевна покинула нас, понимаешь, сколь драгоценным для твоего морально-нравственного и профессионального становления было общение с Софией Алексеевной Лысенко. Думаю, что я выразила чувства многих людей, чью жизнь осветил ее человеческий и профессиональный талант.

Р. М. Ковалева

ПРЕДИСЛОВИЕ



Тема Великой Отечественной войны достаточно хорошо исследована с 1941 по 1970-е гг. Что касается современного периода (конец XX – начало XXI века), есть только отдельные статьи. Сегодня активизировался интерес ученых к этому периоду, к самому факту Великой Отечественной войны. Появились материалы исторического плана, архивные документы, воспоминания ветеранов. Однако до сих пор не ослабевают споры о том, кто победил в этой войне, роль Сталина в ней, личность маршала Жукова и др. Вновь переписываются школьные учебники, главы в книгах по истории, уточняется количество погибших. Временная дистанция позволила внести коррективы и расставить точки над «і». И вновь мы говорим о роли художественной литературы в общей победе над фашизмом, о ее месте в истории литературного процесса.

Чем дальше мы от времени Великой Отечественной войны, тем острее возникает необходимость писать пьесы о ней, чтобы не утратить связи поколений, память о тех, кто оказался на фронте, работал в тылу, мужественно, с полной отдачей сил героически защищал Родину. Все больше хочется узнать о тех, кто «недолюбил, недокурил последней папиросы», о тех, кто вернулся и стал созидать в мирной жизни, о детях войны, перенесших ее тяготы.

Уже нет в живых тех драматургов, которые непосредственно сражались с врагом, пронесли войну в своем сердце, поэтому о ней пишут на основе воспоминаний очевидцев, на основе прочитанных гипертекстов о военных событиях. Молодые драматурги пытаются донести свое видение этой темы, посмотрев на нее через призму времени, что тоже важно. Это свидетельствует о том, что память о войне жива, традиции продолжают, что «никто не забыт» и «ничто не забыто».

Настало время изучить пьесы о Великой Отечественной войне более глубоко, раскрыв их художественную значимость, поэтику, жанровую динамику и специфику, выделить ключевых драматургов, внесших особый вклад в данный драматургический дис-

курс. Ведь это тот пласт произведений, которые были написаны не только в советский период, но и постсоветский. Вот почему важно исследовать их тенденции в разных национальных литературах, входивших в состав бывшего Советского Союза, посмотреть, как раскрывается эта тема сегодня. Безусловно, важную роль в данном случае играет сравнительный анализ, позволяющий найти общее и различное, выделить те особенности, которые ранее не были выявлены. Исследование рецепции Великой Отечественной войны в русской и белорусской драматургии периода 1941–2020-х гг. позволило с позиции XXI века посмотреть на эту проблему через призму времени, в целом увидеть художественные открытия и недостатки.

В этой книге сделана попытка проследить тенденции развития художественной рецепции Великой Отечественной войны на протяжении 1941–2020-х гг. В поле анализа вошли как известные пьесы, так и практически не исследованные. При этом делается выход в белорусскую драматургию, прослеживается их связь и взаимодействие, что является важным для литературоведения как России, так и Беларуси. К сожалению, невозможно охватить весь корпус пьес, но ключевые, значимые, мы попытались рассмотреть, включив в анализ как хорошо известные, так и мало известные, не вошедшие ранее в научный оборот.

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ (ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ)

Художественное воплощение Великой Отечественной войны в русской и белорусской драматургии начиналось в период 1941–1945 гг., когда пьесы писались по горячим следам событий. В послевоенное десятилетие шел процесс более глубокого осмысления частных судеб военного поколения. Во второй половине XX века драматурги посмотрели на этот исторический факт через призму времени, раскрывая в меру «дозволенного» правду о войне и о тех, кто прошел через ее тяжелые испытания. В конце XX – начале XXI века пьес о войне стало меньше, так как ушло поколение тех, кто непосредственно принимал участие на поле боя. Драматурги, выросшие на воспоминаниях дедушек и фильмах о войне, были поставлены в сложную ситуацию: нельзя перейти черту художественного вымысла и исказить правду. Следует признать роль конкурсов, проводимых в юбилейные даты Великой Отечественной войны, которые инициировали появление пьес на эту тему.

В литературоведении достаточно глубоко изучена драматургия как военного периода, так и послевоенного. В меньшей степени она исследована на рубеже XX–XXI вв. Достаточно назвать кандидатские диссертации М. А. Георгиной «Советская драматургия периода Великой Отечественной войны» (1951), Х. Ш. Абдусаматова «Советская драматургия периода Великой Отечественной войны («Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова)» (1952), М. И. Цорфас «Драматургия Великой Отечественной войны. 1941–1942» (1969), Л. П. Соломахиной («Великая Отечественная война в русской драматургии 1945–1980-х годов: поэтика драмы, творческая индивидуальность» (2001), В. И. Пахомова («Образ советского воина в пьесах о Великой Отечественной войне»). В конце 1950–1960-х гг. большой вклад в изучение драматургии внес третий том «Очерков истории русского советского драматического театра. 1945–1959» (1961). В связи

с этим следует отметить работы А. О. Богуславского и В. А. Диева («Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946–1966»), В. С. Бугрова «Русская советская драматургия: 1960–1970-е годы» (1981) и «Герой принимает решение» (1987), где уделяется большое внимание теме «человек и война».

В белорусской драматургии, как и в русской, изображение войны шло в русле раскрытия правды о ней. Об этом писали такие отечественные литературоведы, как С. С. Лавшук, Т. В. Авдонина, Ф. В. Дробеня, С. Я. Гончарова-Грабовская и др. Среди них – монография Ф. В. Дробени «Белорусская драматургия конца XX – начала XXI века: жанрово-стилистические тенденции», в которой частично затронута драматургия о Великой Отечественной войне. В ряде статей С. Я. Гончаровой-Грабовской («Тема Великой Отечественной войны в русской и белорусской драматургии (тенденции развития)», «Великая Отечественная война в восприятии современных драматургов (русско-белорусский контекст)» дана общая характеристика произведений как старшего, так и младшего поколения, исследуются особенности отражения войны в пьесах русскоязычных авторов (Е. Поповой, С. Бартоховой, Н. Рудковского и др.).

В драматургии о Великой Отечественной войне принято выделять три этапа:

- I этап – 1941–1945 гг.;
- II этап – 1950–1980 гг.;
- III этап – конец XX – начало XXI в.

И это правомочно, так как каждый из них отражает историко-литературные закономерности и авторские поиски драматургов. Мы рассматриваем художественную интерпретацию темы Великой Отечественной войны, учитывая не только историко-литературные этапы, но ее восприятие «глазами очевидцев», «через призму памяти», «через призму времени».

ПЕРВЫЕ ШАГИ В ОТРАЖЕНИИ ВОЙНЫ

В период 1941–1945 гг., когда по следам событий драматурги стремились создать пьесы, отражающие патриотизм людей и их частные судьбы, они оказались в экстремальной ситуации: дать объективную оценку происходящему было слишком сложно, а для написания произведений высокой художественной силы требовалось время. Потребность в драматических произведениях была необычайно велика, так как современники не только хотели читать, но и видеть со сцены подвиги защитников Родины. Илья Эренбург говорил, что надо писать не только на века, но и на месяц, на день, на час, если в это время решается судьба народа. Выходят такие пьесы, как «Бессмертный» (1942), «Испытание чувств» (1943) А. Арбузова и А. Гладкова, «Накануне» (1941), «Большие надежды» (1942) В. Каверина, «Мефистофель» (1941) С. Алешина, «Дым отечества» Бр. Тур и Шейнина, «Батальон идет на запад» (1941), «Рузовский лес» (1942) К. Финна, «Нашествие» (1942) Л. Леонова, «Офицер флота» (1943) А. Крона, «Океан» (1943) Н. Погодина, «Лодочница» (1943) А. Гладкова, «Навстречу» (1943) К. Тренева, «Песнь о черноморцах» (1943) Б. Лавренева, «Отчий дом» (1944) В. Катаева, «Партизаны в степях Украины» (1941), «Фронт» (1942) А. Корнейчука, «Вечно живые» (1943) В. Розова, «Испытание чувств» (1943) К. Федина, «Дом на холме» (1943) В. Каверина, «Дракон» (1943–1944) Е. Шварца, «Сталинградцы» (1943) Ю. Чепурина, «У стен Ленинграда» (1943) В. Вишневского, «Ленинградская ночь» (1944) К. Паустовского, «Русские люди» (1943), «Так и будет» (1944) К. Симонова, «За тех, кто в море!» (1945) Б. Лавренева и др. В них органично соединялись актуальность и публицистичность, лиризм и психологизм, героическое начало с трагическим.

Этап 1941–1945 гг. отличается тем, что драматурги непосредственно отражали военные события, будучи их участниками или соучастниками. За время войны было написано 350 многоактных и 600 одноактных пьес. Многие из них не обладали художественными достоинствами и не выдержали испытания временем.

Такие пьесы, как «Нашествие» Л. Леонова, «Накануне» А. Афиногенова, «Испытание чувств» К. Федина, «Дом на холме» В. Каверина, «Рузовский лес» К. Финна, раскрывали трагедию войны как разрушающую силу семьи. Такой подход в трактовке войны был закономерным, хотя критика того периода упрекала драматургов в том, что в их пьесах «интимные переживания героев несколько оттесняют тему войны, тему советского народа» [1, с. 183]. Одни драматурги стремились разоблачить консерватизм военной тактики в методах и способах ведения войны, прибегая к плакатной прямолинейности и откровенной публицистической манере («Фронт» К. Корнейчука), другие углублялись во внутренний мир героев, находя в нем нравственные истоки, объясняющие поведение людей на войне («Русские люди» К. Симонова). В. Розов первым из драматургов показал, как война калечит не только физически, но и разрушает внутренний мир человека, ибо раны души страшнее ран физических («Вечно живые»).

Такие драматурги, как Ю. Чепурин («Сталинградцы», 1943), А. Крон («Офицер флота», 1943), Б. Лавренев («За тех, кто в море!», 1945), В. Вишневский («У стен Ленинграда», 1943), стремились создать собирательный образ народа, показать противостояние страшному катаклизму событий. И хотя эти пьесы можно упрекнуть в ущербности художественного совершенства, тем не менее их достоинство в том, что они сыграли большую роль в патриотическом воспитании советских людей, выражая общий пафос литературы той поры.

Первые пьесы военного периода появились уже в 1941–1942 гг. Однако ее начальное восприятие было оптимистичным, вера в победу мешала объективно оценить силы противника. Например, в пьесе А. Афиногенова «Накануне» (1941) о войне говорилось, как о случайном эпизоде, утверждалась мысль, что победа будет скорой.

Критика, отмечая в этих пьесах «простоту» и «патетику», усматривала и другое – героический пафос как программу искусства того времени, не замечая при этом подмену патетического риторическим. Следует отметить, что некоторые авторы отступали от принципов реализма в изображении событий войны (пьеса Б. Чирского «Победители»).

Безусловно, драматургия внесла свой вклад в разгром врага, но за этот период вышло мало пьес, оставивших свой след в искус-

стве. Пожалуй, только «Вечно живые» В. Розова, «Русские люди» К. Симонова шли и идут на сцене до сих пор. В большей степени драматурги придерживались эстетики социалистического реализма. Конечно, в них преобладал схематизм в создании характеров. Конфликт носил антагонистический характер, раскрывая борьбу между народом и представителями фашизма. Лишь изредка в пьесах наблюдалась любовная интрига, личные перипетии из жизни персонажей, так как на первый план выходило изображение военного времени, и это объяснимо. Упрекать драматургов в этом не совсем правомочно. Безусловно, это отражалось на художественном уровне драмы, обедняло ее, задавало ей сюжетную схему (подвиг героя-патриота, советская семья и ее мирные дни сменялись трагедией военных событий и т. д.). Персонажи тоже носили заданный характер (самоуверенность, недооценка врага, бравада), образ врага наоборот был «сниженным», лишенным тех патриотических черт и мужества, что было присуще русским солдатам. «Трагические первые месяцы войны, отступление вместо наступления, неслыханные жертвы, сама по себе суровая военная каждодневность – все это словно бы шло мимо художественного сознания драматургов, не задевало, не будоражило их воображение, творческую мысль» [2, с. 553].

О низком уровне драматургии этого периода писала И. Вишневская в статье «О чем же говорила муза?» [4, с. 236–248]. Она констатировала, что «драматургия военных лет не дала образцов высокой художественности, оставаясь парадоксом: сердца художников бились в унисон со всенародной задачей, но тем не менее истинного, запоминающегося успеха так и не оказалось, ставили, играли, и все это уходило в небытие, в учебники, в профессиональную, “театроведческую” память. Пьесы были ближе к плакату этих лет, знаменитым “Окнам Роста” Маяковского, к броским мгновенным агиткам, сыгравшим мобилизующую роль и спрятанным затем в музеях и хрестоматиях» [3, с. 248]. Было отмечено, что почти никто из драматургов этой поры не продлил в своем творчестве так называемой военной темы – она завершилась для них либо Победой, либо концом сороковых годов.

Критика отмечала и такую закономерность, как умолчание о славе (Б. Лавренев «Песнь о черноморцах» (1943). «Каждый раз, как только речь заходила о подвиге, о славе, о героическом поступ-

ке, о чьей-то личной инициативе, в той или иной пьесе военных лет тут же следовала гневная отповедь...» [3, с. 240]. В пьесах «Фронт» А. Соловьева, «Офицер флота» А. Крона, «Испытание чувств» К. Федина высказывалась мысль, что подвиг должен быть незаметным, так как бессмертен лишь народ. Желание умалить подвиг, личную инициативу было характерно для 1920–30-х гг. («Слава» В. Гусева), поэтому в драматургии периода войны эта тенденция продолжалась. По-другому сегодня читаем и «Накануне» А. Афиногенова. В центре внимания драматурга трудовая интеллигенция. Все, о чем пишет автор, типично для драматургии первых лет войны. В них звучала мысль о скорой победе («Мы накануне победы!», «Мы победим через неделю»). Об этом и «Батальон идет на запад» Г. Мдивани. Самоуверенность, недооценка врага были присущи и прозаикам. Безусловно, проза («Дни и ночи» К. Симонова, «Они сражались за родину» М. Шолохова, «Взятие Великошумска» Л. Леонова, «Волоколамское шоссе» А. Бека, «Молодая гвардия» А. Фадеева) была на порядок выше. Характерно то, что и проза (В. Некрасов, Ю. Бондарев, Б. Васильев, Э. Казакевич, В. Астафьев, В. Быков), и драматургия (А. Володин, Ю. Эдлис, А. Дударев, М. Рошин, Е. Попова, Л. Зорин) в последующие десятилетия стали более интересными в художественном отражении войны. И это закономерно, так как были другие условия и временная дистанция все осознать и глубже понять.

Конечно, драматургам военных лет так и не удалось уйти от схемы единого конфликта (враг – советский народ), плакатности (злоба и справедливость), являясь рупором, вселяющим непоколебимую уверенность в Победе. И только отдельные пьесы этого периода стали образцами социалистического реализма («Нашествие» Л. Леонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Вечно живые» В. Розова, «Дракон» Е. Шварца, «Русские люди» К. Симонова).

Сегодня по-другому мы воспринимаем фразы героев-фронтовиков в драме Н. Погодина «Лодочница». Бантышев говорит: «Я – солдат, мне цена три копейки» [4]. Он заявляет, что «с Волги не отступит», что «проживет, если жив будет». Драматург подчеркивал скромность, простоту таких незаметных героев, как Бантышев, не желающих даже и задумываться над побудительными мотивами своих подвигов, видящих в них лишь элементарное выполнение воинского долга. Однако эти слова свидетельствуют не

о психологии «винтика в машине государства», готового выполнять приказы, о глубоком понимании военной политики Сталина, цены человеческой жизни на войне.

Лучшим примером драмы о Великой Отечественной войне является пьеса К. Симонова «Русские люди» (1942). Б. Васильев писал: «Для меня военная драматургия начинается все-таки с Отечественной войны. Начинается с Константина Симонова. Его «Русские люди» – первая значительная пьеса об этой войне, может быть, были более или менее удачные подделки и до этого, но они благополучно канули в Лету. А Симонов остался. И то, что его пьесы живы сегодня, что их пытаются ставить, – говорит о многом» [5, с. 228]. «Русские люди» – первый художественный отклик драматурга на события войны, написанный глазами очевидца. «Между 1940 и 1952 годами я написал девять пьес – лучшей из них считаю „Русские люди“, – рассказывал в своей автобиографии Константин Симонов. Она вошла в число трех наиболее значительных пьес о Великой Отечественной войне и стоит рядом с «Фронтом» А. Корнейчука и «Нашествием» Л. Леонова. Созданные в 1942 году и поставленные практически всеми театрами страны, они несли суровую правду, звали людей на подвиг в то тяжелое время, когда смерть была обыденностью, когда весь народ переживал величайший подъем духовных и физических сил в схватке с фашизмом. О них, о русских людях, сохранивших волю к победе, рассказал в этой пьесе К. Симонов – военный корреспондент, молодой поэт, очеркист и начинающий тогда драматург. Он связал свою литературную и человеческую судьбу с армией, называя ее «школой жизни» (Халхин-Гол, Монголия, война с белофиннами).

Если для «Фронта» А. Корнейчука было характерно сочетание героики и сатиры, то в пьесе «Русские люди» К. Симонова присутствовала лирико-драматическая интонация, пронизанная патриотическим пафосом. В ней четко очерчена позиция партии, но звучит это не декларативно, а созвучно времени. В ней драматург не говорит об ошибках первого периода войны, масштабе гибели людей. Потом, уже в трилогии «Живые и мертвые», К. Симонов об этом напишет правдиво и масштабно. По этому поводу он говорил, что задумал толстый том, в середину которого вплетена пьеса, как «тоненькая тетрадка». Она составляла всего 70 страниц машинописного текста. Так скромно оценил ее значение автор.

Первые наброски будущей пьесы, торопливо записываемые в свободные минуты военным корреспондентом К. Симоновым, отражали судьбы обыкновенных русских людей, встретившихся автору на дорогах войны. Жизненные факты, история любви и ненависти воедино сплетены с народным подвигом, героизмом солдат. Подтверждение этому – слова капитана Сафонова: «Мы все, русские, фантазеры. От этого воюем смелее» [6, с. 21]. «Хорошо помню, – вспоминал автор, – как в дни самых тяжелых неудач, мы, люди, которым надлежало через газету рассказывать народу о том, что происходит на фронте, искали и в большом количестве находили тех, рассказ о которых вселял веру в победу» [6, с. 5]. Пьеса публиковалась на страницах «Правды» и была доступна для чтения всем. Главный ее пафос – патриотизм, воля к победе, единство всех людей. Конфликт (русский народ – фашизм), традиционный по своей сути, решается драматургом обычным способом, не надуманно, а естественно. Это эпизод войны, связавший многих людей общей бедой. При этом через частные судьбы автор показал русский народ, его силу и мужество. В центре внимания драматурга – партизанский отряд, возглавляемый Сафоновым.

В системе персонажей практически нет главных и второстепенных, так как основным является народ (простые солдаты, командиры, вчерашние студенты, люди всех профессий, вплоть до сугубо штатских, таких, например, как писатель). Каждый из них – портрет симоновского героя – человека на войне.

В центре – герои-патриоты (Валя, Глоба, Марфа Петровна, Мария Николаевна), что соответствовало требованиям времени. Разведчик Глоба, выполняя задание во вражеском штабе, знал, что идет на верную смерть, но при этом тихо напевал песню. Комбат Сафонов, обращаясь к корреспонденту Панину, говорит: «Ты слышал, писатель, как русские люди на смерть уходят?». Идея самопожертвования не воспринималась декларативно, как в драматургии 1920-х годов, а как неизбежность. Лиризмом пронизаны чувства разведчицы Вали, вспоминающей две березки, растущие у родного дома, ассоциирующиеся с Родиной. Девичья нежность и бесстрашие противопоставлены трусам, изменникам родины (врач Харионов, его племянник Козловский).

Драматург умело соединил «крупный план» (военные действия) с личным (взаимоотношения Вали и Сафонова, Глобы и Шуры),

что позволило раскрыть национальный характер истинно русских людей. Он показал горечь отступления, гибель друзей и близких, негибаемость духа. Сильный и волевой Сафонов – командир партизанского отряда – соединил в себе мужество, военную стратегию и человеческие чувства (любовь), веру в победу. В нем присутствует мечтательность, мягкость, романтичность и жесточенность по отношению к врагу.

Страшными по своей сути фашистами представлены Розенберг и Вернер. Им противостоят Марфа Петровна (мать Сафопова) и Мария Николаевна (жена Харитопова), открыто и бесстрашно заявляющие о своей ненависти. Это настоящие русские женщины, которые не боятся врага и способны плюнуть ему в лицо, отстаивая свою честь, готовы умереть с гордо поднятой головой.

Финал закономерен трагичен (погибает Глоба), остаются в живых Валя и Сафонов, любящие друг друга, но в общей атмосфере военных действий оптимизм – войска армии приближаются к городу.

Есть в пьесе и «случайности» сюжетных перипетий (Козловский по заданию немцев встречается с Васиным, с которым был знаком до революции; случайно попадает в руки Розенберга пробитое пулей удостоверение сына Харитопова). Сегодня многое в этой пьесе кажется декларативным, но в тот период это было закономерным, так как стояла задача раскрыть героическую суть тех, кто воевал, их внутренний мир и поведение. Тема диктовала «заданность» характеров (Сафонов, Валя). Сафонов нас поражает тем, что посылает любимую девушку на опасное боевое задание, по существу на верную гибель. Следует заметить, что «новый пролетарский гуманизм» проявлялся не только у К. Симонова, но и в других пьесах, например, «За тех, кто в море» Б. Лавренева. Лейтенант Лабинский, не раздумывая, стреляет в любимую девушку, которая в блокадном Ленинграде отбирала у людей золото в обмен на корку хлеба. Он считал, что она «вредная для народа». Эта тенденция «безнравственного релятивизма» была присуща и таким пьесам 1920–30-х гг, как «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева. Возмутила критиков и фраза «к этому привыкли», касающаяся «Русских людей» К. Симонова, так как к насилию и убийству на войне привыкнуть нельзя.

Театральная судьба «Русских людей» достаточно успешна. Пьеса была поставлена практически всеми театрами страны (Малый

театр, МХАТ, Московский театр драмы и др.). Первым ее поставил Московский театр драмы (реж. Н. Горчаков), при этом текст пьесы был не завершен, так как К. Симонов эпизод за эпизодом печатал в «Правде», а режиссер сразу включал их в репетиции. Драматург спешил, готовясь в очередной раз к отправке на фронт. Вот почему дыхание подлинности ощутимо в каждой сцене, а правдивость не вызывала сомнений. В это время в Москве не прекращались бомбежки, зрители в холодном зале смотрели спектакль, ожидая сигнала тревоги.

Пьесу «Русские люди» ставят и будут ставить, потому что она не утратила своей художественной ценности, она звучит как торжественный гимн доблести и мужеству, отваге в бою и любви, любви на войне, среди грохота, пепла и смертельной опасности.

В следующей пьесе «Так и будет» К. Симонов вселял оптимизм и веру в победу, в то, что человеческие судьбы, раненные войной, в итоге обретут счастье. Полковник Дмитрий Иванович Савельев, потеряв семью (дочь и жену), мечтал о том, чтобы после войны он смог увидеть синее небо и зеленую траву. Ситуация, положенная в основу сюжета (полковник заехал в свою квартиру, чтобы взять фотографии, задержался на неделю, ожидая очередного назначения), стала ключевой. Как оказалось, в его квартире уже проживал профессор Воронцов (инженер-строитель мостов) с дочерью – студенткой (Ольгой). Появление истинного хозяина поставило всех в неловкую ситуацию, которая разрешилась дружбой, теплыми человеческими отношениями и в итоге – судьбоносной встречей, полюбоивших друг друга Ольгой и полковником Савельевым. Выстроенные коллизии «предполагаемого треугольника» (Полковник – Ольга – Сергей) разрешаются закономерным выбором Ольги.

Встреча в этой квартире друзей полковника (военврач Анна Григорьевна, полковник Иванов, Ваня) и членов семьи профессора (сестра, домохозяйка, дочь) раскрывает глубину человеческих отношений. В заключительной сцене – это общая семья, провожающая на фронт полковника Савельева, желающая ему возвращения в дом, в котором он вновь станет счастливым. Фраза «Так и будет!» неоднократно повторяется и становится последним аккордом финала. Уверенность в этом придает и указанный период войны (9, 15, 16 сентября 1944 г.), сообщения по радио о победоносных продвижениях советских войск на фронте. Вот такой локальный эпизод

в период войны, описанный К. Симоновым, был важным для того времени. Пьеса не утратила своей актуальности благодаря поднятой в ней проблеме человеческого счастья даже в экстремальных условиях войны.

Пьеса «Фронт» (1942) А. Корнейчука – сатирическая комедия. Она не вписывалась ни в жанровую палитру (преобладали драмы), ни в проблематику (критика военачальников). Ее поддержал Сталин. Как утверждает И. Вишневская, есть записка Сталина к драматургу, в которой говорилось, что «автор совершенно прав, выведя мужественными и стойкими солдат, которые никогда не бывают виновны в поражениях – виновных надо искать среди генералов и полководцев» [4, с. 238]. Пьеса была напечатана в газете «Правда» и произвела резонанс, фактически она давала идеологическую установку. Ее ставили, о ней писали, подчеркивая смелость драматурга. Считали, что она будет иметь большое воспитательное значение для Красной армии. «Пьеса правильно отмечает недостатки... Нужно иметь мужество, чтобы признать недостатки и принять меры к их ликвидации» [4, с. 62]. Драматург поднимал вопрос, который уже назрел в руководстве: нужно было менять тактику в стратегии обороны страны, менять стиль командования. Конфликт пьесы строился на столкновении командующего фронтом Горлова (героя гражданской войны) и молодого генерала Огнева. Неграмотные приказы Горлова вели к потере людей и были ошибочными. До сих пор остается загадкой, кого из главнокомандующих имел в виду драматург. Хрестоматийно утверждалось, что это были Буденный, Ворошилов. Но есть предположение, что это Жуков. Сталина уже раздражал этот талантливый военачальник. Сатирическая комедия, направленная против самодостаточно-го и властного Жукова, безусловно, развенчивала его. Сегодня не важно, кого изображал драматург. Важно то, что был поднят вопрос о грамотном руководстве военных действий.

Нельзя обойти вниманием и пьесу Л. Леонова «Нашествие». Б. Пастернак писал: «Леонов прочел нам новую замечательную пьесу, неподдельную и захватывающую почти во всем протяжении, кроме обычного, немного казенного, конца... угловатые и крупные характеры, предательство, “метаморфозы”, “странные и отталкивающие загадки” с непременно высоким разрешением, мертвые бывшие люди, немецкое командование, – все выпукло, близко, от-

рывисто и страшно. И какой-то не свой конец и неправдоподобный не по благополучию победоносного исхода, а по душевной незначительности, которой он обставлен, в особенности после такой густой и горькой вязи, как в начале» [7, с. 413–414].

Драматург нешаблонно подошел к решению проблемы «человек и война». Героем оказался человек «с изъяном» (сидел в тюрьме), что было новым в драматургии этого периода. К таким людям, по меркам закона, доверия не было. Но Л. Леонов опроверг это суждение, показав «перерождение» Федора, его нравственных устоев в период войны. Главной тому причиной было сплочение народа перед лицом врага.

Художественная структура пьесы сложна. Драматический конфликт отражает основные противоречия периода военного времени – борьбу советского народа с фашизмом. Общую проблему Л. Леонов решает через индивидуальную судьбу героя и его семьи. Все сплетено в один узел – судьба Родины и судьба семьи Талановых. В ней достаточно хорошо проявился психологизм в обрисовке характеров. Сюжетный мотив («возвращение блудного сына») переосмысливается в соответствии с требованием военного времени. Федор Таланов возвращается из тюрьмы в оккупированный фашистами город, в родную семью и становится в ряды защитников Родины. Ему пришлось скрывать свое участие в партизанском отряде от близких, находиться в сложной ситуации недоверия. Однако Федор искупил свою «прошлую вину», совершил подвиг, доказав, что он патриот. Он становится настоящим героем. В пьесе «снижены» образы врагов, они даже карикатурны (комендант города Виббель боится мышей, гестаповец Шпурре – жестокий солдафон, Кунц – садист). Обнажая бесчеловечность, варварскую природу фашистов, драматург усиливал трагизм людей, находящихся в оккупации. Л. Леонов показал истинно трагическую коллизию, которая разрешилась ценой героической гибели.

Фактически то же наблюдалось и в белорусской драматургии, так как Беларусь являлась одной из республик Советского Союза (общая идеология, общие задачи, общие установки). Как и в русской драматургии, в ней сказались традиции советской драматургии 1920–30-х гг. и в пьесах о войне. Задача была «показать процесс формирования характера людей, что неизбежно происходит в горниле войны, в грозных сражениях» [8, с. 2]. Первый шаг в ос-

воени этой темы был сделан К. Крапивою в пьесе «Проба огнем» (1943). Драматург поднял морально-этическую проблему любви к Родине, дружбы в период военных событий. В центре внимания – перипетии взаимоотношений майора Кореневи́ча, его жены, лейтенанта Перегуда, что дало возможность через личные судьбы раскрыть важные проблемы времени. Отметим, что пьеса появилась в 1943 году и была в белорусской драматургии первой, посвященной войне (в русской пьесы выходили уже в 1941 г.).

В отличие от русской, в белорусской драматургии на первое место выходит изображение партизанского движения (К. Крапивы «Володин галстук» (1943), А. Кучары «Заложники» (1944), Я. Романовича «Товарищ Андрей» и «Полешуки» (1944)). Авторы изображали жизнь партизан поверхностно, недостоверно, так как истинная правда стала известна лишь после войны. Драматурги не знали положения дел, пока не услышали ее из уст партизан, вернувшихся на освобожденную территорию. Основной мыслью, которая проходит через все эти пьесы, является то, что советский народ невозможно сломить, причиной тому являются редчайшее желание сопротивления и стойкость. Пьесы сыграли большую роль в воспитании патриотизма у людей, выражая пафос литературы военной поры. Конечно, в них проявлялся схематизм, слабо разработаны характеры, надуманные обстоятельства. Как пишет А. А. Семянович, «писатели в то время не знали в должной мере специфики антифашистской борьбы на оккупированной территории» [9, с. 198]. Позже об этом сказал К. Крапива, что только потом они представили борьбу народа, когда вернулись на освобожденную землю и встретились с участниками партизанского движения [10, с. 2]. Даже в лучшей пьесе «Заложники» А. Кучары нет правдивых картин народной борьбы, ей присущи схематизм характеров, надуманность сцен. Это касается и Е. Романовича («Товарищ Андрей», «Полешуки»). Будучи до войны уже известным драматургом («Мост»), он не смог преодолеть декларативность, что мы наблюдаем в этот период и в русской драматургии. Все это объясняется недостаточностью знаний жизненного материала, конкретных действий партизан. К тому же среди белорусских драматургов не было тех, кто непосредственно принимал участие в боевых сражениях. «Первые шаги белорусской драматургии в описании героического подвига советского народа, в частности белорусских парти-

зан, в борьбе с фашистскими захватчиками не принесли должного результата; это были скорее только подступы к решению средствами драматургии одной из более важных тем нашей литературы» [9, с. 198–199].

После освобождения Беларуси на родину вернулись театры, которые были в эвакуации. Уже в 1945 г. работало 12 театров. Их деятельность регламентировалась известным постановлением ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946 г.). На сцене с успехом шли пьесы о Великой Отечественной войне: «Молодая гвардия», «Константин Заслонов», «Это было в Минске» и др.

Как в русской, так и в белорусской драматургии война была показана через отдельные судьбы героев и их семей, от военных событий на фронте до отдельного эпизода партизанского движения. Сама обстановка заставляла драматургов быстро реагировать на факты военных действий, обязывала запечатлеть то, что отражало атмосферу событий, поднимало моральный дух людей, вдохновляло их на борьбу. В этом заключалась миссия литературы.

НОВЫЙ ПОДХОД В ИЗОБРАЖЕНИИ ФАШИЗМА («Дракон» Е. Шварца)

Новым шагом в отражении войны (облачение политической идеи в условно-сказочную форму) стала пьеса Е. Шварца «Дракон» (1943). В начале XXI века она не утратила актуальности, как и в период Великой Отечественной войны. О ней писали многие литературоведы (В. Головчинер, М. Липовецкий, С. Гончарова-Грабовская, Е. Исаева, Л. Колесова, Е. Калмановский и др.), раскрывая разные стороны ее поэтики (жанр, эпическая природа, мифологизм). В 1944 году Н. Акимов приложил достаточно сил, чтобы поставить пьесу на сцене Ленинградского театра Комедии, но вскоре спектакль был снят с репертуара, такая же участь постигла его в 1962 году. Уцелела, потому что «сказка», потому что в то время мало кто видел в ней памфлет не только на Гитлера, но и на других диктаторов. В образе Дракона начали постепенно видеть и Сталина. В 1987 году белорусский режиссер Н. Пинигин поставил пьесу на сцене Белорусского государственного академического театра им. Я. Купалы, в ней образ Дракона ассоциировался с политическими деятелями советского государства – Сталиным, Хрущевым, Брежневым. При этом во внешнем облике трех голов Дракона присутствовали откровенные намеки на данных конкретных лиц, что усиливало памфлетную направленность спектакля. Был удачным и перевод пьесы на белорусский язык В. Тарасом, что приблизило ее к белорусскому зрителю. Однако этот спектакль тоже вскоре был снят с репертуара.

Еще в пьесе «Голый король» (1934) драматург намеками говорил о фашизме, не касаясь самой его сущности, несколько искусственно вставлял в сказочный сюжет диалоги и сценки, ассоциирующиеся с данным политическим явлением. В «Драконе» сказочный сюжет не ослабил ни памфлетной направленности пьесы, ни ее сатирической остроты. И хотя действие развивается по законам сказки, оно подчинено общей идее – беспощадному разоблачению диктатуры

(в данном случае фашизма). О том, что «Дракона можно полностью отнести к жанру памфлета, писал С. Цимбал [11, с. 139]. Иносказание у Е. Шварца явно политизируется, что помогает ему в отвратительном образе дракона показать фашизм, «выступить против коричневой чумы без риска дипломатического конфликта» [12, с. 182]. Комплекс идей, образов, ассоциаций в пьесе настолько широк, что соотносится с жизнью человечества XX века, приобретая дополнительные измерения. Драматург имел в виду не только фашизм, но и другие формы тоталитаризма. Условно-сказочная форма придала «Дракону» огромную силу обобщения, позволила автору выйти за пределы документальных подробностей. При этом пьеса не потеряла политической остроты. В условный мир сказки автор вводит читателя уже с первой сцены: сказочен кот, говорящий человеческим голосом, чистая и уютная избушка, в которой живут хорошие люди. Главный положительный герой Ланцелот, известный еще из средневековых легенд и романов, наделен автором чертами русского богатыря-правдоискателя. Ланцелот предстает в сказочно-аллегорическом, философском и конкретно-историческом образе.

Средневековый рыцарь Ланцелот (точнее: Ланселот), христианский святой Георгий Победоносец и античный герой Персей – все это предшественники шварцевского Ланцелота, его «родственники». Однако задачи драматурга были несколько иными, ибо в комедии-памфлете «не столько персонажи, сколько персонификации. Характер в данном жанре – носитель идеи, выразитель ее сущности, но и помощник автора в организации материала пьесы» [13, с. 14]. Интерпретация Е. Шварца лишь частично связана с подлинной средневековой мифологемой. Ланцелот в пьесе больше соответствует Ланселоту рыцарского романа (любовь к Эльзе). У Е. Шварца – это «рыцарь без страха и упрека». Близок Ланцелоту и Дон Кихот [14, с. 151]. Об этом свидетельствуют доспехи (медный подносик становится щитом, рыцарских лат на складах не оказалось, копье есть). В пьесе Ланцелот представляет прогрессивные общественно-политические силы, способные уничтожить фашизм. Живой, конкретный человек, который любит, ненавидит, страдает, – одновременно и образ-символ, выражающий извечную благородную идею победы добра над злом.

Сложен и неоднозначен образ Дракона. Драматург аккумулировал в нем в первую очередь фашизм [15, с. 106]. Однако В. Е. Го-

ловчинер и М. Н. Липовецкий отмечают, что в процессе работы над пьесой Шварц последовательно избавлялся от прямых аллюзий на гитлеровскую Германию. По их мнению, драматург смоделировал «всевременную модель тирании с ее типологическими штампами и ходовыми приемами» [14, с. 147; 15, с. 113]. Исследователи предпочли «расширить» объект критики, с чем тоже можно согласиться. Однако не стоит забывать, что пьеса была написана в 1943 году, что она ставилась в форме одноактного памфлета прифронтовыми театрами. Не утратила она целевой направленности и в XXI веке, о чем свидетельствует неофашизм в Европе и его активные действия в Украине.

Обратим внимание на художественное обобщение образа Дракона. Как и Ланцелот, он взят из фольклорных сказок. Н. В. Грачева утверждает, что дракон (змея) никогда не имеет конкретного облика [16]. Но почти всегда есть указание на его многоголовость, огненное дыхание и способность перемещаться по воздуху, подобно ветру, – без крыльев. Как видим, шварцевский Дракон очень близок к фольклорному прообразу. Он трехглав; выдыхает «настоящее» пламя; летает (правда, при помощи крыльев – «крылышек», как говорит Генрих); живет «над городом» – в горной пещере (а ночью перед боем побывал «на Гималаях или на горе Арарат, в Шотландии или на Кавказе»). В пьесе Дракон – похититель (уводит девушек, забирает с города «тысячу коров, две тысячи овец, пять тысяч кур и два пуда соли в месяц»), администратор и «великий воин», «сын войны». Драматургу надо было не только персонифицировать зло в живом существе, но и наделить зло человеческим характером.

Мифологизировано и место действия. Это средневековый город, в котором ратуша с башенкой, крепостная стена, колодец. Этому придерживался и режиссер Н. П. Акимов [12, с. 144]. Удивительно то, что горожане ходят «в современных европейских костюмах», угодливые и послушные. Е. Шварц отразил в средневековых декорациях современные реалии, приблизив сказку к действительности (неофашизм в Европе). По мнению М. Н. Липовецкого, система персонажей в «Драконе» изоморфна и выстроена по фольклорной волшебной сказке (Пропп). Тут есть герой – Ланцелот; «царевна» – Эльза; ее отец – Шарлемань; дарители – мастера, принесшие Ланцелоту ковер-самолет, шапку-невидимку, волшебную арфу и оружие; помощники – Кот и Ослик; ложный герой – Бур-

гомистр. Внешний сюжет «Дракона» также повторяет сюжетную схему волшебной сказки в полном соответствии с «Морфологией сказки»: вредительство антагониста (Дракон должен жениться на Эльзе) – герой решается на противодействие – герой испытывается (просьба не вступать в бой), подвергается нападению (приказ Эльзе убить Ланцелота) – герой получает волшебные средства (подарки мастеров Ланцелоту) – борьба героя с антагонистом и победа над ним – ложный герой предъявляет притязания на совершенный подвиг (провозглашение Бургомистра победителем Дракона) – герой возвращается неузнанным – ложный герой изобличается [15, с. 111]. Действительно, Е. Шварц соединяет три сюжетных пласта, три уровня прочтения сказочно-рыцарского сюжета: собственно сказочный, романтический и метафорический. В первом действии Ланцелот еще в полной мере сказочный герой, и он совершенно уверен в легкости и безусловности победы добра над злом. Он убежден, что убьет Дракона. В финале он не сломлен и готов вновь идти в бой, чтобы в «каждом убить дракона». Сцена говорит о том, что зло в мире есть и будет, оно живуче. Так Е. Шварц в образе Дракона синтезировал элементы мифологии, фольклорной сказки, экстраполировав их на реальное зло (фашизм), доведя его до памфлетной критики. В этом мастерство драматурга.

Зло в пьесе представлено не только в образе Дракона с тремя головами. Оно повсюду рассеяно по земле, поэтому борьба с ним так трудна для человека. Это не только фашизм, но и те страшные последствия, которые он порождает: раздвоение личности, жестокость человека, страх, парализующий волю людей, преклонение перед силой, политическая демагогия и т. д. Фашизм в пьесе олицетворяет образ трехглавого Дракона, который надевает человеческую маску, человеческий костюм лишь в том случае, когда нужно одурманить людей, когда нужно идти к ним «попросту без чинов». Как видим, символическая обобщенность, то есть наделение Дракона реальными человеческими чертами, достигает в пьесе остроты памфлетного обличения, а сказочно-аллегорическая гипербола доводится до гротеска и способствует более точному выражению сущности фашизма: «Я сын войны, война – это я». В пьесе Е. Шварца нет намеков на конкретных исторических лиц или каких-либо фашистских лидеров. Однако сказочные ситуации, детали и образы столь «прозрачны», что не сложно расшифровать исторические

факты, разоблачающие политику фашизма. Например, нарушение условия Мюнхенской конференции представлено в произведении как забвение Драконом договора, подписанного 382 года тому назад. А вероломное нападение на Советский Союз выражено его тактикой – «нападать внезапно». Так в сюжете реализуется логика истории.

В фантасмагорическом плане драматург показывает атмосферу страны, в которой правит чудовище, где даже вещи послушны и дисциплинированы. Мистифицированная реальность подчиняет себе и идеологию, которая зиждется на подавлении воли, на страхе перед злой силой. Не случайно Генрих просит отца рассказать, что такое правда.

Б у р г о м и с т р. Ну что ты сыночек, как маленький – правду, правду... Я ведь не обыватель какой-нибудь, а бургомистр. Я сам себе не говорю правды уже столько лет, что и забыл, какая она, правда-то... знаешь, чем она пахнет [17, с. 300].

Дракон стремится разобщить общество духовно, его философия сводится к тому, чтобы деформировать человеческую душу: «сделать ее мертвой, безрукой, безногой, глухонемой, слепой» [17, с. 308]. Постоянно притворяется душевнобольным Бургомистр, чтобы скрыть, что у него вовсе нет души, предает любовь Генрих, душу которого уже «раскроил» Дракон.

Л а н ц е л о т. И все-таки они люди.
Д р а к о н. Это снаружи [17, с. 341].

Непосредственное столкновение двух противоборствующих сил показано во втором действии, в поединке Ланцелота и Дракона. Так социально-политический конфликт выражается в сказочной форме.

У Е. Шварца в соответствии с законами сказки Ланцелот получает ковер-самолет и шапку-невидимку, но получает не от доброго волшебника, а от народа. Он превращается из борца-одиночки в вождя, победившего Дракона с помощью народа.

Сцена боя – не только показ разгрома фашизма (в аллегорической форме), но и приобщение читателя к серьезным размышлениям о последствиях фашистской диктатуры. Пока Ланцелот лечит в горах свои раны, в городе утверждаются силы, продолжающие

политику и стратегию фашизма. Бургомистр и его сын присваивают результаты победы и используют ее в своих авантюрно-политических целях. Сказочная аллегория легко соотносится с действительными историческими фактами, как прошлого (фашизм в Италии и Германии), так и современности (неофашизм в Украине).

Е. Шварц не случайно наделяет Бургомистра и его сына чертами Дракона. В городе после смерти Дракона ничего не изменяется. Методы насилия и террора проявляются в действиях Бургомистра. Как и Дракон, он входит в дом Шарлеманя с захватнической целью, как и Дракон, он держит город в страхе и повиновении. И в то же время, как и Дракон, боится Ланцелота, который вновь приходит, чтобы спасти Эльзу. Он видит трудность борьбы с последствиями фашизма, который не был убит в Драконе, а «как это бывало с ним часто, обратился в человека, только превратился на этот раз во множество людей» [17, с. 377]. Ланцелот берет на себя трудную задачу: убить дракона в каждом из них.

Как видим, события в конце пьесы возвращаются к исходным позициям для того, чтобы предостеречь человечество от новой угрозы, призвать его к бдительности и политической активности.

Достоинством пьесы «Дракон» явилось то, что драматург удачно соединил элементы сказки с прозрачным социально-политическим подтекстом. Это пьеса с сатирическим ключом, благодаря чему драматург достиг максимального воздействия на читателя. Она не лишена признаков и пьесы-притчи, пьесы-сказки. В ней органично синтезировались два начала: рационально-логическое, идущее от памфлета, и эмоциональное, романтическое, свойственное легендам, преданиям, сказкам.

В период Великой Отечественной войны «Дракон» был переделан в одноактную пьесу-памфлет и ставился театрами на фронте. В это время возрастает число актуальных политических одноактных пьес с ярко выраженной критикой фашизма. Так, Московский театр им. Ленинского комсомола в августе 1941 г. создал один из первых антифашистских спектаклей-памфлетов – «Новый порядок», куда входили три одноактные пьесы «Христиан Бетц» Ф. Вольфа, «Тсс... тише» Б. Брехта и «Кусок мяса» Н. Векстерна. В Московском театре сатиры в программе «Очень точно, очень срочно» с успехом шел памфлет А. Толстого «Фюрер» – перерабо-

танный вариант комедии-памфлета «Чертов мост». Интерес представляет и вечер одноактной антифашистской пьесы Московского областного драматического театра, в программу которого были включены пьесы-памфлеты «Кусок мяса» Н. Векстерна, «Бандит» Г. Марлинского, «Честь» Я. Галицкого и др. Скetchи и сценки Фронтowego театра миниатюр «Огонек» тоже не лишены антифашистского пафоса.

Политической остротой отличалась сборная программа «О новом порядке» Московского театра ночного зрителя. Сюда входили: «Тик-так» Джерманетто, «Клаус Генрих» Б. Брехта, «Последняя речь фрица» И. Горина, «Рядовой Шульц» Н. Эрдмана и М. Вольпина. Большой популярностью пользовалась комедия-памфлет А. Черняка «Зверинец» (1944). Сатирическая буффонада с цирковым представлением демонстрировала зрителю германского тигра по кличке Адольф, французского попугая Пэтэна, румынскую обезьяну (Антонеску), венгерского медведя (Хорти), злого и упрямого осла международного масштаба (Финляндия) и др. Такой принцип изображения – вывести на арену цирка зверей, олицетворяющих конкретных политических деятелей, позволил драматургу в памфлетной форме выразить сущность милитаризма. Снижение сатирического образа до «зоологического восприятия» усиливало острую критику памфлета. Как видим, наряду с социально-политической, социально-психологической драмой в жанровом поле пьес о Великой Отечественной войне оказался и памфлет.

ВОЙНА ГЛАЗАМИ ОЧЕВИДЦЕВ (1945–1950) (трилогия А. Солженицына «1945 год»)

В период 1945–1950-х гг. драматурги сосредоточили внимание на переосмыслении проблемы «человек на войне», углубляя поиски правды о ней. И в то же время они обратились к показу «жизненных конфликтов», раскрывающих общественные противоречия («Опасный спутник» А. Салынского, «Гости» Л. Зорина, «Персональное дело» А. Штейна).

На данном этапе авторы более глубоко отражали мужество и стойкость людей, изображение военных реалий становится менее пафосным, с большей степенью правдивости. Драматургов интересовала дальнейшая судьба «поколения победителей» – тех, кто вернулся с фронта. Изображение войны как духовного катаклизма было новым для литературы той поры. А. Солженицын одним из первых ответил на эти вопросы в своей драматической трилогии «1945 год». Среди пьес о Великой Отечественной войне трилогия А. Солженицына занимает особое место. Писателю была близка участь тех, кто прошел войну и остался в живых, ибо он сам все это пережил и война оставила на его сердце «свои шрамы». А. Солженицын посмотрел на «поколение победителей» как на человеческую драму и трагедию, обусловленную сталинским режимом, его идеологией и политикой. Драматург показал крах иллюзий и надежд этого поколения, обнажив в человеке темные и светлые стороны, его способность любить и ненавидеть. Такой ракурс правды о войне был новым для литературы и чреватым тяжелыми последствиями для писателя.

Трилогия «1945 год» относится к раннему творчеству А. Солженицына, но именно в ней были подняты многие проблемы, нашедшие свое дальнейшее решение в его прозе. При этом, как справедливо отмечает Ж. Нива, данная трилогия не лишена «автобиографической канвы» [18, с. 54]. Написанная в ссылке («Пир победителей» (1951), «Пленники» (1953), «Республика труда» (1954)), она в хронологической последовательности отражает историче-

ское время: конец войны – январь 1945 года, июль 1945-го, октябрь 1945-го. Исторический хронотоп этих пьес аккумулирует события одного года, ограничивает их не только рамками месяцев, но и даже суток («Пленники»), нескольких часов («Пир победителей»), дней («Республика труда»), вмещающая биографии разных людей. Художественное пространство пьес, отражающее сталинский режим и его политику, замкнуто не только временем, но и местом. Топика действия «Пира победителей» – замок, «Пленников» – тюрьма, «Республики труда» – бараки ГУЛАГа.

После войны в итоге одних ожидал лагерь военнопленных («Пленники»), других – ГУЛАГ («Республика труда»). А. Солженицын задает вопросы: что принесла победа «поколению победителей, какую роль она сыграла в их судьбах? Именно на них он отвечает в этих пьесах, проводя своих героев через человеческую «комедию», «трагедию» и «драму», выстраивая классическую модель «триады».

Художественное пространство «Пира победителей» – «идеологическое полотно», сотканное из сцен-микророединков, в которых выражен взгляд на войну, историю, политику. Герои – носители идеологии, автор проверяет их социальное самосознание, они – рупоры его идей. Одни характеризуют «страну чудес» (т. е. СССР) как «дремучий лес», в котором «законов нет, есть власть – хватать и мучить».

Г а л и н а. Законов нет, есть власть – хватать и мучить
По конституции и без,
Доносы, сыщики, анкеты,
Лауреаты и банкеты,
Магнитогорски и онучи
Страна чудес!
Страна измотанных, запуганных, оборванных,
Трибуны главарей – один в один как боровы,
Туристам западным – зажиточность
потемкинских колхозов,
Для школьников – доносчик на родителей Морозов,
С дверьми за кожей черной – комнаты-капаны,
В пять Франций – лагеря вдоль Вычегды и Камы... [19, с. 43–44].

Другие хотят верить в то, что после войны будет лучше (распустят колхозы, можно будет говорить вслух то, о чем думаешь), третьи гордятся не тем, что оказались «среди победителей», а тем, что были «среди бежавших» (Доброхотов – Майков), в «дыму, в слезах видят Русь», гордясь родословной ее героев.

В а н и н. Уж как катились – ни заград-отрядами

И не приказом *двести двадцать семь...*

Бывало: «Братцы! Не Москва ль за на... Да я! да мы!» [19, с. 103].

Войну оценивают как испытание, которое вынес народ, за что должен быть вознагражден.

М а й к о в. Победа! Вот она!.. Дай руку! Как мягка!

Благоуханна как и как покорчива...

Но та рука, что нас в окопах корчила, –

О, как она была жестка!

Кто *сорок первый год* забудет – глаз вон!!

Кто помянет его неправдой – два!! [19, с. 98].

В «Пленниках» Воротынцев даст ответ на этот вопрос:

В о р о т ы н ц е в. Чья победа? И над кем?

Народ, народ безумный!

Над самым собой твоя победа... [19, с. 172].

Так идейно-историческое осмысление действительности выступает структурообразующим моментом, определяющим жанровую семантику пьесы. Для А. Солженицына важна логика истории, в поле которой втянуты человеческие судьбы. «Пир победителей» – своеобразная увертюра к «трагедии» и «драме» последующих пьес.

Две первые пьесы написаны вольным хореем и ямбом, ассоциирующимся с вольным стихом «Горя от ума» А. Грибоедова (Ж. Нива). Это не только очевидный мнемонический прием, но и известная идентификация с грибоедовским мизантропом: человек – один против всех и не должен рассчитывать на помощь. Отказ от грибоедовского стиха начинается с «Пленников», в «Республике труда» он уже отсутствует. Это не случайно. «Пир победителей» имеет авторский подзаголовок «комедия», что сопряжено с комической формой «Горя от ума», но для «трагедии» и «драмы» грибоедовский язык был неприемлем. А. Солженицын прибега-

ет к синкретическому использованию прозы и поэзии, сочетая их в «Пленниках» и переходит только на прозаическое повествование в «Республике труда».

Говоря о жанровой специфике «Пира победителей», следует подчеркнуть, что А. Солженицын отступает от канона комедии, трансформируя ее жанровую модель. Опосредованные реминисценции с грибоедовской комедией лишь формальный фактор, а не аргумент. Денотации комического у А. Солженицына – в подтексте пьесы. В «Пире победителей» фактически отсутствуют жанровые константы комедии (комическая ситуация, комический персонаж, тип конфликта и др.). В сюжете нет комических перипетий, хитро-сплетений, конфликт строится на борьбе идеологий, носителями которых являются отнюдь не комические персонажи, а драматические герои (частичная персонификация автора). С одной стороны, Галина (персонаж-антагонист), с другой – Гриднев, но конфликт у Солженицына выходит за рамки сюжета и приобретает форму «внутреннего конфликта» – конфликта авторского «я» с советской идеологией. Галина – персонаж не комедийный, а драматический, хотя А. Солженицын прибегает к излюбленному приему комедии “*qui pro quo*”. Она выдает себя за рабочую ОСТа, насильно забранную с биржи, вынужденную быть прислугой у немцев. Гриднев видит в ней шпионку, хотя на самом деле это не так. Однако этот прием используется автором не с целью комедийной интриги, а скорее детективной, драматической. Драма Галины несколько романтизирована А. Солженицыным. Галина напоминает жен декабристов (следует за женихом, который служит у немцев, подвергая свою жизнь смертельной опасности), является носителем идеала русской жены, с ее преданностью и готовностью к самопожертвованию. Не случайно автор вкладывает в уста Нержина следующие слова: «Я спокоен за русскую судьбу, пока у нас такие жены» [19, с. 48].

Тяготеет к комическому персонажу лишь Гриднев – уполномоченный контрразведки СМЕРШ. Солженицын не скрывает своей авторской антипатии к этому герою, наделяя его отрицательными чертами (трусость, апломб, налет фальши, тупость, самодовольство), низводя его до карикатуры. Но все же в художественной структуре пьесы явно проступает драматическое начало. Совокупность эпизодов, образующих художественную основу, скорее тяготеет к драме, где все подвластно обстоятельствам (благодаря

их стечению и покидает замок Галина и Нержин). Завязка пьесы (подготовка к празднованию именин) вполне могла быть отправным моментом для комедийной интриги, но решается она А. Солженицыным в русле драмы. В «Пире победителей» «внешне комическое» практически отсутствует, не считая отдельных моментов (перипетии с зеркалом).

Смех у А. Солженицына иронически-злой, он проявляется уже в самом названии, в котором скепсис и ирония переплетены воедино. Однако в финале он сменяется тревогой автора: «Сегодня мы ликуем, на какую кару? Но что за гнев мы нашим детям сеем?» [19, с. 116]. У драматурга особый способ подачи материала, определяющий концептуальное направление пьесы, ее общую тональность.

Трагический конфликт в «Пленниках» – конфликт острых и непреодолимых противоречий идеологического характера, он неразрешим и сопровождается гибелью героя. А. Солженицын показывает трагедию не только одного Воротынцева, но и тысяч людей – бывших военнопленных, которые были объявлены «предателями Родины», для которых со стороны государства амнистии не было. Среди них – не только представители России, но и Польши (Леон Вжесник). Автор не прослеживает судьбу этого героя, а лишь констатирует тот факт, что Леон Вжесник сидел в польской тюрьме за то, что был с коммунистами, служил в Красной Армии, затем – в польской, многое понял. Он, как и другие военнопленные, находится в плену у СМЕРШа.

Художественная структура «Пленников» отличается не только обилием действующих лиц (около 50), большим количеством картин (12), обширными авторскими ремарками, но и длинными монологами, массовыми сценами. Все это придает трагедии эпический характер, осложняет драматургическую основу, ослабляя динамику действия, затрудняя постановку пьесы на сцене.

Что касается третьей части трилогии – «Республики труда», то трагический аккорд в ней сменяется драматическим. В центре – мир ГУЛАГа и драма тех людей, которые туда попали. Среди них – Нержин (герой «Пира победителей», «В круге первом»). Это двойник автора, его alter ego. Как и А. Солженицын, боевой офицер Нержин попадает в лагерь прямо с фронта. Драма выстроена по шекспировской схеме: показано падение добродетели и возвышение плута. Оставаясь рабом, Нержин выполнял роль надсмотрщика

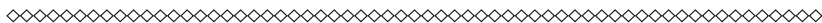
над уголовниками, однако не знал, что выжить здесь можно только за счет других.

А. Солженицын показывает жизнь «незримой страны», которой нет на карте, той знаменитой страны, в которой «99 плачут, а один смеется» (ГУЛАГ), в которой свои законы (всем заправляют уголовники, женщины продают себя за пайку хлеба), где честный человек (бывший офицер Нержин) не может устроиться, не может превратиться в «волка» и остается «оленом». Таких, как он, в лагере называли «фашистами», их жестоко эксплуатировали, так как 58-я статья Уголовного кодекса обрекала на смерть от непосильного труда на лесоповале.

Мир ГУЛАГа – театр человеческой подлости, человеческого стада, в котором выживают те, кто ловчит, ворует, убивает. А. Солженицын показывает драму носителя добродетели Нержина, драму обретения совести, драму любви к женщине (Любе), которая отвергает его, понимая, что с ним пропадет, ибо он не сможет «устроиться». Спасением для Нержина стала мужская дружба, так как любовь в этих условиях оказалась неуместной.

Художественное пространство «Республики труда» более объемно, чем в предшествующих пьесах, оно вмещает в себя не только бараки ГУЛАГа, но и его хозяйственные объекты (лесоповал, стройка, цех), что расширяет сценическое пространство. Это скорее кинодрама, в которой, как и в «Пленниках», доминирует эпическое начало, приближая пьесу к прозо-драме. Это не случайно, ибо в А. Солженицыне-драматурге изначально проявлялся Солженицын-прозаик, тяготеющий к эпическим полотнам. Наблюдается феномен Солженицына-драматурга: диспропорция художественного времени и пространства, присущая его пьесам (события укладываются в часы, сутки, дни, а художественное время вмещает в себя панораму истории), что и придает им эпичность и повествовательность. Однако, несмотря на эту специфику, в трилогии «1945 год» с убедительной силой проявляется А. Солженицын-художник и политик, уже просматривается та амбивалентность, которая будет присуща ему как писателю и публицисту. А. Солженицын посмотрел на войну через жанровую призму комедии, драмы и трагедии, объединив их в трилогию. Пожалуй, это единственный подход, который удался только этому автору.

ВОЙНА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПАМЯТИ (1950–1980-е гг.)



В 1950–1980-е гг. происходит дальнейшее развитие драматургии о войне. Послевоенный период дал возможность временной дистанции, способствующей более глубокому и обстоятельному осмыслению военных событий. Основными принципами художественного воплощения стали историзм, документальность, правдивость и морально-этическая оценка.

В 1950-е гг. в центре внимания оказались проблемы последствий войны. В русской драматургии авторы шли по линии более глубокого отражения человека на войне, подчеркивая мужество и стойкость тех, кто оказался в тылу, кто до конца исполнял свой долг, идя на верную смерть. Прежде всего, следует назвать пьесу В. Розова «Вечно живые» (1956). Сегодня понятно, почему данная мелодрама выпадала из общего списка. Это была лучшая пьеса, в которой изображена военная атмосфера и человеческая судьба, связанная с ней. Личная драма искренне любящей Вероники подана глубоко и психологически мотивировано. Узнав о том, что Борис без вести пропал, она замкнулась в себе. Потеря любимого толкает ее на опрометчивый поступок (выходит замуж за двоюродного брата Бориса – Марка), о котором сожалела, и в итоге приняла решение расстаться с этим меркантильным человеком. На глазах у зрителей происходит становление характера, душевный перелом, в результате которого воля и любовь к Борису побеждают. Сильный характер героини стал образцом для подражания, эталоном верности и преданности. Это было новым в драматургии о войне. Личная драма молодой девушки и война, несущая трагедию, оказались совместимы, что усилило реализм и правдивость пьесы. Через личную драму В. Розов показал, как война может ранить душу и закалить ее.

Важно и то, что драматург вывел на сцену и тех, кто «наживался» на войне (Нюрка-хлебоборезка). Казалось бы, штрих в общей картине тяжелой жизни, но важный, остро звучащий в пьесе. В. Розову удалось правдиво отразить атмосферу войны и показать ее

высокохудожественно. Не случайно, поставленный по пьесе фильм под названием «Летят журавли» (реж. М. Калатозов), не сходит с экранов до сих пор.

Популярной в послевоенный период оказалась и пьеса «Барабанщица» (1958) А. Салынского, раскрывающая необычную судьбу разведчицы Нилы Снижко. Скрывая свое истинное лицо, она вынуждена была терпеть презрение окружающих, видящих в ней «немецкую овчарку», пособницу фашистов, притворяться и лгать даже любимому человеку. Ситуация «свой среди чужих и чужой среди своих» явилась новой в пьесах о войне. Она создавала драматургическую интригу, позволяющую раскрыть характер героини, ее психологию.

В послевоенное десятилетие в белорусской драматургии появились народно-героические драмы («Константин Заслонов» (1947) А. Мовзона, «Это было в Минске» (1949) А. Кучара, «Брестская крепость» (1950) К. Губаревича и др.), продолжающие отражать подвиг народа. Эстетика этих пьес, как и пьес периода войны, сохраняла пафос патриотизма, схематизм в трактовке образов, риторическую упрощенность.

Пьеса «Константин Заслонов» была первой в творчестве А. Мовзона и считалась лучшей в послевоенной драматургии, шла на многих сценах театров Советского Союза. Лучшей пьесой назвал ее и Крапива, выступая на съезде писателей в 1948 году. Удачей автора был образ Константина Заслонова – мужественного, смелого патриота, самоотверженно сражающегося с врагом. В основу была положена судьба реального человека, легендарной личности, о которой было много написано как в мемуарной литературе, так и научно-исторической. Как и А. Салынский в «Барабанщице», А. Мовзон положил в основу сюжета ту же ситуацию («свой среди чужих и чужой среди своих»). Это придало пьесе драматизм и напряженность действия. Заслонов – инженер железнодорожного депо в Орше по заданию подпольной группы стал работать на немцев, возглавляя русские паровозные бригады. Он оказывается в сложных обстоятельствах (свои осуждают и считают его предателем), фашисты доверяют ему, но понимают, что он не может честно служить Германии, поэтому ему пришлось не раз рисковать своей и чужой жизнью. В экстремальных ситуациях он находил верное решение, выполняя указы оккупантов (Хирта, Нейгауза)

и подпольщиков. Заслонов создает диверсионную группу, которая уничтожает эшелоны боевой техники, выводит из строя железнодорожный узел, что помогло Красной Армии одержать победу на подступах к Москве.

Безусловно, важную роль сыграл сам факт в выборе реального героя, подвиг которого имел огромную силу воздействия на зрителя. Драматург удачно соединил реальный документ и художественный вымысел, достигнув при этом правдивого показа человека, героически сражающегося в тылу врага. Однако автор не избежал «надуманных» эпизодов (диалог с Аней, декларативность монологов). Учитывая критические замечания, он во второй редакции пьесы сократил монологи Заслонова. В пьесе проявился и «новый пролетарский гуманизм», что было присуще русской драматургии («Русские люди» К. Симонова, «За тех, кто в море» Б. Лавренева). Заслонов посылает Женю на верную смерть, понимая, что иначе поступить не может.

В газете «Правда» (1948, 18 авг.) отмечалось, что спектакль «Константин Заслонов», поставленный Белорусским театром имени Янки Купалы, покоряет своей глубокой жизненной правдивостью, волнует благородностью и чистотой мыслей и чувств, собственных его героям, – славным партизанам Беларуси. В 1949 году по сценарию пьесы киностудия «Беларусьфильм» создала художественный фильм.

В 1965 году совершенно в другом ракурсе пишет пьесу-притчу Ю. Эдлис «Где твой брат, Авель?». Она была подвергнута резкой критике, а ее автору до 1977 года был закрыт доступ к театральной сцене.

Ю. Эдлиса обращается к теме фашистского концлагеря и поднимает проблему нравственного характера – проблему предательства. Его волновал вопрос о способности человека быть верным себе, о природе его героизма, о том, как неподлый человек, не с мелкой душонкой, может отступить, пойти на предательство. В подзаголовке автор указывает на жанровую особенность пьесы: «монолог в двух частях». Рассказ ведется от лица того, кто является очевидцем. Однако, это не исповедь. Рассказчик – персонаж, за которым стоит автор. В основу сюжета положены две встречи героев, которые прошли концлагерь. Один не выдержал и стал предателем, другой – чудом выжил после расстрела, бежал, долго пробирался

к своим. Временная ретроспекция (период войны и после нее) нарушена. Действие пьесы начинается со второй встречи, которая состоялась через годы, совершенно случайно. В приморском кафе герои выясняют причину предательства (из-за слабости, трусости, желания жить и выжить любой ценой?).

Сцена носит напряженный характер, раскрывает психологию героев. Предатель держится нагло и независимо, не подает вида, понимая, что доказательств его вины нет. Он всю жизнь мучился этим предательством, так как у него растет сын, который не должен узнать правду об отце. Оказавшись в безысходной ситуации, он начинает оценивать то, что совершил, измеряя поступок по шкале своих ценностей, как он понимает честь и долг.

Ю. Эдлис дает возможность героям поменяться местами, чтобы понять себя до конца («Ты поставь себя...на его место!...»).

Звучат слова: «А если его – на мое?... Если не меня – его расстреляли бы и тогда это он лежал бы всю ночь под трупами своих же товарищей и потом карабкался на ямы и ползком уходил в лес? И не у меня – у него пуля застряла бы в ребре и было слышно, как она трется о ребро и скрипит?.. И это его ты продал бы по дешевке, и ему уже никогда, ни за что этого не забыть? Ведь это мог быть и он, вот что ты представь себе» [20, с. 10].

И тут вспоминается библейская притча о двух братьях – Каине и Авеле. Этим обусловлено и название пьесы «Где твой друг, Авель?» Человеческая память удерживает и плохое и хорошее, не вычеркивая ничего. Шкала ценностей должна оставаться и быть мерилom поступков как в прошлом, так и настоящем. Вот к такой мысли (притчеобразной по содержанию) и мудрости приводит читателя автор.

Война делит людей на своих и чужих. И не только на фронте, в открытом противостоянии. И даже после того, как отгремели бои, был подписан акт о безоговорочной капитуляции фашистской Германии, наступление мира отметили праздничным салютом Победы. Пепел военного пожара будет тлеть и в противостоянии холодной войны. Вторая мировая война разделила человечество на два лагеря – западный и восточный.

О том, как повлияло на судьбы людей разделение мира на западную и восточную часть, рассказал Л. Зорин в пьесе «Варшавская мелодия» (1967). Эта пьеса отсылает нас к «Альпийской балладе»

В. Быкова, раскрывающей драму любви между русским солдатом (Иваном) и итальянкой (Джулией). Если у В. Быкова речь идет о периоде войны, то у Л. Зорина – в послевоенное время. Она как бы продолжает драматическую судьбу тех, кто не смог эту любовь сберечь, но уже не по причине войны, а в силу законов мирного времени.

Л. Зорин передал атмосферу холодной войны через трогательную историю любви Виктора и Гели, которая уже много лет не сходит с подмостков театров как России, так и Беларуси.

Герои пьесы имеют все, чтобы стать счастливыми, – мирное небо над головой, взаимные чувства и планы на будущее. Но в один миг все рушится, и они вынуждены расстаться. Им сложно поверить, что их любовь может перечеркнуть закон 1947 года «О воспрещении браков между гражданами СССР и иностранцами». В разлуке каждый из них попытается построить свое счастье. В финале, после очередной встречи, Виктор опять не узнает ее. Драматург оставляет надежду на то, что они могут еще раз встретиться и все до конца выяснить. Но в этом «фишка» автора. Сегодня мы понимаем, что спустя годы, они могли бы соединить свои судьбы, но это была бы уже другая история и другая пьеса.

В послевоенные десятилетия появляются произведения тех писателей, кто прошел войну, кого «чувство войны» не отпускает, особенно это ощутимо в прозе («Волчья стая», «Знак беды» В. Быков, «Берег», «Выбор» Ю. Бондарева и др.). Б. Васильев отмечал: «Просто достижений у военной прозы на сегодняшний день куда больше, чем у военной драматургии. Она сумела лучше понять, поднять глубинные пласты жизни. Режиссеры это чувствуют и доверяют ей куда больше, нежели драматургии. ... Вот сложилась парадоксальная ситуация. Драматургия о войне, несомненно, есть. Пьесы есть. А драматурга нет. Военное поколение целиком в прозе. Молодые, по-видимому, опасаются братья за эту тему» [21, с. 228]. На сценах театров шли «Отпуск по ранению» В. Кондратьева, «А зори здесь тихие...», «В списках не значился», «Не стреляйте в белых лебедей» Б. Васильева и др.

В драматургии наиболее успешной была пьеса М. Рощина «Эшелон» (1972). В словах от автора сказано следующее: «Я принадлежу к поколению, детство которого было оборвано вой-

ной... [22]. Он чувствовал себя должником перед теми, кто победил. Автор рассказывал о своей матери, о женщинах, выстоявших в обстоятельствах, в которых, казалось бы, выжить нельзя. Простые русские люди, столкнувшиеся с кошмаром войны, должны были не просто выжить ради живых, но и остаться людьми, которым присущи любовь, взаимовыручка, сопереживание, готовность поделиться последним.

Действие пьесы выстроено на медленном движении эшелона, уходящего от бомбежек. Драматург показывает эвакуированных людей, оторванных от родных мест, измученных тревогой за близких, ушедших на фронт. Движение эшелона – время, в котором разворачивается общенародная трагедия. Этим обусловлены два плана – лирический (отдельные судьбы героев) и эпический (масштабность и глубина описания событий), в итоге синтезирующихся в трагический исход. На общем фоне выделяются сильные характеры (Саввишна, Галина Дмитриевна, Катя, Лавра, Маша, Саня), мотивированные верой в победу. Их объединяет чувство коллективизма, духовное величие советского человека.

Сюжет выстроен и на отдельных ключевых событиях: встречах с воинским эшелоном, с глухонемым, с беженкой; рождении ребенка; смерти Саввишны; очередного налета, ставшего для многих трагическим концом. Массовые сцены переходят в диалоги и монологи, раскрывающие состояние людей, – от безысходности до единения и веры. Показателен в этом отношении диалог-откровение Лавры и Маши о войне. Эпицентром эшелона стали Катя, Маша, Лавра и Галина Дмитриевна, бескорыстно помогающие другим, они заглушали свою боль и горечь утраты. Высокую меру нравственности демонстрирует беззащитная перед жестокостью войны Ива. Каждый из героев по-своему индивидуален, ярок, судьбоносен трагичен. Мастерство драматурга в том, что он смог соединить масштабность события и частные судьбы в один мощный поток сопротивления фашизму, показать ту силу характера, которая свойственна русскому человеку.

Эшелон движется, и в нем кипит жизнь, вокруг рушится мир, и в то же время рождается ребенок. Эта радость охватывает всех, внушая веру в непобедимость человека, в женское созидательное начало. Эта трагическая повесть долго не сходила с подмостков театров, покаяя зрителей своей правдой о войне.

В комедийном ключе проблему «предательства» решает белорусский драматург А. Макаенок в трагикомедии «Трибунал» (1970). События периода Великой Отечественной войны докатились и до небольшой белорусской деревушки, в которой жил пастух Колобок, которого немцы назначили старостой. На оккупированной территории война была подвигом и испытанием на прочность для многих людей. Драматург ставит героев в ситуацию выбора жестокого решения – вынести приговор отцу, так как считали его предателем. Внутрисемейный конфликт (Колобок – жена и дети) перерастает в конфликт борьбы народа с фашистами.

А. Макаенок выбирает неправдоподобную ситуацию, которая в итоге становится вполне реальной. Маленький «колобок» (семантика фамилии говорящая) становится на наших глазах героем. Следует отметить мастерство драматурга в создании национального характера Колобка. Юмор и манера поведения, скромность и морально-этические качества помогают узнать менталитет белоруса. Национальный колорит присутствует и в описании дома, его убранства, песен, которые поет невестка Надежда.

В этой семье любят юмор, поэтому, когда Терешко заявил, что немцы назначили его старостой, подумали, что тот шутит («языком лапці падплятае»). Но когда приходят комендант и начальник полиции, стало не до смеха.

С ы р а д о е ў. Ты, баба, прыкусі язык. Як мужа ты яго можаш пад прыпечкам трымаць, а як старасту – паважай. Ён цяпер – улада! Ясна? [23, с. 351].

Слегка охмелев, Терешко в присутствии начальника полиции и коменданта, стал говорить:

«Такога, як я, гаспадзін начальнік, ацаніць трэба. За мяне ўжо будзь спакойны. Будзь спок!!! Я ад свайго слова не адступлюся! Не сумнявайся, дарагі мой начальнік! Мы з табой спаяліся, склешчыліся да поўнай перамогі! Так ці не? Так, і патаму – упярэд! За мною (стукае сябе ў грудзі) уладу!!! (Раптам заспяваў.) «Броня крепка, и танки наши быстры, и наши люди мужества полны!...»

С ы р а д о е ў. Сто-оп!!! Ты што запеў, гад? А?.. [23, с. 358].

Терешко сначала моргает глазами, смотрит на начальника полиции и не понимает – или тот серьезно просит песню, или издевается. Но все же решил запеть («Чаму ж мне не пець?»).

Действие пьесы напоминает пружину, которая вот-вот должна дать сбой. Ожидание приговора – интрига, на которой драматург держит нас в постоянном напряжении, изредка давая расслабиться и посмеяться. Секрет всего в словах автора: «Я страстно мучился вместе с Колобком, я ни на минуту не терял его из виду, позволяя устроить над ним трибунал, я в то же время всячески мешал окончательному приговору. Я боялся приговора, я хотел сохранить человеческое достоинство Колобка, которого уже считали предателем, до последней возможности: а вдруг что-нибудь еще выяснится, а вдруг как-нибудь еще обойдется, а вдруг да и неправы все, а прав Колобок...» [24, с. 231].

Одна из сцен (суд) по мере развития драматического действия насыщается комическими моментами. Колобка завязывают в мешок, начинают допрос, уже готовы вынести суровый приговор, но в итоге все завершается неожиданным поворотом, что свойственно пьесам А. Макаенка. Мы узнаем, что Терентий выполняет задание партизан. Об этом мать сообщила всем детям, а Володе не успела. Между сыном и отцом происходит диалог:

Ц я р э ш к а. Як гэта ты змыеш? Пляму.

В а л о д з ь к а. Як? А вось так. Абвяжу сябе гранатамі, возьму яшчэ процітанкавую міну, у абоі загарну. І пайду к фашысцкаму каменданту і гэтаму начальніку паліцыі... Падыду і ...іравану чаку. Мне канец, але і яны падохнуць. Вось як! Не будзе ён хадзіць да Надзейкі! І плямы на нашай сям'і не будзе!

Ц я р э ш к а (перапужаўся). Сынок! Сынок! Ты што? Здурэў? Пачакай, пакуль мама прыйдзе [23, с. 378].

Желая отомстить, Володя направился к школе, где размещалась комендатура, и погибает. Вот так семейная интрига завершилась трагедией. Неожиданный финал еще больше ранит чувства зрителей, потому что этого могло бы и не быть. Пьеса активно шла в театрах, и сегодня к ней обращаются режиссеры в преддверии праздника Победы.

Нельзя обойти вниманием и пьесу В. Арро «Высшая мера» (1976), в которой раскрыта трагедия людей блокадного Ленинграда.

Речь в пьесе идет об исторически достоверном факте. В 1941 году в осажденном городе железнодорожники были приговорены к смертной казни за то, что похитили продовольствие с целью помочь людям, рисковавшим жизнью ради других. Арро убедительно доказывает, что существует более высокая справедливость, чем государственный закон, придуманный людьми.

В основе сюжета – экзистенциальная ситуация: в разрушенном бомбой доме оказывается группа людей, которая не знает, смогут ли им прийти на помощь. Среди них – конвойный Зубан – трусливый и наглый, проживший жизнь подлого и мелкого человека. Здесь оказались адвокат Кислицина и председатель военного трибунала Шевляков, продолжающие выяснять то, о чем не dospорили во время судебного процесса. Завязкой пьесы и является судебное заседание, а продолжается оно уже под развалинами здания, фактически в «каменном мешке». Речь идет о вине железнодорожников, которые по своему усмотрению распорядились продовольственным вагоном. Выясняют: был ли это «шкурный» интерес или желание накормить тех, кто спасал вагоны от пожара? Художественное время в пьесе сжато и экстремально: у ворот города враг, некогда долго разбираться, нужно вынести (как считает Шевляков) суровый приговор – высшую меру наказания. Конфликт принимает острый оборот, так как Кислицина высказывает свою позицию несогласия.

Ш е в л я к о в. Я всегда был лицом к лицу с врагом, какие бы обличья он не принимал! И пока вы, Кислицина, распевали бодрые песни и маршировали на физкультурных парадах, я сражался! Сражался!.. И если хотите знать, почему войска стоят насмерть, а в городе нет паники и капитулянтских настроений, так это благодаря нашей твердости и непримиримости [25, с. 8].

Маленькая и тихая женщина отвечает:

«Войска стоят насмерть, а в городе нет паники и капитулянтских настроений потому, что каждый боец... каждый житель и каждый боец по доброй воле, по приказу сердца, по приговору совести поклялся не отдавать их город, наш город. А вы им не верите. Скажите, почему вы позволили себе... нам не верить? по какому праву вы пытаетесь лишить нас осознанной силы и дать взамен неосознанный страх перед вами?» [25, с. 15].

В итоге побеждает здравый смысл. Порядочный и совестливый Шевляков медленно и трудно приходит к правильному решению. Председатель трибунала – самоотверженный, бескорыстно преданный родине человек, поступает по долгу чести.

Так неординарно, публицистически остро В. Арро раскрывает еще одну сторону людей периода войны, попавших в сложную ситуацию не только физически (под разрушенным зданием), но и морально – перед судом совести.

В подобных экстремальных условиях оказываются и герои пьесы В. Крымко «Раненые». Осенью 1941 года медсанбат отстал от своих, оказался в тылу наступающих фашистов. Стоит задача сберечь и спасти людей, быть может, ценой собственной жизни. Сюжет пьесы драматически напряжен: вот-вот нагрянут фашисты, машина разбита, лошадей нет, есть раненые, которые не могут передвигаться самостоятельно. Принимается решение – немедленно уходить тем, кто в силах. Драматург решает острую проблему: жертвовать собой или другими? Нужно действовать так, как велит долг, совесть и человечность. Автор показал, как люди, колеблясь и сомневаясь, в итоге все же смогли поступить по совести. Трое из героев добровольно отдали жизни, чтобы другие могли выжить.

Появляются пьесы, описывающие мирные проблемы, которые приходится решать бывшим фронтовикам («Полынь», «Мотивы» М. Ворфоломеева, «Земной поклон» О. Перекалина). Примечателен в этом отношении герой Перекалина – ветеран войны Скобарев. В период войны ему пришлось восемь раз ходить с батальоном в атаку, защищая деревню. Фашисты засели в церквушке и косили их, прикрываясь детьми, женщинами и стариками. Полегло около двухсот солдат. В мирное время, когда стал вопрос о сносе этой церквушки, Скобарев предложил на этом месте создать музей славы. Как дальше жить без веры, без памяти? «Корни наши, сынок, наши корни в этой земле», – говорит дед Скобарь. Драматург создает сильный характер ветерана, которому пришлось противостоять приказу сельсовета (строить комплекс для колхоза, а не музей). И если учесть, что председатель сельсовета его сын, то ситуация осложняется вдвое. В итоге все же устанавливают памятник «вечного солдата». Все односельчане узнают в нем фронтовика Матвея. Драматург утверждает мысль, что сегодня нужны такие люди,

как Скобарев, с их памятью о войне и совестью бойца, имеющего право.

Память о войне становится ключевой в пьесах этого периода, о чем свидетельствует и пьеса белорусского драматурга Е. Поповой «Площадь Победы» (1974), в центре внимания которой – люди, вернувшиеся с фронта и сохранившие память о войне. Герои Е. Поповой продолжают жить прошлым. Для них война не прошла бесследно, она оставила шрамы в их жизни.

О «поколении победителей», которое надыхалось воздухом свободы на фронте, но вновь столкнулось после войны со «сталинской несвободой», писал талантливый поэт фронтового поколения Борис Слуцкий:

Когда мы вернулись с войны,
Я понял, что мы не нужны.
Захлебываясь от ностальгии,
От несовершенной вины,
Я понял: иные, другие,
Совсем не такие нужны.

Белорусский драматург Е. Попова в пьесе «Площадь Победы» (1974) раскрывает другую судьбу «поколения победителей», тех, кто вернулся с фронта домой, но память о войне сохранил навсегда, прожив вместе со страной не одну пятилетку советской действительности.

Ретроспекция времени (война и современность) позволила автору показать драму генерала Переверзева, для которого война не стала прошлым, а продолжала оставаться настоящим. Память как временная субстанция играет важную роль в пьесе. Одиноким старики с точки зрения здравого смысла ведут себя абсурдно. Они утратили параметры нормального восприятия действительности, так как не понимают, что за эти годы (30 лет после войны) многие из однопольчан уже умерли.

В День Победы на площади собирались бойцы переверзевской дивизии, но вот уже четыре года никто сюда не приходит, и бывший адъютант генерала Гаврилов устраивает мистификацию, приглашая молодых солдат из соседней части. Глеб упрекает мать в том, что она потеряла чувство времени и что так не может

продолжаться до бесконечности, поэтому предлагает больше не устраивать этот маскарад и не обманывать отца.

Г л е б. Мама, наступит день, когда на эту площадь... в этот день не придет ни один человек. Пойми, надо быть готовой. *Пауза.*

К л е о п а т р а П е т р о в н а. Готовой? Этого не случится, пока жив отец. Сын, ты очень переменялся. В музее Отечественной войны под стеклом, на бархатной подставке хранится залитый кровью партбилет твоего отца – ты оскорбляешь эту святыню! [26, с. 26].

Когда Клеопатра Петровна узнает, что на площадь никто не пришел, жизнь показалась ей бессмысленной. Она понимает, что люди не вечны, но вечна память и воспринимает этот факт как трагедию. В отчаянии она произносит фразу: «Зачем жить, если никто не пришел?».

Е. Попова моделирует ситуацию по типу экзистенциальной, которая является концептообразующим и сюжетообразующим фактором, через нее раскрывает драму Переверзева и его семьи.

Автор подчеркивает, что время не в состоянии изъять из памяти те трагические и сложные годы войны, которые оказались судьбоносными в жизни этих людей. Мы узнаем о том, что генерал Переверзев вернулся с фронта инвалидом: его на носилках внесли в квартиру, он так и остался прикованным к креслу пожизненно. Клеопатра Петровна с маленькими детьми на руках и мужем-инвалидом вернулась в этот город после войны и все эти годы терпеливо несла на своих хрупких плечах бремя хозяйки дома, сохраняя, как реликвию, все, что было связано с войной.

«Частный» мир семьи (два поколения), ее прошлое и настоящее замкнуты в едином художественном пространстве квартиры, обстановка которой тоже сохраняет память о войне: на подоконнике – бинокль и полевая сумка, в голубой вазе – письма с фронта, в шкафу под замком пистолет... Но этот дом для детей генерала не является райским уголком, тихой заводью детства. Глеб и Надя (дети Переверзева) выросли в идеальном мире, среди книг, тишины, но в то же время «самоотверженно служили немому идолу» (так называли они отца).

Н а д я. Наш отец, генерал Переверзев, погиб тридцать лет назад. Что осталось? Урна с тлеющим прахом... Все остальное – вы-

думка, миф. ... Молодость мою отнял... Помнишь, была у меня отчаянная любовь в девятнадцать лет?.. Жизнь мою отнял, но ведь и жизнь дал. Значит имеет право... [26, с. 29–30].

Драма семьи приобретает дополнительные импульсы, когда мы узнаем, что Надя не любит своего мужа, хотя ждет от него ребенка, но вопреки всему принимает решение расстаться с Сашей и быть рядом с беспомощными стариками. Выбор сделан: гены мужественного генерала сказались в этом решительном поступке дочери. Наметившийся конфликт «отцов и детей» все же не состоялся. Дети «поколения победителей», выросшие в атмосфере святых реликвий войны, в итоге поняли своих отцов.

Финал пьесы носит патетический и апофеозный характер. На площадь Победы пришел только сержант в отставке Простоквашин.

Простоквашин. ...Годы-то идут, время людей подметает... (Пауза.) А ты, Генерал, держись. Мы что? Мы люди маленькие, жизнь у нас простая. А ты для всех для нас все равно что Вечный огонь. (Пауза.) Врешь – есть у дивизии Генерал, значит, есть и дивизия [26, с. 54].

Художественное пространство расширяет границы квартиры и охватывает площадь Победы, где собрались не только живые, но и мертвые, те, кто погиб под Вязьмой, у стен Берлина, рядовые, лейтенанты, полковники... На этой площади встретились два поколения (военное и послевоенное), их объединяет память о войне, которая, как зияющая рана, не заживает в сердце генерала Перерезева и его жены.

Образ немецкого журналиста фон Мюллера, включенный в сюжетную основу пьесы, был новым шагом в осмыслении темы войны в советской драматургии 1970-х годов: встретились враг и победитель, для которых война оказалась в равной степени трагедией. Подобная трактовка теперь никого не удивляет, так как конец XX века расставил на этой проблеме свои акценты.

Драматург Е. Попова показала послевоенную судьбу «поколения победителей», драму их жизни, но выразила важную мысль о том, что война не прошла бесследно, она оставила в судьбе людей свои шрамы, а площадь Победы сохранила о ней вечную память.

Интересна и сценическая история этой пьесы. В 1975 году проводились конкурсы на лучшее произведение о войне. Пьеса Е. Поповой получила престижную награду, ее хвалили, но никто не ставил. И только в 1985 году она была опубликована в журнале «Театр» и Московский театр Маяковского взял ее для постановки, но вскоре она была запрещена. Лишь в 2005 году (к 60-летию Победы) Национальный Академический театр имени Якуба Коласа (реж. В. Барковский) успешно поставил ее на сцене. Пьеса не утратила актуальности до сих пор. Проблема Великой Отечественной войны останется на долгие годы в истории. Если «перечитать» «Площадь Победы» с точки зрения XXI века, становится понятным, почему советские чиновники не спешили с ее разрешением для постановки. Во-первых, смущал образ немецкого журналиста и отношение к нему, во-вторых, сложные отношения в семье ветерана – все это было новым для устоявшихся взглядов на Великую Отечественную войну.

К. Щербаков, включив пьесу Е. Поповой в обзор лучших пьес о Великой Отечественной войне, писал: «Попова не размышляет, не аргументирует, она верит, и эта вера глубоко привлекательна. Притчево-романтическая стилистика пьесы позволяет драматургу поставить в центр ее заведомо не человека, а символ. Но и не оболочку, не тень! Генерал неподвижен и нем, это неподвижность и немота памятника, возвышающегося над каждодневностью, буднями. А памятники для того и существуют, чтобы напоминать людям о величии прошлого – в этом смысл пьесы Поповой» [27, с. 219].

Как никогда актуально «Площадь Победы» звучит сейчас, спустя восемь десятилетий со дня этой великой даты. Проблемы, поднятые в ней, помогут молодому поколению лучше понять трагедию войны, того поколения, которое ее прошло. Многие из них не мыслили свою дальнейшую жизнь, не чувствуя себя вне боевого братства с однополчанами, как это показано в образе генерала Перверзева.

В белорусской драматургии есть пьеса И. Шамякина «І змоўклі птушкі» («И смолкли птицы») (1976), в которой речь идет о 1970-х гг., но память о войне не утихает. События происходят в жаркий летний день, когда смолкли птицы, как перед грозой или несчастьем. Отсюда и название пьесы («И смолкли птицы»). На фоне мирной жизни в семье интеллигентов происходят обычные перипетии

(дочь поступает в вуз, любовные и бытовые проблемы и т. п.), назревает семейный конфликт, но он не состоится. Конфликт происходит между директором школы Антониной Львовной и участковым врачом Натальей Фадеевной. Он касается чести бывшего ветерана – Рагнеды Николаевны. Директор школы жестоко отомстила Рагнеде Николаевне за то, что та на педсовете подвергла ее критике. Она дала задание ученикам сделать стенд, на котором под портретом Рагнеды Николаевны была сделана надпись: «Подпольщица. Была арестована гестапо, но освобождена». Фактически Рагнеда Николаевна была настоящей героиней. После смертельных пыток ее вместе с остальными мертвыми вывезли за город, чтобы закопать, но добрые люди спасли ее.

В дом врывается память о войне. Мать, которой в войну было 45 лет, вспоминает немецкого солдата – охранника, к которому она обратилась с просьбой передать хлеб деткам-заложникам, закрытым в сарае, плачущим от голода и страха. Немцы требовали, чтобы жители деревни вернулись из леса в свои дома, но Мать понимала, что потом они сожгут всех, как в других деревнях. Протягивая узелок, она просит отпустить детей, так как к деревне уже подходят наши войска.

М а т ь. Хлеб детям передай. Слышишь? Детям! Партизаны взяли в плен офицера. Могут обменять на детей.

Ф и л и п (как бы радостно). Ах, вот кто тебя послал! Бандиты!

М а т ь (печально). Перед кем ты выслуживаешься? Перед этим? (кивает на немца.) Он же не бельмеса по-нашему не понимает. Где ваш главный головорез? К нему пойду [28, с. 479].

Полицай стреляет женщине в спину. Немец смотрит на полицая с удивлением, но кивает головой. Мать падает на землю.

Этот трагический эпизод войны вставлен в сюжет пьесы как эхо войны, память о ней, которая не исчезает, а возникает в моменты нравственной позиции человека в мирной жизни. Она заставляет соизмерить свои поступки с высокой мерой войны, отнявшей человеческие жизни.

Пьесы 1980-х гг. о Великой Отечественной войне говорили о том, что люди платили за победу всем, что у них было, – благополучием, жизнью родных и близких. Это был подвиг народа. Об этом надо помнить всегда.

В 1980-е гг. (к 50-летию Победы) зритель ждал новых художественных открытий о Великой Отечественной войне. Главными были инсценировки прозы (Быков, Бондарев, Распутин и др.). Однако драматургия тоже стремилась сказать свое слово. Еще живы были те, кто воевал, для кого война была незабытой, о которой хотелось рассказать то, что должны были знать потомки. Память о войне сохранил и Виталий Раздольский – непосредственный ее участник – в пьесе «В кольце тишины» (1985). Необычность этой драмы в том, что запечатлено время «тишины», небольшого вынужденного перерыва в силу сложившихся военных обстоятельств. События пьесы происходят в июле 1942 года, в канун Сталинградской битвы, когда решался важный период войны. В Прологе читаем: «Страшно шаталась еще война. Сжимаясь до упора стальной пружиной, истекая кровью в противотанковых боях, бились насмерть в междуречье Дона и Воронежа войска трех армий. Танки бросались на танки, броня сшибалась броней, пока страшная обморочная тишина не повисла вдруг пространством южнее станции Касторное, на стыке Южных и Западных фронтов. Странная эта тишина камнем упала на проселки, перелески, на головы одуревших от грохота солдат, в одночасье потерявших связь со своими частями» [29, с. 73].

Художественное пространство замкнуто (жиденский лес, овраг, землянка), время – сутки. Показана экстремальная ситуация, которая решает судьбу небольшого количества солдат, раскрывает их характеры, мужество, героизм, их взаимоотношения, юмор и остроту ума. Среди них – «старший сержант Колька Босых – верзила с медалью “За отвагу”; сержант Иван Грибов – худой, как жердь, мечтатель; младший лейтенант Владимир Рогов – армейский пижон в парусиновых сапожках, при Ордене боевого Красного Знамени» [29, с. 73].

Оторванные от своего отряда бойцы вот уже несколько дней ищут выход к своим. Они оказались недалеко от железнодорожного моста, в месте, где были разгромлены вагоны с продовольствием (ящиками с консервами, сливочным маслом, шоколадом) – сказочным изобилием для военных лет. Это обстоятельство спасло их от голода.

З а й ц е в. Мечемся же во все стороны третий день. Никаких же ориентиров, как во сне мистика чувств и недостигаемые

шутки войны. Перед этим нас сорок часов броней молотило... [29, с. 76].

Интрига в том, что к ним случайно попадает Люба, подбитая летчица, которую на руках приносит Зайцев. Она была не робкого десятка, организовала бойцов, взяв на себя командование. Люба считает, что задолжала этот мост и живым и мертвым, поэтому приказывает выходить из окружения, организуя атаку.

Драматург описывает поведение членов отряда по отношению к Любе – в первую очередь, красивой девушке. Ирония и юмор, добродушный смех и ревностное отношение заглушают боевую ситуацию, переключают в регистр казалось бы мирной жизни, придавая атмосфере лиризм. Шутник Рогов рассказывает небылицы о себе, притворяясь трусом, уходящим от острых моментов боя. Как считает, орден получил авансом, поэтому «задолжал державе те самые три танка и дюжину фрицев».

Р о г о в. Выделяться я люблю. Чего не люблю, товарищ старший лейтенант, – балета. Нет, по-честному! Не русская это халтура птичку на столбе крутить. И вообще, в женском вопросе я марксист. В женщине превыше всего ценю слабость. На войне женщину принимаю только сестрой милосердия... [29, с. 78].

Его покорила красота Любы, как и Босого, из-за чего у них и произошла ссора. На первый взгляд, кажется, что драматург конфликтную любовную перипетию между Любой и Роговым, ложные слухи о Босом и Любе ввел искусственно, неоправданно, но это лишь на первый взгляд. На войне было место и чувствам, любовь и героизм шли рядом. Драматург акцентирует внимание на смелости и мужестве не только мужчин, но и женщин, в данном случае молодой девушки. Этот ракурс присущ больше прозе о войне, в драматургии он встречается не так часто.

За внешней бравадой Рогова – нежная душа и героизм. Его считали трудным солдатом, «самым трудным, которых я знал», – говорил Грибов. За манеру поведения бойцы называли его Графом, хотя родился он в цыганской семье. Это высокое звание оправдал, совершая очередной подвиг – подрыв моста. Так свой «долг» он оплатил жизнью.

В финале слышен голос Любы: «Внимание! Левым крылом из-готовиться к бою! Без команды не стрелять! ... [29, с. 95]. Кольцо тишины нарушил бой, солдаты шли в очередную атаку.

В художественную ткань пьесы включены стихи С. Есенина, придающие особый лиризм, потому что в них описана красота русской природы, усиливающая чувство любви к Родине.

Г о л о с п о р а д и о: Солдаты сорок второго года! Как много досталось вам войны, как мало душистых черемух. Не потому ли до сих пор так тревожно и больно пахнут сирени? И плачут над Россией коростели о всех недолюбивших, о всех непришедших... [29, с. 95].

Эти слова – апофеоз – реквием во славу тех, кто был на войне.

Драма боевых событий и драма чувств, пронзительная боль души, лиризм и трагедия в этой пьесе слились воедино. По своей партитуре эта пьеса «выпадает» из тех пьес, которые были написаны в 1980-е гг. Пройдя войну, В. Раздольский (солдат и драматург) решил показать ту правду, которая вынесена в эпиграф пьесы: «...потому что самые трудные солдаты стыдились быть хуже других».

Новый ракурс в показе войны мы видим в пьесе Ю. Эдлisa «Стоп-кадр» (1984), в которой раскрывается тема нацизма и его воздействие на судьбы людей, ставших его жертвами. Пьесы этого драматурга отличаются глубоким проникновением в психологию человека, в них непременно мы находим оригинальные приемы художественной условности, помогающие раскрыть замысел автора, его творческий код. До нас дошла «несгоревшая рукопись» пьесы, написанной еще в 1986 году, но вышедшей уже после смерти драматурга в 2010 году.

Обращаясь к событиям немецкого концлагеря, Ю. Эдлис прочел много документальной литературы об Освенциме, Дахау, Майда-неке, долго вынашивал «архитектуру» пьесы, а когда, спустя годы, нашел ее рукопись в ящике стола, перечитал и пришел к выводу, что «это сочинение – одно из удавшихся за всю мою жизнь» [30, с. 44]. Время лишь утвердило и подтвердило концепцию автора, его взгляд на события войны.

Необычно авторское определение и жанрового подзаголовка («репетиция»). Речь идет о съемке фильма, о событиях, произошед-

ших в концлагере, в последние дни Второй мировой войны. Киносценарий написан на основе книги малоизвестного автора – очевидца событий. Съемки происходят в наши дни в одной из развитых стран. Этим обусловлено художественное пространство (концлагерь, съемочная площадка) и время (прошлое и настоящее). Прошлое напоминает о страшной трагедии восстания в концлагере, где погибло много людей, оно сублимировано с настоящим, в котором оказались автор книги, спонсор и режиссер – очевидцы и участники этой трагедии. Спонсор – бывший сотрудник концлагеря, фашист. Он дал денег сценаристу, давно мечтавшему реализовать замысел постановки фильма по этой книге, глубоко затронувшей его душу. Встретились лицом к лицу три человека, для которых эпизод в концлагере стал катализатором совести, раскрыл их отношение к войне. Репетиция съемок фильма позволила эти события пережить заново. Грань между прошлым и настоящим стирается, появляется ощущение, что все происходящее – явь. Этот прием позволил драматургу глубоко проникнуть в психологию фашизма, его философию, показав ее живучесть в современном мире. Мысль Е. Шварца, заложенная в «Драконе» («Я сын войны, война – это я»), актуализируется Ю. Эдлисом. В этом отношении пьеса пророческая. События 2022 года (война на Украине) еще раз подтверждают то, что корни фашизма переросли в неонацизм и дали свои плоды. Спонсор – современный неонацист («Главное – я здесь, опять и навечно!» [30, с. 54]. Сценарист упрекает Автора в том, что он виноват, написав проклятую книгу. Разгорается спор между Автором и Сценаристом, Автором и Продюсером, пришедшим к выводу, что «выбора ни у кого все равно нет» [30, с. 55]. В период трагедии в концлагере выбор был: кому-то броситься на электрическую проволоку, погибнуть, но дать возможность уцелеть остальным. Однако никто этого не смог совершить. По мнению Спонсора, этим должен завершаться и фильм. Разорвать этот морально-философский узел удастся драматургу в финале съемок: подвиг совершает Автор. Его распятие – символ свободы, правды и совести.

А в т о р. Умереть людьми, чтобы не жить вечно покорными, запуганными страхом, готовыми пойти под топор [30, с. 59].

В лице Спонсора драматург показал фашиста, который не стал менять даже внешность, так как был уверен, что все забыто, никто

в живых не остался. Этот фильм ему нужен для того, чтобы помнили и тоже просыпались по ночам от страха, «что я могу вернуться», «пока жив ваш страх перед силой – жив и я» [30, с. 59].

Художественная условность (одномоментное действие съемок и событий концлагеря) усиливает правдоподобие происходящего, расставляя философско-политические акценты, утверждающие живучесть фашизма, о чем человечество обязано знать. В этом прозорливость драматурга, его предвидение новых войн в XXI веке, что мы сейчас наблюдаем.

Пафос пьесы, ее философский конфликт, трактовка героев свидетельствуют о том, что перед нами трагедия, раскрывающая смысл правды жизни, трагедия, которую несет фашизм.

Все чаще появляются пьесы о войне, в которых действующим лицом является автор. Об этом свидетельствует «Десант» (1985) Я. Стельмаха – психологическая драма, в которой через призму Автора (персонаж) описывается процесс написания произведения о подвиге батальона, героически погибшего при обороне г. Николаева. Все 68 человек – добровольцы, представители разных профессий, в основном молодые люди, получают приказ «высадиться десантом в районе элеватора с задачей нарушить боевое управление противника» [31, с. 8].

Завязка пьесы – приезд в город Николаев писателя, который встречается с Инвалидом – свидетелем подвига десантников. Так в руки Автора попадает папка с документами о каждом из погибших, послужившая материалом для написания книги, о чем просил Инвалид. Он считает, что люди должны знать о тех, кто отдал свою жизнь за Родину.

Материалы папки как бы визуально «оживают в лицах». Судьбы погибших – реальные и драматичные. У каждого житейские и семейные проблемы, которые они решали, уходя в бой. Людочка – молодая девушка, работница гостиницы, помогает Автору воссоздать эпизоды семейных перипетий, чтобы лучше понять тех, кто оказался в этой ситуации. Например, как отреагировала жена на уход мужа на фронт, семейные конфликты, переживания, письма.

А в т о р. Трудно упомянуть все, но когда-нибудь, когда человечество научится использовать весь огромный потенциал нашей памяти, имена ушедших безвременно и безвозвратно, погиб-

ших за вечную и светлую идею, будет помнить каждый житель Земли...[31, с. 21].

Показан творческий процесс Автора, его вживание в судьбы героев, понимание их и сопереживание. Как реквием, в финале звучат фамилии всех 68 погибших.

Среди действующих лиц – Человек в кепке – тоже свидетель и участник военных действий: «И я мог там быть, и я! Во втором эшелоне. Ведь еще один десант планировался, на следующий день... Было это двадцать седьмого марта. Наши уже сутки сражались там, в порту, и мы должны были им помочь. Вот и помогли. Жив остался, да, жив, но, может, меня это мучает до сих пор. Я бы этих, за сплавсредства ответственных, к стенке на месте. Да и первому десанту, основному, они ж сперва понтоны подсунули вместо лодок...» [31, с. 9]. Так раскрывается причина гибели, в которой есть вина и тех, кто командовал. Обвинение военачальников в смерти людей звучало остро и злободневно. Такой акцент критики был заслугой Я. Стельмаха.

Сочетая документ и вымысел, молодой драматург воссоздал правду о войне, рассказав еще об одном героическом эпизоде военного периода.

Пьеса белорусского драматурга А. Дударева «Рядовые» (1985) стала знаковой в советской драматургии, так как по сравнению с другими пьесами о войне отличалась «обжигающей достоверностью фронтовой атмосферы, зримостью, грубой осязаемостью солдатского быта» [27, с. 225]. Драматург не принадлежал к поколению, прошедшему войну, но оказался по силе ее отражения ближе к Г. Бакланову, Ю. Бондареву, В. Быкову – тех, кто был ее участником. А. Дударев сконцентрировал в сюжете те моменты из жизни людей, у которых война отняла многое. События относятся к 1945 году, последнему году Великой Отечественной войны, происходившие в Германии. В воздухе парит радость приближающейся победы, но для героев пьесы она оказывается грустной. Автор знакомит зрителя с рядовыми, каждая судьба из которых драматизирована до предела. Не оставляет равнодушным Дервеев, посевший в считанные минуты, когда фашисты издевались над его женой и сыном, а он лежал в жите и не мог им помочь, так как нес в отряд важные сведения разведки. Сейчас лики жены и сына

являются ему в видениях, и он просит у них прощения, мучаясь «виной», которой фактически не было. От этого боль души становилась невыносимой.

Судьба юного Одуванчика не менее трагична: его, вместе с родными, поджигали фашисты. Об этом напоминает и документальный фильм Я. Брыля, А. Адамовича и В. Колесника «Я из огненной деревни».

Один из рядовых – Дугин – навсегда утратил способность быть с женщиной, горячо им любимой. А Буштеца взяли на войну прямо со свадьбы, его жену сожгли в концлагере. Эпизод, связанный с судьбой Люськи, носившей под сердцем ребенка, до боли щемящий. Над ней надругались. А в это время Буштец ничем не мог ей помочь. Он убивал и мстил, помня об этом. Сослуживец Дугин, видя ярую месть Буштеца, говорит: «Ты мне близкий человек. Брат. Но озвереть я тебе не дам!». Рядовые солдаты из пьесы А. Дударева делятся на тех, у кого душа сожжена, и тех, у кого она еще живая. Сожженная душа у тех, кто научился воевать, но ему невыносимо жить, забыть раны войны. Как жить после войны Буштецу? По мнению Дервоеда, ему лучше погибнуть. Дугин и Дервоед пережили столько, сколько не отпущено многим, но они смогли, хотя было трудно, как никому.

А. Дударев выстраивает систему персонажей по принципу «крайних». Соляник никогда не прятался за чужие спины, но не сделал ни одного выстрела, так как не позволяла вера. Подобная позиция была предательством по отношению к тем, кто погиб. Судьбы Соляника и Буштеца крайне противоположные (один мстит, другой – не стреляет вообще). Однако драматург для обоих находит сострадание, понимая, что мир создают те, кто выстоял и не сломался. Такие, как Дугин, убивали врага, защищая народ и Родину. И это была их вера и долг. Они могли бы продолжать свои подвиги и в мирной жизни, если бы не настигла случайная смерть. Сцена гибели Дугина по вине немецкого глухонемого мальчика описана драматично. Разъяренный Дервоед стал хлестать ремнем мальчика, только что убившего Дугина.

Д е р в о е д (бьет). Вот тебе «хайль»! Вот тебе «гитлер»! Вот тебе «млеко»! Вот тебе «матка»! Я тебя научу! Родину! Любить! Я тебя... [32, с. 16].

Как следствие, происходит потасовка между Дервеем и Буш-тецом, которая завершается случайной гибелью последнего (автомат ударился о каменный пол и выстрелил).

Б у ш т е ц (в бреду). Пи-ть... Был маленький светлый родничок... И Людка отражалась в нем... в коротком ситцевом платье... Возле моих губ отражалась... И я пью ее волосы, ее гукбы, ее платье... Пью – напиться не могу... Эх, де-ед (Умирает).

И в этот момент гремит победоносное «ура!», «По-бе-е-е-д-а-а-а!!!! [32, с. 16].

Критика упрекала А. Дударева в изображении эпизода с немецким мальчиком, который уже был в фильме «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова [33, с. 226], отмечала общие места в «Рядовых» и в «Раненых» Крымко (санинструктор Лида и военфельдшер Варя). Это можно объяснить тем, что молодые драматурги, пишущие о войне, на которой не были, отдельные сцены заимствовали, интерпретируя их по-своему. Однако А. Дударев так талантливо и правдиво описал своих рядовых, что создается впечатление, что он сам все это видел. Ему удалось изобразить события войны глазами человека, который ее не видел.

В 1980-е гг. выходят пьесы о Великой Отечественной войне, которые затрагивают тяжелый труд людей в тылу. Лозунг «Все – для фронта, все – для Победы!» был содержанием жизни для тех, кто работал, не покладая рук, приближая конец войны. Тыловой фронт пахал и сеял, варил сталь, собирал колоски на сжатых полях, чтобы не пропало ни зернышка. Именно об этом рассказывает пьеса З. Тоболкина «Похоронок не было» (1985). Как сказано в предисловии, написанном В. Клепиковым («Светлая боль памяти»), – «драматург сам был ребенком войны (жил на Урале), отец воевал, видел, как трудно было матерям, работающим в колхозе, как похоронок приходило одна за другой» [34, с. 88–89].

События происходят в небольшой деревне, где остались женщины и дети, а колхоз возглавляла малограмотная Фекла Николаевна. Сюда привозят питерских ребятишек «на прокорм», хотя сами сидят «зубы на спину». «В это трескучее утро привезли в село синих, как ошипанные курчата, ребятишек. И женщины, сами едва сводившие концы с концами, каторжно измотанные непосильной работухой, войной, недокормицей, накинудились на ленинградских

сирот и стали растаскивать их по домам. Дети то отбивались и плакали, то доверчиво жались к чужим матерям, вспоминая родных – покойных или где-то утерянных» [35, с. 90]. Настю определили на почту (ей было почти 18), с ней и брата Костю (ему лет 10), которому нужно было ходить в школу.

Интрига в том, что Настя, став почтальоном, однажды решила утаить похоронку, присланную Меховым.

Г а л я. «Погиб смертью храбрых...» На кого не присылают, все храбрые. Пятая по счету. Вот слез-то у Меховых будет. Тетка Марина хвора... [35, с. 93].

Чтобы не отдавать извещения самой, Настя попросила это сделать Галю, но та отказалась. В этой ситуации она приняла решение вообще спрятать похоронку в сейф и никому о ней не говорить. Поступок Насти обязал ее писать письма от лица Мехова («Добрый день, веселый час! Пишу письмо и жду от вас, распрекрасная моя Марина Михайловна! А также, сынки Георгий, Александр, Иван и Павел Леонтьевич!..»). Однако ранней весной вернулся с фронта раненый Мехов, но праздник был омрачен смертью Марины (его жены). Вновь уходя на фронт, он поблагодарил Настю за то, что она не отдала похоронку. Доброе и ранимое сердце Насти скрыло еще не одну похоронку, продлив ожидание отцов и мужей с войны.

Драматург описывает эпизоды тяжелой жизни (Костя не пошел в школу, потому что был дырявым сапог). Насте пришлось шить ему трусы из занавески, хотя получилось неудачно. Есть и смешные эпизоды (Настя писала отчеты для Феклы Николаевны, с которыми та выступала публично, но однажды корова съела отчет, и пришлось говорить без бумажки, с помощью суфлера Кости, знавшего текст наизусть). Были и ситуации несправедливого суда. Почтальона Настю посадили за горсточку зерна, которую она взяла для мыши. Раскрывает драматург и махинации Гали («за приписки» ее муж получил медаль «За трудовое отличие»).

В финале описана потрясающая сцена: Вишняков обнаружил кучу похоронок в ящике Насти. Он понял, что это она писала письма от лица погибших. «Множество рук в открытом окне. Вишняков сует в них похоронки. На улице, словно сердца человеческие взорвались: «А-а-а!»» [35, с. 114].

Настя отдает похоронку сыну Мехова – Георгию.

Г е о р г и й. (читает). «Ваш отец, Леонтий Мифодьевич Мехов, смертью храбрых...» (Пауза.) Долго же ты ее хранила!

Н а с т я. Двадцать первая! Теперь уж последняя...

Г е о р г и й. Лучше бы ты письмо мне вручала...

Н а с т я. Какие письма?

Б а б ы. Запаятовала?

– А мы все твои письма помним.

– Все до единого, Настена.

– Святые письма!

Души наши питали.

– Жить хотелось! Работать хотелось до самой до победы!

– А начиналось-то как славно!

– Ага.

– «Добрый день! Веселый час!»

– Земной поклон тебе, Настенька! [35, с. 117].

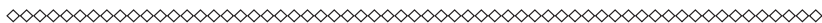
Вот такая «ложь» оказалась спасительной для многих односельчан, живших, в ожидании фронтовиков.

Следует отметить и язык этой пьесы, отражающий просторечия и местный говор деревенских жителей Урала, что придало ей особый колорит.

В период 1950–80-х гг. драматурги стремились раскрыть разные стороны военных действий как на фронте, так и в тылу. Еще были живы те, кто прошел фронт, появились воспоминания, частично был открыт доступ к архивам. В большей степени драматурги писали о частных фактах, ситуациях, имеющих место в личной жизни людей, критика на руководящий военный корпус уже воспринималась как норма.

Все чаще стали встречаться пьесы высокого художественного качества, правдиво раскрывающие события. Наряду с драмами появились пьесы-притчи, трагикомедии, что свидетельствовало о расширении жанрового диапазона.

ВОЙНА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВРЕМЕНИ (1990–2020-е гг.)



Тема войны неисчерпаема, ее осмысление продолжается с позиций нашей действительности, для которой война уже стала историей. Новые поколения хотят знать правду о Великой Отечественной войне. «Для большинства наших современников, – пишет Л. Лазарев, – война уже находится за пределами их личного опыта. Но интерес к ней отнюдь не только исторический. Чтобы понять, чем мы сильны и где кроются наши слабости, нужна правда о трагическом свинцовом времени: и о том, какого врага мы одолели, и на каком краю стояли, и какой ценой заплатили за победу, и какими тогда были» [36, с. 219]. Эту мысль продолжил А. Коган: «Сегодня литература все глубже высвечивает многие трагические страницы минувшей войны – высвечивает не для “дегероизации”, не из “абстрактного” пацифизма, а для того, чтобы новые поколения знали цену победы в той войне, могли, с одной стороны, яснее представить себе и меру стойкости советского народа, меру его героизма, с другой стороны, – чтобы яснее представляли, что может принести народам мира, всему человечеству война новая, неизмеримо более страшная; какого накала требует борьба с ее угрозой» [37, с. 5]. Война никогда не уходила с поля зрения драматургов. Для каждого из них она была благодатной темой, открывающей возможности поиска острых нравственных конфликтов, героев, что позволяло соединить «в единый узел прошлое и настоящее, чтобы основательнее понять день сегодняшний, найти ответы на вопросы, диктуемые временем» [38, с. 146–147].

Об этом свидетельствовал Всероссийский конкурс на лучшую пьесу, посвященную 60-летию Победы. Стало очевидным, что интерес к этой теме не утрачен. В нем приняли участие драматурги разных поколений: Р. Солнцев, А. Образцов, А. Косенков, Л. Проталин, А. Яхонтов, В. Гуркин, Ю. Виноградов, Г. Королев и др. Сегодня писать о войне все труднее и труднее, так как драматургов – участников событий – практически уже не осталось в живых,

поэтому есть два пути: писать на основе воспоминаний очевидцев или основываться на документах и гипертекстах о Великой Отечественной войне.

В начале XXI века появляются пьесы, продолжающие традиции в изображении этих важных исторических событий как в русской драматургии (Ю. Эдлис, В. Жеребцов, К. Степанычева, А. Косенков, Л. Проталин, А. Яхонтов, В. Гуркин, Ю. Виноградов, Г. Королев и др.), так и белорусской (Д. Балыко, С. Бартохова, Е. Попова, А. Делендик, П. Пряжко, Н. Рудковский и др.). Их произведения свидетельствуют о глубине постижения событий войны в разных ее аспектах.

Так, в пьесе «Главная высота» Ю. Виноградов обращается к Сталинградской битве – переломному моменту в ходе боевых сражений, позволившему войскам перейти в решительное наступление на врага. Пьеса масштабна и по описанию батальных сцен, и по количеству действующих лиц: ее героями являются красноармейцы, морские пехотинцы, бойцы народного ополчения, жители Сталинграда. Среди них исторические личности – генерал Чуйков и генерал Паулюс. Драматург показал мужество и патриотизм солдат, которые штурмовали «главную высоту» – Мамаев курган, – проявляя истинный героизм. Победили русские, потому что они были сильнее духом.

Г. Королев («Далеко от Москвы») описывает трагическую правду о работе в тылу – Челябинский тракторный завод, выпускавший в период войны танки. О тяжелой работе (рыть окопы в лютый мороз) рассказывает А. Пудин («Рубеж»). В документальной драме «Последние дни президента» О. Бенюх развенчивает миф о том, что во Второй мировой войне победила Америка.

В основу сюжета пьесы В. Жеребцова «Предатель» легла экзистенциальная ситуация нравственного выбора. Здесь раскрывается ставшая ключевой в произведениях о войне тема предательства. Главный герой Алымов искупает свою «трусость» мужественным поступком, при этом в глазах врага он остается «предателем». В ней, как на чаше весов, взвешиваются такие качества человека, как совесть и мужество. Рядовой Алымов отказывается исполнять приказание командира Топоркова, который отправляет солдат на верную гибель, а сам остается в безопасном месте. За нарушение приказа Топорков стреляет в Алымова. Тяжело раненный Алымов специально сдается в плен, чтобы дезинформировать немцев и этим

спасти отряд. Так свою трусость Алымов искупает мужественным поступком, оставаясь в глазах врага «предателем». Как видим, молодые драматурги, следуя традиции, охватывают разные аспекты Великой Отечественной войны, стараясь интерпретировать их, ссылаясь на документы. Остановимся на лучших пьесах, которые отличаются высокой художественностью и привлекли внимание театров.

Среди них – пьеса Е. Исаевой «Вальсы Штрауса» (2005), которую автор посвящает одному из героев войны – Пешкину Александру Ивановичу. 1946 год – первый год без войны – обнажил драматизм человеческих судеб: одни пропали без вести (инженер-капитан Саша), другие умирают от тяжелых болезней, приобретенных в период войны (Георгий Гора). Как и в пьесе Е. Поповой «Площадь Победы», здесь тоже сделана попытка посмотреть на врага с общечеловеческих позиций. Для военнопленных немцев, делающих ремонт в квартире, где живет завуч школы, война оказалась не менее трагичной, чем для Веры и ее сестры Нади. Отношения, которые складываются между тринадцатилетней Риной и югославским военнопленным Данко, свидетельствуют о том, что каждый человек имеет право на любовь, право на мирную счастливую жизнь, кем бы он ни был – немцем, русским, югославом...

Заключительная сцена пьесы пронизана лиризмом расставания. Данко читает стихотворение югославского поэта, но Рина почти ничего не понимает, однако говорит, что все очень красиво. Данко идет к двери, оборачивается, срывает гроздь сирени, бросает под ноги Рине и уходит. Звучит вальс Штрауса.

Описание жизни в тылу мы находим в пьесе В. Гуркина «Саня, Ваня, с ними Римас» (2005). События происходят в июле 1941 года, в далеком уральском поселке у реки Чусовой, где живут три сестры (Александра, Анна, София) со своими мужьями. Живут дружно, честно трудятся, любят пошутить, стремятся быть счастливыми. У Анны четверо детей, ждет пятого, у Александры их и вовсе нет, от чего страдает. Война в пьесе не показана напрямую, она где-то далеко, однако ее дыхание ощутимо и здесь (мужиков берут на фронт), жители поселка в этих условиях стараются выполнять нормы колхоза, понимая обстановку. Сюжет пьесы раскрывает судьбы людей, которые переживают не менее остро, чем события на полях сражений.

Художественное пространство замкнуто на поселке, но в нем выделяется локус реки Чусовой – красивой, полноводной и глубокой, как символ родного края. Он проходит через всю пьесу, напоминая о величии России, плоть от плоти которой Урал, – величественная Россия...

Время дискретно (1941 год и послевоенные годы). Оно наполнено драматическими событиями (из-за подлого доноса грозит арест Сане и Ване – мужьям сестер). Они убегают добровольцами на фронт, но возвращается с войны только Иван. Саня героически погиб в 1945 г. под Сталинградом. Его жена, получив похоронку, умерла от разрыва сердца. Муж Анны (Михаил) повесился, так как стал инвалидом, не способным обеспечить семью. Всем досталось: «Голод, холод. Осина молодая проледеневшая – не топится. Баню жгли. Все, что можно жгли. Досталось и бабам и детишкам» [39, с. 83].

Общий конфликт (народ – фашизм) конкретизирован внутренним конфликтом, выраженным любовным треугольником, раскрывающим взаимоотношения между Александрой, Иваном и Римасом, что придало пьесе драматизм и лиризм. Их отношения осложнила война. Ею были нарушены семейные узы между Александрой и Иваном. Последний долго не возвращался с войны, и Александра решила соединить свою жизнь с Римасом – милиционером, помогавшим ей перенести тяготы сурового времени. Интрига в том, что именно в день их намеченной свадьбы Иван приезжает в родной поселок и узнает, что Александра и Римас должны пожениться. Развязка этой ситуации непростая, она принимает острый, интригующий характер. Драматург «вечный сюжет о верной жене» интерпретирует по-своему. Он предоставляет выбор Александре, но она дает право Ивану и Римасу решать, кому из них остаться с ней («что даст Бог»). В итоге они с Иваном стали жить вместе. Александра, узнав тяжелый путь мужа (был в плену, сбежал, партизанил, после войны связал судьбу с радисткой, с которой познакомился на войне, но она в 1947 году умерла от ранений под Берлином, пришлось растить ее дочь, ставить на ноги). Все эти годы хотел написать, но так и не написал, понимал, что виноват, но Александра его простила.

Это пьеса о любви, разлуке, потере близких, о выборе, который должны сделать герои. Она написана на основе реальных событий

из жизни семьи Владимира Гуркина. Автор даже не изменил имена действующих лиц, посвящая ее родным людям. *«Дедам моим – Петру Рудакову, Ивану Краснощёкову, бабкам моим – Софье, Александре, Анне посвящаю. Великим труженицам и матерям, воинам, защитившим Родину нашу от фашизма – вечная светлая память!»* [39, с. 66].

Уральские крестьяне, милиционер-литовец и люди других социальных групп и национальностей, которые упоминаются в пьесе, – все они составляют тот самый великий народ, победивший фашизм.

Вновь к событиям войны обращается А. Дударев («Ты помнишь, Алеша», «Рядовые», «Воробьиная ночь» по мотивам рассказа В. Короткевича), написав драму «Не покидай меня...» (2007). По свидетельству автора, эта пьеса о том, как всё могло сложиться иначе, если бы не было войны. О счастливой и мирной жизни, о любви, которой не суждено было осуществиться, о мужестве, которое бывает трудным, но необходимо его воспитать в себе, чтобы жертвовать собой во имя жизни, счастья и будущего других.

Драматург определил жанр этой пьесы как «драматическая баллада», потому что она рассказывает о патриотизме молодых девушек-разведчиц, их подвиге, прославляющем тех, кто воевал. Такое не забывается, об этом будут писать, говорить, что останется на века. В этом плане пьеса действительно баллада, хотя по законам теории, – психологическая драма, полная лиризма и трагических нот.

В экспозиции (прологе) А. Дударев знакомит нас с Героем Советского союза – опытным капитаном, которому Полковник дает очередное задание – поехать в панскую усадьбу, где находится группа разведчиков, которых необходимо обучить мастерству (быть невидимыми для врага, «ползти как туман, как самый хитрый зверь»). Интрига в том, что капитан не знает, что группа разведчиков – молодые девушки, вчерашние школьницы. Эта ситуация отсылает нас к повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» (1969), но А. Дударев по-своему наполняет ее содержание, не дублируя повести. Подобные случаи были не единичными на войне, об этом мы можем прочесть во многих воспоминаниях.

Завязка драмы носит конфликтный характер. Михеев, увидевший бойцов (девушек), с которыми ему придется иметь дело, от-

казывается выполнять приказ и готов идти под трибунал. Однако полковник настаивает: *«Война, Петр Кузьмич... Война...»* [40, с. 109]. Свою роль в этом случае сыграл факт гибели его девятнадцатилетнего сына, опрометчиво подставившего себя под пули.

Художественное пространство сосредоточено на бывшей панской усадьбе, где и происходят события 1944 года на территории Беларуси. Сюжет не насыщен трагическими подробностями войны, наоборот, автор вводит песни, разговоры девушек о любви, что усиливает лирическую сторону действия.

*Зацелую тебя, зашепчу, отогрею,
У холодной зимы навсегда отниму* [40, с. 104].

Михееву приходится переступить через себя, свои принципы. Внутренний конфликт между долгом и моралью (как офицер он должен выполнить приказ, как мужчина понимает, что девушки не должны воевать, так как могут погибнуть). Капитану предстоит в самый короткий срок подготовить разведгруппу, которая должна пробраться на территорию врага, установить радиомаяк и вызвать огонь на себя. Девушки не понимают, зачем нужны все эти нелепые задания с преодолениями препятствий: *«Самодетальность! Помада! Туфельки! Улыбки! Песенки! Танцульки!.. Цирк, а не разведка! Смех»* [40, с. 109].

Он же знает, что тренировки помогут им выжить: *«Ослабший боец в разведке – нож в спину остальным»* [40, с. 105].

В пьесе присутствует дискретность времени и пространства. Главные герои вспоминают о мирной жизни. Так, Михеев не может забыть трогательное прощание с дочерью и женой на вокзале. Дочь умоляла: *«Не покидай меня, не покидай...»* [40, с. 111]. Этот эпизод коррелирует с названием пьесы и девушками-разведчицами, уже ставшими родными. С болью в сердце Михеева понимает, что, возможно, ему придется их потерять.

Ключевую роль играет вставная легенда о Святой Агнии, ее дочерях, принесших себя в жертву во имя спасения от чумы. Она экстраполируется на судьбу девушек-разведчиц: девушки, как и Святая Аглая, стали жертвой для спасения жизни других. С этой легендой связан и символ огня. Он находит свое воплощение и в танце (девушки исполняли танец Огня). Святая Агния и ее дочери сгорели в его пламени. Огонь – символ войны, напоминающий

людям о подвиге тех, кто погиб. Мастерство драматурга не только в изображении характеров, их психологии, но и в драматизации обстоятельств, сочетании драматического и комического, драматического и лирического.

Впервые она была поставлена еще до публикации (2005) в Драматическом театре Белорусской Армии, руководителем которого был А. Дударев. В спектакле, идущем на родной земле драматурга (Дуброво), принимал участие сам автор, играл роль Полковника. Она шла в Одесском русском драматическом театре имени А. Иванова (2007), в Московском драматическом театре на Перовской (2009), в Театре на Таганке и др. По мотивам пьесы состоялась экранизация (2014), сценаристом и композитором которой был Алексей Дударев.

Пьеса Елены Поповой «Блиндаж» (1991) – одна из тех, к которой обратились театры не только Беларуси, но и России и других стран. В творчестве драматурга пьеса стала лидером по театральным постановкам. Особенно она нравится молодому поколению, так как близка по духу и художественной интерпретации Великой Отечественной войны. «Блиндаж» – вторая пьеса Е. Поповой о войне. Первая – «Площадь Победы», написанная в 1979 году, во многом с ней перекликается. Их объединяет «память» и «время» как действующие герои пьес. Вот как о времени говорит Марина из пьесы «Блиндаж»: «Время – хитрая штука, много в нём разных завихреней, уголков и карманчиков... Бывает тянется, тянется, конца нет, а всего секунда и прошла. А бывает, прыг-скок – и года нет... главное – оно не исчезает. Нет в нём никакого прошлого, и будущего нет, все вперемешку. Всё хранится, как деньги в банке. Вселенная большая, места всем хватит» [41].

Вот почему память о войне не исчезает, она в сердцах тех, кто живет в этом времени. Художественное пространство пьесы замкнуто на блиндаже, в который случайно попадают молодые люди (Марина и Паша) – члены спортивного клуба «Крылья». Ветром их унесло от места, в которое они должны были сесть, поэтому оказались на поляне в лесу, где и был блиндаж, сохранившийся с периода войны. Так прошлое и настоящее сублимируются и становятся условно-фантастическим временем, в котором пребывают герои. Марине и Паше увиденное в блиндаже кажется «глюками», так как они стали очевидцами эпизода военных действий. Радистка посто-

янно вызывала на связь («Днепр, Днепр, я Двина»), сержант Прохоров не отходил от пульта, а Полковник занимался делом (зашивал гимнастерку). Слышались залпы орудий. В блиндаже сидят солдаты со времен Великой Отечественной войны – они не стареют и не останавливаются – они исполняют приказ: обороняют и держат высоту. Среди них – лейтенант Прохоров – юноша, романтичный и безумно любящий Родину. Сержант – суровый солдат, привыкший убивать, смотрит на жизнь трезво и отлично понимает, где они и что с ними происходит. Радист вечно строчит что-то по радиосвязи – не может остановиться, пока не выйдет на нужную частоту. Марина пытается объяснить, что война закончилась, однако никто, кроме Сержанта, не слушает ее. Паша понимает, что помочь им нельзя, потому что они давно умерли, но не отпускает их приказ – «Стоять до конца».

Так фантастическая ситуация становится реальностью. Марина оказывается в центре внимания молодых солдат. Прохоров никогда не целовался, Полковник это видел только во сне. Им не нравится, что Марина курит, что не в платье, хотя ее красота всех очаровывает. Конечно, мода после войны изменилась, как и вкусы. Паша начинает ревновать бойцов к Марине, убеждая ее в том, что эти бойцы уже глубокие старики, они труха, никому не нужны.

Молодые люди покидают блиндаж, так как оставаться в нем нет желания. Выйдя из него, они вновь оказываются в реальном мире, где кипит жизнь (светит солнце, поют птицы, зеленеет трава). Позже сюда они приведут старого Полковника, живущего в одном доме с Мариной, которому она бескорыстно помогает (ходит в аптеку и магазин), убеждая в том, что его квартира ей не нужна. Драматург поднимает актуальный вопрос современности, когда у стариков отнимают квартиры под видом «помощи», и они становятся бездомными.

Донесются современные новости, сообщающие о зле, которое творится сегодня. И Полковник понимает, что сражаться есть за что. Под общий шум и грохот, срываясь на крик, он отдает солдатам главный приказ – «Стоять до конца!».

Метаморфозы со временем (прошлым и настоящим) помогают понять отношение молодых людей к войне, ветеранам, увидеть, что память о ней бессмертна. Эпизод в блиндаже свидетельствует о связи поколений, их ценностях, о том многом, что их объединяет.

Интерес вызывает и жанр этой пьесы. Автор назвал ее «романтической драмой», критики – «мистической». Конечно, мистика здесь присутствует, но она не определяет жанр. Это прием автора, позволяющий более тонко препарировать сознание героев, выразить идею пьесы, которая заключается в памяти о войне. В большей степени она тяготеет к «фантастической драме».

Использование приемов фантастики мы встречаем и в других пьесах о войне. Так, молодые драматурги Н. Воробьева и К. Журенкова в пьесе «Людоед» (2020) осмысливают тему Великой Отечественной войны, обращаясь к «духовным архетипам в сознании народа, которые определили его самоотверженность и стойкость перед лицом тяжелых испытаний» [42, с. 294]. Подвиги солдат демонстрируют мужество и стойкость, но не менее важны и подвиги людей в тылу. Пьеса «Людоед» рассказывает о событиях блокадного Ленинграда 1942 года. Умиравшие от голода люди начинают утрачивать реалии в своем измененном сознании и видят сны-галлюцинации, миражный мир, в котором находят спасение в этой безнадежной ситуации. Ослабленные голодом и болезнью, они оказываются на грани между явью и сном.

Десятилетний мальчик Юра с девочкой-ровесницей Зоей, потерявшей из-за блокадного тифа всю семью, узнают о Людоеде, воплощающем метафизическое зло и способном не только изменять свой вид, но и подменять истинные ценности. Людоед превращается в Дедушку Юры и начинает манипулировать сознанием главной приманкой – едой. Находясь в плену собственных ментальных воображений и ощущений, герои получают возможность совершить путешествие по темным и светлым сторонам своей души. Создается фантастическая картина (можно пригласить в гости мертвецов, насытить желудок, глядя на натюрморты). Они начинают ощущать в себе черты людоедства. Юра и Зоя еще дети, лишенные возможности обрести счастье и гармонию, но все же они находят в себе силы противостоять злу. В них есть общее – способность к самовнушению. Так Зоя, чтобы согреться, представляет горячую ванну, Юра, имея альбом голландской живописи, поглощает глазами те разнообразные блюда, которые изображены на полотнах Питера Класа, Виллема ван Алста, Яна Хэма, что утоляет ему голод. Старик вырезает репродукции с вином и едой, чтобы отметить день рождения Юры, а по сути, поддержать ребенка в его внутренней борьбе.

Так они находят спасение. И только старый профессор постоянно пытается вернуть к реальности своего внука, где «все умерли»: «Их нет, Юра, они умерли. У-мер-ли. Здесь только я и ты! Ясно тебе? Больше нет никого. НИКОГО! И Зойки твоей ... тоже больше нет!» [43].

Своего «озверевшего» от голода и отчаяния деда мальчик сравнивает с домовым с полотна Б. М. Кустодиева «Купчиха и домовый». Возвращают к реальности и фактически спасают Юру от голода башмачки Зои, которые он сварил и съел. Авторы пьесы показывают, как Юра руководствуется тем высшим инстинктом, который оказывается важнее инстинкта самосохранения. Так «смертью смерть поправ», вновь происходит спасение человека.

Разные по содержанию и художественной структуре, эти пьесы следуют общей нравственной установке, раскрытию судьбы военного поколения, тех, кто в экстремальной ситуации смог стать «выше», победить в себе страх, растерянность, душевную боль. Вот почему драматурги прибегают к показу пограничных состояний, стирающих грань между бытием и небытием, выводящих персонажей на экзистенциальный уровень восприятия. В пьесе нет пафоса героизма, присутствует только правда о судьбе человека во время войны и после ее окончания.

В центре внимания пьес о Великой Отечественной войне не только подвиг героев, частные судьбы людей, но осмысление этого периода истории и как Великой Победы, и как трагедии. Ярким примером драматургии является произведение А. Яхонтова «Выпьем за 9 мая!» (2010).

В пьесе «Выпьем за 9 мая!» подняты важные вопросы, касающиеся послевоенной жизни тех, кто был участником войны, и тех, кто о ней только слышал. В ней раскрыты разные взгляды на войну: с точки зрения ветеранов, непосредственно являвшихся участниками, а также младшего поколения, которое принимало на веру истины, убеждения и заблуждения своих отцов и дедов. Также автор описывает изменившиеся взгляды на эту войну у старшего поколения, отношение к ней молодежи.

Правду о войне писали в своих произведениях такие авторы, как Б. Васильев, В. Астафьев, В. Быков, Ю. Бондарев, В. Распутин, А. Солженицын и многие другие, показывая негативные стороны руководителей сражений, ошибки в их стратегии. Существовала

и правда, «притихшая в народе» (А. Твардовский). Авторы стали показывать то, о чем порой люди боялись говорить вслух. За последние годы вышло много исторических документов, открывающих новые факты. Взгляд на Великую Отечественную войну подвергся коррекции как со стороны историков, так и ученых. Драматург А. Яхонтов поставил цель раскрыть нравственную проблему современного социума.

События в пьесе происходят в наши дни, в ресторане, где одновременно празднуют свадьбу и отмечают поминки по ветерану войны. Друзья и родные покойного находятся в левой части банкетного зала, а гости молодоженов – с правой. Одни вспоминают трагические события военных лет, другие ведут рутинные беседы о насущных проблемах современного поколения. Друг Покойного с горечью вспоминает, как в блокадном Ленинграде умерла его любимая, он же после боевого вылета на истребителе оказался в плену из-за чего вся его дальнейшая жизнь пошла наперекосяк, как и множества людей, оказавшихся в подобных ситуациях. Сложной оказалась и жизнь умершего Василия Николаевича, который также побывал в плену: *«Ни медалей, ни орденов. Но хуже от этого не стал. Герой! Он ни у кого не просил и спину ни перед кем не гнул»* [44, с. 168].

Люди этого поколения были так воспитаны и закалены войной, что даже в самых трудных жизненных обстоятельствах не просили о помощи, не настаивали на своей правде, не защищали свои права. Так у Покойного много лет был только один поношенный костюм, в котором его и похоронили.

А. Яхонтов раскрывает проблему отношений государства к пленным, к ветеранам, прошедшим войну. Подвиг, совершенный народом в далекие 1941–45-е годы, не оценен должным образом: не все ветераны получают положенные доплаты к пенсии, не осуществляется качественное медицинское обслуживание.

С обидой Вдова рассказывает о том, как в госпитале для участников войны необходимо было платить за срочный укол, за капельницу, даже за могилу, чтобы «покойник не мок в болоте», пришлось и за это платить. Горькая правда современности прорывается в диалоге ветеранов.

Поднимается еще один вопрос, до сих пор являющийся дискуссионным, – отношение к личности Сталина. Те, кто пострадал от

его указов и законов, считают его жестоким диктатором и убийцей. Так, Друг Покойного не может ему простить тысячи военнопленных, сидевших в лагерях и тюрьмах, ни за что убитых детей-сирот. Он вспоминает слова: «У нас нет и не может быть пленных. Есть только предатели». По его вине без суда и следствия было загублено множество жизней. В то же время брат Вдовы уверен в его величии и гениальности. По мнению других, – Сталин нужен современному миру, потому что навел бы порядок. Только с ним можно выиграть будущие войны. Так считали миллионы, вождю поклонялись, в него верили, за него люди шли на смерть. Свидетель Жениха даже поднимает тост: *«Да здравствует товарищ Сталин, благодаря чьему гениальному руководству Красная Армия одержала верх над саранчиными полчищами и водрузила знамя над рейхстагом!»* [44 с. 185]. Как видим, мнения разделились, что закономерно.

Когда Свидетель жениха предлагает выпить за 9 мая, такой тост нравится не всем гостям. Одна из приглашенных просит не портить праздник разговорами о погибших. Другие считают такое упоминание кощунством. Ветераны, услышав, что молодежь помнит о Дне Победы, радуются, считают их хорошими людьми. Но как бы красиво не говорил свидетель, все его высказывания фальшивы, так как он в итоге говорит, что 9 мая – рождение ребенка у молодоженов, а не День Победы. Так раскрывается «забвение памяти о войне». И в то же время Однокурсник жениха говорит: *«Память останется на века!»* [44, с. 206]. Диалог-спор об отношении к войне раскрывает позицию каждого из присутствующих, их нравственные принципы.

Для детей ветеранов, кто слышал о войне из первых уст, – это часть жизни их родителей, и они с уважением и почтением относятся к Дню Победы. Для их внуков и правнуков память о войне становится уже традицией, неким ритуалом, потому что так принято. Примером является возложение цветов к Вечному огню молодоженами, но это делается не для того, чтобы отдать должное павшим, а с целью «выиграть полчаса» перед приездом в ресторан.

Циничными являются многие поступки гостей на свадьбе по отношению к ветеранам. Так молодежь во время конкурса врывается в зал, где происходят поминки, в поисках шампанского. Ханжаник, не взирая на печальный повод, по которому собрались люди, позволяют себе развязное поведение. Пожилые люди оправдывают

поступки молодежи тем, что *«они не воевали и им не понять, но при этом у них были свои войны: Афган, Чечня»* [44, с. 165].

Апогеем происходящего является поступок любимого племянника Вдовы (Григория Павловича), оплатившего свадьбу за счет средств мэрии, предназначенных для похорон фронтовика. Поступали безнравственно по отношению к ветеранам и официанты: крали продукты, отказывали в заказах.

Правдивыми являются слова свидетеля о том, что *«веселье оплатили павшие»* [44, с. 205]. Это действительно так, потому что ценою собственных жизней заплатили за будущее следующих поколений. А празднование свадьбы было оплачено жизнью Василия Николаевича. Это и есть осквернение памяти о войне, о тех, кто погиб.

Каждое время диктует свои правила. Так, в XX веке служба в армии считалась почетной, и каждый юноша с достоинством проходил это испытание, тем более во время войны. Не попасть на службу было большим огорчением для мужчины.

Д р у г п о к о й н о г о: «Мы в армию стремились! На боевые вылеты первыми рвались! Парнишку, моего сверстника, в армию не взяли. Он повесился! От горя!» [44, с. 203].

Сегодня многие молодые люди отказываются отдавать долг Родине. Не вызывает удивления то, что Ханыжник обвиняет Друга покойного в ложном героизме, так как тот врет, придумывая новые версии «подвигов». Молодежь кощунственно издевается над ветеранами, о чем свидетельствует рассказанный анекдот: *«Инвалид входит в трамвай и говорит: «Сынок, уступи место. Я в сорок втором ногу потерял». А парень: «Врешь, папаша. Я в сорок втором сегодня ехал, никакой ноги там нет»* [44, с. 198].

После войны в мире произошли большие изменения: появились новые ценности, поменялось отношение людей друг другу. Солдаты проливали кровь на войне во имя светлого будущего, поэтому современное поколение должно беречь мир, который был обретен ценой миллионов жизней. Вместо этого развязываются новые войны, процветает преступность, утрачены многие морально-духовные качества людей. Именно об этом и говорится в пьесе.

Система персонажей в пьесе имеет свою специфику. У многих героев нет имен, они обобщены (Вдова ветерана, Жених, Свидетель, Ханыжник и др.). Отдельные из них конкретизированы (Гри-

горий Павлович и др.). Интересен Ханыжник: с одной стороны, происхождение от «ханыги», с другой – (– ник) указывает на фамилию, причем, говорящую.

Нет среди них и положительных героев, все они не лишены недостатков. Свидетель жениха в шутку произносит фразу: *«Эгоисты! Как воспитывали? Каждый о себе хлопочет!»* [44, с. 158]. В этих словах заключена правда. На первое место ставятся свои интересы, человек перестал думать о близких. Если на войне солдаты отдавали жизни за товарищей, то в мирное время не каждый согласится оказать помощь другому. Сосед покойного вспоминает, когда умер Сашка, парень из их дома, друзья обещали помогать вдове, но потом все ее забыли. Люди стали черствыми и эгоистичными.

В среде молодоженов все псевдоправдиво: свадьба не по любви, а по выгоде. Сплетни о том, что невеста ждет ребенка, становятся обыденностью для современных молодоженов. Разыгрывается фарс, участниками которого являются все гости, что становится «вполне нормальным» для нынешнего времени. По сути, многое происходит из-за меркантильных побуждений. Жених женится на деньгах (как в пьесе Н. В. Гоголя «Женитьба»). Невеста выходит замуж назло Свидетелю, все заискивают перед «высокими по чину» гостями.

Автор раскрывает пороки современников: измены, обман, воровство, жажду наживы и многое другое. Григорий, сменивший уже несколько жен, не присутствует на свадьбе, а проводит время с любовницей. Жених обманывает и невесту, и любовницу, встречаясь с обеими. Жена пьющего гостя позволяет себе открыто встречаться с любовником, чему не сопротивляется муж. Сложившуюся ситуацию хорошо характеризуют слова Свидетельницы: *«Все живут одинаково! Разве мы – иначе?»* [26, с. 192]. Люди начали терять моральные и нравственные качества, что стало закономерным. Общество потребления предпочитает деньги. Вовсе не за это боролись солдаты на войне. Родители Жениха не приехали на свадьбу, потому что не соответствуют «статусу» родителей Невесты. Свадьба для многих – это возможность выпить и вволю поесть. Так Непьющий гость говорит Пьющему: *«Поешь, ты же не дома, чтобы во всем себе отказывать»* [44, с. 177]. Атмосфера, царящая за столом (гости разговаривают каждый о своем, перебивая

и не слушая друг друга), напоминает абсурд, отражающий деградацию социума.

Автор пьесы напоминает современникам о вере в Бога, о любви к ближнему, о взаимопомощи, взывая к совести и здравому смыслу, добродетели и милосердию, к чему они глухи.

На свадьбе царит пошлость, низкий уровень культуры. Гости не стесняются рассказывать неприличные анекдоты и употреблять жаргонные слова (*снял красивую телку, телка выходит в пеньюарчике и др.*).

Финал трагический: в результате спора Друга покойного с Ханыжником, Друг теряет сознание. Вдова просит вызвать скорую помощь, но Официант не обращает на это внимания. В соседнем зале продолжается веселье, из-за громкой музыки гости не слышат, что рядом умер человек. Так драматическое осложняется трагическим, усиливая критическую направленность пьесы.

А. Яхонтов обнажил горькую правду современности: трудную жизнь людей, прошедших войну, отношение к ним потомков, деградацию нравственных ценностей молодежи, безразличие людей друг к другу.

Пафос пьесы все же оптимистичен. В обществе остались те, кто уважает традиции, следуя им. Сохранилась связь между поколениями, прошлым и настоящим, следовательно, есть возможность сберечь и память о Великой Отечественной войне.

В последнее время тема войны вызывает споры и дискуссии, особенно обострившиеся с известной компанией «Противодействию фальсификациям истории». Эти споры ведутся на публицистическом поле, в основном между политиками, журналистами, учеными, мало отражаясь в сфере искусства. Молодые авторы ищут те формы отражения Великой Отечественной войны, которые бы убеждали читателя в правдивости изображаемого. Таким приемом оказался «verbatim», активно используемый драматургами для «Театра.doc». Примером может быть пьеса К. Степанычевой «Дни Победы» (2010), в которой раскрыты разные грани человеческих судеб, связанных с войной. Драматург подолгу общалась с реальными участниками войны, и на основе их рассказов создала групповой портрет военного поколения.

К. Степанычева за эту пьесу была удостоена звания лауреата Всероссийского конкурса драматургов «Факел памяти». По словам

драматурга, эта монодрама стала главной в ее творчестве. Прототипами документальной основы послужили реальные люди родного Саратова, с которыми она общалась, что помогло ей проникнуться в их судьбы и понять сущность войны. Автор показал их такими, какими они были в период войны, – молодыми и бесстрашными. К. Степанычевой удалось донести память народа об этой трагедии до современных молодых людей, не видевших войны.

«Дни Победы» – монодрама, сюжетная основа которой состоит из рассказов – монологов не одного героя, а десяти, что продиктовало и композицию – 11 глав (включая главу от автора), названных именами персонажей («Тоня», «Ганна», «Ваня», «Серег»). Среди них – молодая жена лейтенанта, школьник Ваня, артиллерист Юра, инженер подводной лодки Володя, школьница Таня, пехотинец Вася, связист Сергей, жена военного моряка Рая, белорусская крестьянка Ганна, пережившие блокаду Ленинграда Таня и Рая. Каждый говорит о том, как пережил войну, как случайно остался в живых. Эти рядовые люди предстают такими, какими были в трудные годы, ведущие к Победе. Жизненный факт, являясь документом, стал художественным образом в пространстве пьесы, что усилило ее реалистическую достоверность и правдивость.

Воспоминания очевидцев, положенные в основу сюжета, раскрывают не только атмосферу долгожданного события, – Дня Победы, но и характеры героев, бытовые детали жизни. У каждого из них этот день был своим, особым.

И хотя художественное пространство и время в монодраме сжато и сконцентрировано на одном дне, оно по сути панорамно, так как дает представление о целом поколении людей, прошедших войну. Повествование от первого лица (каждый герой рассказывает о себе) приобретает эпический размах. Получается многоголосие. С одной стороны, героев много, но в целом – один – это народ. По законам монодрамы в ней и должен быть один герой, а остальные лишь дополняют протагониста. Исходя из субъектно-объектных отношений (автор – герой) перед нами тот тип монодрамы, в котором повествование ведется от лица героя, но *автор и герой – не одно лицо*. Драматург прибегает к *объективированному повествованию*: рассказ ведется от первого лица, происходит *самопрезентация* героя. Эти черты присущи монодраме. С одной стороны, они определяют жанровый ракурс монодрамы, с другой – придают пьесе еще одну

особенность – «документализм», что свойственно документальной драме, не исключающей эпические черты. Монолог-повествование соткан из воспоминаний и внутренних переживаний героев, оказавшихся в сложной ситуации войны.

Самопрезентация героя в данной монодраме подается в форме только «речевого» действия (монолога), в котором главную роль играет повествователь (нарратор).

Образ героя «свернут», он не динамичен. То, что произошло в жизни героя, выносится на суд читателя. Их глазами драматург передает все происходящее. Автор тоже выполняет роль повествователя (нарратора), беря интервью у жителей родного города. Драматург тонко и глубоко прочувствовал состояние своих персонажей, описывая специфику их поведения и рассуждений. Особенность в том, что герои представлены такими, какими были в тяжелые годы, ведущие к Победе. Эта Победа – одна на всех, но путь к ней у каждого был свой. Одни рассказывали о любви, другие – о рождении ребенка, третьи – о потере близких, о тяготах военной жизни. Здесь присутствуют пережившие войну в тылу, в ожидании родных и близких, и те, кто оказался свидетелем действий нацистских карателей и их жертвами, также дети и взрослые, выжившие в Ленинградской блокаде, но совершенно по-разному пережившие ее в силу возраста. Несмотря на трагедию времени, солдаты влюблялись, понимая, что могут в любую минуту погибнуть.

К. Степанычева раскрывает историческую правду того времени, поднимая вопросы политики власти (репрессии, 58-я статья, гонения на церковь). К сожалению, ей не удалось пообщаться с жертвой Холокоста, потому что никого не осталось в живых.

Основным конфликтом пьесы является конфликт «народ и война». Мы узнаем, как жили в тылу врага и на фронте, как родные получали похоронки, как мужественно принимали смерть.

Система персонажей выстроена по принципу последовательной презентации. Ключевой фигурой является Тоня, прототипом которой стала бабушка Ксении Степанычевой. По замечанию драматурга, именно она явилась отправной точкой в реализации замысла этой пьесы. В ремарке отмечено, что ей 20 лет, *«одета в застиранное ситцевое платье некогда голубого цвета в мелкий белый цветочек; на плечи накинута голубая крепедешиновая косынка; на*

ногах – почти сношенные парусиновые тапочки» [45, с. 1]. Детали одежды узнаваемы тем, кто жил в то время – это парусиновые тапочки и ситцевое платье в мелкий цветочек. Являясь женой летчика, она была готова к тому, что муж в любое время будет призван на фронт. Она рассказывает, как готовились в День Победы ко встрече с родными, как накрывали на стол («полбуханки хлеба, и редиски пучок»...). Она была самой счастливой, потому что дождалась мужа, в отличие от подруг, получивших похоронки. Но их встреча оказалась короткой, так как ему необходимо было ехать на войну с Японией.

Среди героев пьесы – белоруска Ганна из-под Могилева. Ее одежда (юбка из армейского одеяла, залатанная мужская рубаша, босая) свидетельствует о бедной колхозной жизни, тяжелом женском труде. Как и миллионы людей, война застала их с мужем врасплох. Она осталась одна, беременная, мужа расстреляли, народ погубил, так как немцы забирали все продукты.

Для того, чтобы не быть угнанными в Германию, молодые люди подолгу прятались в лесу. *«И вот, ёлка стоит, мы вокруг неё снег разгребём, на землю еловых лапок настелем, и, как есть, в одежде, кто в чём, кругом вместе ложимся: к стволу головой, а ноги – туда, на волю»* [45, с. 3], – вспоминает Ганна. За партизанские налеты расплачивалось мирное население. Несмотря на невыносимые условия, люди были все, как одна семья, помогали друг другу. Кульминацией ее рассказа является сожжение соседней деревни, в которой погибло более двухсот человек.

О Победе Ганна много не говорит. Несмотря на то, что в нее верили и ждали, этот день оказался не столь ярким, по сравнению с пережитым за время войны. Для нее Победа наступила летом 1944 года, но война продолжалась дальше. *«И вот, девятого мая с Могилёва пришла посылная, с райисполкома, и сказала, что, значит – победа, наши в Берлине, немцы капитулировали... и что надо митинг собрать, объявить. Ну, я по колхозам разослала, чтоб пришли; кто мог, пришёл – народ собрался... ну, я и объявила. А что там больно скажешь, в таком состоянии... Все плачут стоят – целуются, обнимаются, и плачут. Никто не смеялся, не радовался – никто...»* [45, с. 6]. Не могли люди смеяться, даже в такой день, потеряв родных, зная сколько жертв унесла эта война. Да и праздновать было не с чем, время было голодное.

Для школьника Вани война началась еще в 1939 году, когда отец служил в Монголии. Приходилось прятаться от налетов японской авиации. Со слезами на глазах он вспоминает 1941 год, уход отца на фронт. Для него война – это не только голод и хлеб по карточкам, это еще и учеба, первая любовь, военная подготовка в школе. Учительница Раиса Антоновна смеялась: «Ой, не поймёшь, то ли они винтовки несут, то ли винтовки – их!..» [45, с. 7].

О дне Победы слышали по радио. Радовались, обнимались. Ваня был счастлив, даже забыл об обиде на друга Витьку, с которым поссорился из-за девушки. В этот день он написал песню.

Артиллерист Юра, награжденный орденом Красной звезды, медалями («*За отвагу*», «*За боевые заслуги*», «*За взятие Кёнигсберга*», «*За победу над Германией*») вспоминает о том, как началась война. Советская армия была бедной, воевала пушками еще с русско-японской войны 1905 года. Не было боеприпасов, керосина, солдаты голодали неделями. Трудно поверить, что они смогли победить. Слова «мы победим», услышанные из репродуктора в день начала войны, давали силу и надежду на освобождение. Советские войска отступали, но солдаты спасали друг друга, рискуя собственной жизнью. Те, кто не погиб в бою, умирали в медсанбате из-за нехватки медикаментов и продовольствия. И в то же время убивали без суда и следствия (расстреляли командира полка, посчитав его дезертиром, хотя он таковым не являлся).

Юра был ранен, подлечился и поехал в родную деревню. Какова же была радость матери от встречи с сыном, получившей на него похоронку. Обратного на фронт его провожали всей деревней. Женщины плакали, приносили подарки. Тогда не было «чужих». Он вспоминает разные зверства фашистов (голых людей загнали в овраги и ждали, когда они замерзнут), которые не щадили и детей. Однако были и минуты радости (концерты). Запомнился ему и рассказ артиста о топоре, который нужно сделать из всего имеющегося на Земле металла и леса, чтобы ударить им по Гитлеру. В этом топоре воплощается вся огромная человеческая ненависть к фашистским захватчикам.

Юра встретил Победу в Пиллау. Об этом им сообщил старшина Крайзман: «*Пожар!.. Пожар!.. Вы горите!.. Пожар!..*» [45, с. 13]. Все выбежали на улицу и узнали эту долгожданную весть. Солдаты были разных национальностей: русские, белорусы, украинцы,

цыгане. Все были едины, поэтому и победили. Награжденный орденами и медалями за мужество и отвагу, Юра сказал: *«Я не знаю, как я живой остался... один Господь знает»* [45, с. 13]. Несмотря на все гонения на церковь, запреты на веру в Бога, люди все равно надеялись на высшие силы. В трудные моменты только это и спасало.

Воспоминания еще одного героя войны – Володи, который служил на подводной лодке, тоже имеющего много наград, заставляют мысленно пережить тяготы тех, кто служил на флоте. Война для него началась 22 июня вечером. Флот оказался единственным, кто в полной боеготовности встретил противника. Сталин был уверен, что все это провокация, а нарком военмора Кузнецов отдал приказ: *«Готовность номер один!»* [45, с. 15].

За все время прошли девять морей и два океана. Настоящие бои развернулись на Северном флоте, там были и минные поля, и разведовательно-диверсионные операции. Но в минуты затишья люди оставались людьми, на время забывали о том, что идет война, общались, шутили. Из шести лодок до Победы дошли только три. Володя говорит: *«Я вот как думаю... нет, ну понятно, что – выучка, мастерство, сплочённость экипажа... но, ещё и счастье, что ли... везение какое-то должно быть»* [45, с. 19].

Рассказывает Володя и о роли женщины на войне, об Анне Ивановне Щетининой, которая была первой женщиной-капитаном дальнего плавания. У подводников не бывает ранений, они либо погибают, либо остаются живыми. Володя – один из тех счастливых, у кого все родные вернулись домой живыми. Он сам искренне удивляется этому факту.

Именно Володя говорит о том, что нельзя Днем Победы считать 9 мая, потому что потом множество вернувшихся с этой войны, погибли на сопках Маньчжурии, на Курилах и на Сахалине в войне с Японией. Вот почему для нашего народа Великая Отечественная война закончилась 3 сентября.

Воспоминания Тани (семнадцатилетней школьницы), пережившей блокаду в Ленинграде, свидетельствуют не только о голоде, но и о многих моментах из ее жизни, которые раскрывают драму семьи до войны. Был уничтожен барельеф Тухачевского, сделанный отцом Тани, потому что генерала признали врагом народа. Она вспоминает о бомбежке Бадаевских складов с продовольствием, последнюю надежду на спасение от голодной смерти. Люди сгребали

растаявший сахар, каждый брал все, что можно было взять. Бомбили бомбоубежища, очереди в магазины. Ее родители, привыкшие жить от зарплаты до зарплаты, ничем не запаслись впрок. Когда умер отец, мать запретила Тане плакать, нельзя было проявлять слабость. Они, как и многие горожане, не смогли по-человечески с ним проститься, так как всех умерших хоронили в общей могиле. Танина мама любыми способами пыталась прокормить детей. Она варила столярный клей, он имел ужасный запах, но для голодной Тани казался самой вкусной едой. Она говорила: *«Мам, давай, когда война кончится, мы всегда будем это есть»* [45, с. 23]. Тогда люди знали цену пище, потому что для них еда была средством для выживания. Несмотря на постоянное чувство голода, Таня читала книги. Эвакуация с детским домом в Подмоскowie оказалась для них спасением. О Победе они узнали в три часа ночи с восьмого на девятое мая. Все выбежали на улицу и кричали: *«кончилась война, победа, победа!..»* [45, с. 25]. Но главным для Тани стало возвращение в Ленинград, в родную квартиру.

Воспоминания еще одного участника войны – Васи-пехотинца, имеющего много наград (*«За боевые заслуги»*, *«За отвагу»*, *«За освобождение Варшавы»*, *«За взятие Берлина»*, *«За победу над Германией»*, и знак *«Гвардия»*), раскрывают правду о военных буднях (ели кашу с американской тушенкой, уроки военной подготовки, госпиталь, освобождение людей из концлагеря). У него свой взгляд на участие американцев в войне, которые любили воевать «чужими руками», но при этом хвалил их методы, их стремление уберечь жизни солдат.

Он ушел на фронт добровольцем в 17 лет. *«Мы ж – рвались!»*, – говорит он [45, с. 25]. Вася прошел Белоруссию, Украину, Польшу и дошел до Берлина. Васю ужаснул вид разрушенного Берлина и тот факт, что его жители бок о бок расчищали свой город. Сожалел, что не попал на Парад Победы, потому что был ранен в ногу.

Нельзя не рассказать о воспоминаниях связиста Сергея, который добровольцем ушел на фронт, был ранен, брал Воронеж, прошел Курск, Белгород, всю Украину, а затем попал в Восточную Европу. Здесь и начинается его трагическая история. Его направили комендантом в Венгрию. Там он встретил свою первую любовь, девушку Маргиту. Она забеременела, и Серега решил на ней жениться, увезти на родину. Однако он даже представить себе не мог,

что за связь с иностранкой можно стать предателем. Далее у Сереги жизнь началась труднее, чем на фронте (жестокие допросы следователя). Получив десять лет заключения вместо смертной казни, Серега был рад, потом пробовал бежать, но поймали и дали еще пять лет. Жестокость, с которой обращались с пленными, невозможно оправдать: людей избивали, специально кормили соленой рыбой, чтобы они умирали от жажды, трупы закапывали прямо в снег. Не щадили ни стариков, ни молодых, над всеми издевались одинаково. *«Эх ты, фашист»* [45, с. 33], – сказал Серега в адрес одного из охранников, избившего старика. И это определение было правильным. Они были хуже фашистов, потому что вели себя так по отношению к своим.

Единственной отрадой для заключенных в Магадане была ручная медведица, которую они подкармливали, но начальник лагеря убил ее за то, что она напугала его дочку. Заключенные не смогли съесть суп, сваренный из мяса медведицы. Настоящим праздником для Сереги и всех заключенных стала смерть Сталина. Люди радовались, танцевали, что «усатому кирдык». Он столько горя принес населению своими указами и законами, что его уход стал вторым Днем Победы, а для кого-то и главным Днем Победы. Сергей считает, что пострадал не зря, а за свою любовь.

В финале появляется и сам автор пьесы – К. Степанычева: *«Честно должна признаться, что меня никто сюда не приглашал – но, я подумала, что раз уж я автор пьесы, я могу пригласить себя сама»* [45, с. 39]. Это своеобразный эпилог, из которого мы узнаем дальнейшую судьбу героев. Ганна вышла замуж и родила сына. Ваня, почти всю жизнь проживший в Латвии, уехал оттуда, не в силах стерпеть издевательство над народной памятью, когда по улицам Риги начали маршировать люди в нацистской форме. Юра стал замечательным врачом и семьянином. О войне ему напоминает глухота – отголосок службы в артиллерии. Володю спустя полвека молодые офицеры называли «подводником от Бога», но, несмотря на это, уволили в запас из-за отсутствия военного образования. Таня стала физиком и вышла замуж за того самого мальчика Митю. Серега разыскал свою дочь Марию, которую в 1946 году родила Маргита. Рая живет одна, изредка видится со своими детьми. Автор с восхищением говорит о том, что смогла поговорить с человеком 1919 года рождения. Рая, как и многие люди, пережившие

войну, считает, что сейчас никому не интересна правда о том времени. Нынешним поколениям не понять и не поверить, что люди могли так жить, видеть все ужасы и выжить. А Тоня? Автор признается, что является ее внучкой, без которой не было бы и этой пьесы. И это всего лишь капля в море всех историй и судеб, о которых можно узнать из книг.

Название «Дни Победы» говорит о том, что этот день не был единственным для тех, кто пережил войну. Как оказалось, для героев пьесы Днем Победы стали 8 мая, 9 мая, 3 сентября, 5 марта 1953 года.

Героем монодрамы является и *память*, которая сохранилась в тех, кто пережил это тяжелое время, память, напомнившая тем, кто жив сегодня, о войне, которую нельзя забыть. Стоит вспомнить слова маршала К. К. Рокоссовского о том, что «только тот народ, который чтит своих героев, может считаться великим».

Форма монодрамы позволила К. Степанычевой достоверно и правдиво (на основе воспоминаний) рассказать о жизни тех, кто прошел войну. В ней сочетается лирическое и эпическое (повествование от первого лица), драматическое и трагическое (описание событий). Все это свидетельствует о жанровой природе данной разновидности драмы, потенциал которой очевиден.

Пьеса «Дни Победы» нашла свою интерпретацию на театральных подмостках. В 2013 году был поставлен радиоспектакль на радиостанции «Звезда» в Москве, а в 2016 году состоялась премьера спектакля «Дни Победы» на сцене Магнитогорского драматического театра имени А. С. Пушкина. Спектакль был поставлен главным режиссером театра Максимом Кальсиным. Сложный текст пьесы, основанный на документальных фактах, состоящий из девяти отдельных монологов, было не просто адаптировать к сцене, но режиссеру это удалось. К. Степанычева присутствовала на премьере, отметила замечательную игру молодых актеров. Она одобрила и введение в пьесу монолога Риммы – героини, которой нет в авторском варианте текста. Это история, которую рассказала актриса театра о своей родственнице, она особенно стала близкой зрителям в зале, потому что касалась их землячки. Постановку разнообразил видеоряд военной кинохроники: стихи Тарковского, «Хатынь», История Магнитогорска, Дорога Жизни. Автор по этому поводу сказала: «Мне очень понравилось, как режиссер приду-

мал между монологами хронику. Все работает на художественный замысел, на цельность спектакля, это прекрасно» [46]. Монологи получились о войне, а спектакль о жизни, о том, как воевали, выжили, в чем цена победы, в чем тайна этого непобедимого народа. Как отметила критика, К. Степанычева создала потрясающий текст «без лакировки и чернухи».

Как видим, сегодня вновь наблюдается тенденция в отражении отдельных судеб тех, кто прошел войну. Примером является не только монодрама К. Степанычевой «Дни Победы», но и такие пьесы, как «Фронтовичка» (2009) А. Батуриной, «Семь трофеев рядового Шапкина» (2020) В. Ткачева.

В центре внимания пьесы «Фронтовичка» А. Батуриной – судьба женщины, прошедшей войну. Ее героиня Мария Небылица потеряла практически все, даже мечту о детях. Говорящая фамилия (Небылица) не случайна, она несет в себе семантику того, что реально не может быть (вымысел, сказка), но все это выпало на долю человека, который смог устоять и выжить. Несмотря на трагический сюжет, пьеса пропитана жизнеутверждающим пафосом. Мария полна жизнестойкости, едет на Дальний восток, к океану, начинается мирную жизнь.

Белорусский драматург В. Ткачев в пьесе «Семь трофеев рядового Шапкина» раскрывает судьбу мужчины, который, вернувшись с фронта в родную семью, понял, что его здесь не ждали. Мотив возвращения солдата с фронта отсылает нас к рассказу А. Платонова «Возвращение». Их объединяет драма, произошедшая в семье. У А. Платонова Иванов приревновал жену к Семenu Евсеевичу – другу семьи – и готов был бросить все и уехать. В пьесе В. Ткачева причина конфликта кроется в том, что жена Нюра, пока муж воевал, родила внебрачного ребенка, поэтому Тимофей на время уходит к соседке, так как простить измену не может. В. Ткачев показывает не только драму семьи, но и драму души своего героя, способность мужчины, прошедшего войну, «переболеть», простить, чтобы начать заново жить в мирной жизни, о которой мечтал, возвращаясь с фронта.

В этой сложной ситуации Нюра встречает мужа спокойно, без надрыва и истерики, пряча щемящую боль в сердце, однако Тимофей сразу не может идти на мировую. Усугубляют это состояние и осуждающие взгляды односельчан. Так рушится мечта о мирной

жизни: работа плотником, счастливая семейная жизнь, встреча с друзьями. Оказалось, что друзья его не вернулись с войны, погибли, а Нюра обменяла плотницкие инструменты на продукты и одежду, и в семье появился прижитый от офицера, остановившегося на постой, ребенок.

Начинается внутренний конфликт Тимофея, разрушающий его душу. Однажды захмелевший фронтовик откровенничает и рассказывает сыну эпизод, произошедший на фронте. Был дан приказ расстрелять пленного немца-инвалида, отца двух детей. В этот напряженный момент командир, внимательно следивший за поведением Шапкина, «вдруг резко повернулся и ушел». И тогда Тимофей подумал, что «у командира-то моего тоже что-то щелкнуло внутри... как и у меня... почти одновременно...» [47]. Этот эпизод заставляет задуматься над способностью человека прощать.

Название пьесы «Семь трофеев рядового Шапкина» настраивает на то, что драматург расскажет нам о них. В данном случае число семь имеет реальную основу: Тимофей вез семь шляп для себя и своих друзей: «Тогда, под Берлином, и родилась у меня мечта – снарядить всех дружков своих в шляпы и после победы вместе пройти по селу ... а дед Евсей нам подыграл бы ...» [47]. Но число семь и сакральное. Оно обозначает завершенный цикл творения. Следовательно, Шапкин как настоящий мужчина должен завершить то, о чем мечтал (устроить счастливую мирную жизнь), поэтому необходимо переломить себя и простить. В итоге так он и делает.

В белорусской драматургии о Великой Отечественной войне есть пьесы, в которых показана трагедия еврейского народа. Об этом пишет Д. Балыко в драме «Радуйтесь, люди!» (2010). Автор раскрывает судьбу семьи Садовских, оказавшейся в гетто. Главная идея пьесы – ценить жизнь и радоваться ей в любой ситуации. Белорусский драматург определила жанр пьесы как мелодраму, но перед нами драма, пронизанная лиризмом, выраженным в стихах, песнях, лирических рассуждениях. Название «Радуйтесь, люди!» – призыв автора, стремящегося достучаться до человеческого разума и души. Не случайно затрагивается период войны, прослеживается судьба еврейской семьи, оказавшейся в гетто. Драматург приводит к мысли, что в самых сложных моментах необходимо ценить дар жизни, радоваться ей. Это сквозной

лейтмотив многих пьес Д. Балыко. В них явно ощущается личность автора – не только драматурга, но и поэта, психолога. Пронизанные философско-психологическими сентенциями, лиризмом, органично сочетающимся с комическим, они заставляют нас ценить настоящее.

Эпиграфом к пьесе «Радуйтесь, люди!» служат слова израильского сатирика Гиля Копача: «Если бы Холокост произошел бы сегодня, то следующей за кучей ботинок была бы куча сотовых телефонов». Печально, но факт.

Автор географическую топику города Минска делает узнаваемой, что для зрителя важно, так как происходящее становится частью и его жизни. Семья Садовских (бабушка Яфа, Исаак – глава семейства, его жена Роза, две дочери – София и Эмма, сын Борис), как и многие другие еврейские семьи, оказалась в гетто. Драматург раскрывает психологию членов семьи, попавшей в эту экстремальную ситуацию. Младший брат Борис решил уйти к партизанам, Исаак, будучи врачом, принимает решение работать в юденраде, София и Эмма – в госпитале, подчиняясь унижительным требованиям немцев. Нравственная позиция каждого из них ярко проявляется, ибо человеческая жизнь оказывается на грани смерти. София, по профессии певица, вынуждена мыть грязные туалеты и петь, Эмма отдает соседке своего ребенка, надеясь таким образом спасти ему жизнь. Отец прячет ценности, чтобы обеспечить жизнь семье после войны, понимая бессмысленность самого факта. В итоге погибают Яфа, Эмма и Роза, арестуют и отца семейства Исаака. В финале сосед произносит философскую мысль о сущности жизни:

Я ш а. Это глупо. Жизнь нужно собирать по крупицам. Нанизывать как бусинки... И носить у самого сердца...

С о ф и я. ... я боюсь смерти...

Я ш а. А некуда бежать, Софа. Это бессмысленно...

С о ф и я. И что же делать?

Я ш а. Люби жизнь.

С о ф и я. Любить? За что?

Я ш а. Знаешь, я никогда не любил жизнь так сильно, как сейчас. Раньше меня она баловала, а я на нее жаловался, чем-то постоянно был недоволен: теща – дура, жена – потаскуха, дети –

тупицы... А сейчас жизнь меня больше не гладит по голове, испытывает, но что-то при этом открывается такое, что я ценю каждую минуту такой непростой жизни... Жизнь-то, оказывается, подруга с характером...

С о ф и я. Но как больно... Как перетерпеть?

Я ш а. Зачем терпеть? Просто принимай жизнь. Пей ее. Хмельную, горькую, сладкую, кислую, прокисшую. Всякую... пей... Нужно научиться пить – по глоточку, обжигаясь, залпом, захлебываясь, смакуя, утоляя жажду... Просто пить... [48].

В системе персонажей присутствует немец-врач Анхель. Он насилует Софию, приказывает застрелить Эмму, следует философии нацистов – быть беспощадным к евреям. В нем борется страсть и ненависть, чувство и разум. Он бессилен перед красотой Софии, понимая внутреннее противоречие своих чувств, стремится оставаться жестоким. Эту рефлексию фашиста, его психологию драматург намеренно подчеркивает, чтобы на фоне агонии войны показать в облике врага сложность натуры.

В художественную структуру пьесы включены песни, отражающие национально-культурный компонент, стихи Никиты Дорофеева «Черновик», помогающие раскрыть ее концепцию.

Продолжает эту тему Е. Попова в пьесе «Счастье», в которой рассказывается эпизод о спасении евреев, среди которых беременная женщина, приговорённая к расстрелу. В итоге Гелька остается в живых и рождает ребенка, олицетворяющего жизнь. Драматург утверждает мысль, что в человеке необходимо ценить личность, невзирая на национальность. Автором предпринята попытка подойти к теме войны с общечеловеческих позиций. Каждый человек, кем бы он ни был, имеет право на любовь, на мирную и счастливую жизнь.

По-прежнему в центре внимания белорусских драматургов остается проблема чести и совести на войне. Так, Г. Марчук в пьесе «Певчие сорок первого года» выстраивает сюжет на основе трагических событий войны (лето и осень 1941 года), когда Советская армия вынуждена была отступать. Автор избирает необычное для белорусской литературы место действия – церковь, настоятелем которой является отец Викентий. В состав певчего хора входят бывшие военнопленные, полицейай и др. Эти люди потеряны, они не

знают, как жить после плена, как строить свою судьбу. Священник помогает им обрести смысл жизни, душевное равновесие. Так в сложных обстоятельствах вера в Бога помогает людям выжить.

Проблема отношений «свой/чужой», экстраполированная на немцев как врагов, жестоких фашистов, и немцев как солдат, выполняющих приказ, по-прежнему оказывается в центре внимания. Эта тема была поднята белорусским драматургом Е. Поповой еще в пьесе «Площадь победы» (1979) и продолжена С. Бартоховой («Такая долгая гроза»), П. Пряжко («Когда окончилась война...»).

Сделана попытка посмотреть на врага с общечеловеческих позиций и в пьесе русского драматурга Е. Исаевой «Вальс Штрауса». Для военнопленных немцев, делающих ремонт в квартире, где живет завуч школы, война оказалась не менее трагичной, чем для Веры и ее сестры Нади. Отношения, которые складываются между тринадцатилетней Риной и югославским военнопленным Данко, свидетельствуют о том, что каждый человек имеет право на любовь, право на мирную счастливую жизнь, кем бы он ни был – немцем, русским, югославом.

На эту проблему иначе смотрит С. Бартохова в драме «Такая долгая гроза» (2004), проследивая судьбу молодых людей в экстремальной ситуации, раскрывающей противостояние мировоззрений. В небольшом белорусском городке (в разрушенном от бомбежки доме) оказались Таня – медсестра, Саша, пробирающийся на фронт, и немец – Курт. Художественное пространство и время в этой пьесе выстроены дискретно: период войны (1943 г.) и после войны (через 55 лет). События первого действия происходят в квартире разрушенного дома, второго – в сквере. Меняется возраст тех, кто воевал, прослежена их судьба, их взгляды на проблему «победитель и побежденный», русский и немец. Непримируемость Саши к раненому Курту показана в остром диалоге. Для Саши Курт не просто немец, а фашист, враг, поэтому отношение к нему негативное. Курт – переводчик, у него русская мать, он у нее один. При этом он постоянно твердит, что никого не убивал, что не фашист.

К у р т. Мне стыдно, что я – немец!.. (Пауза.) Знаешь, Таня, Германия никогда вас не победит. Вас невозможно победить, пока есть такие, как та девушка с желтой косой... Я часто думаю: из какого материала вы все сделаны? Что помогает вам быть сильными?

Т а н я. Просто мы любим свою Родину.

К у р т. Я тоже люблю свою Родину, но не знаю, как бы я выдержал то, что выдерживаете вы. ... Война – это неправильно! Это противоестественно! Люди не должны убивать себе подобных! [49, с. 87].

Позиция Саши объясняется тем, что немцы расстреляли его мать и маленького брата, поэтому он идет на фронт, чтобы отомстить. Таня смотрит на Курта как на раненого, которому необходима медицинская помощь. Она стремится примирить обоих хоть на время. Саша принимает роды, лечит глиной раненую ногу Курта, спасает обоих, а потом уходит с целью раздобыть еду, но не возвращается, так как попадает в плен. Открытый финал первого действия имеет свое продолжение во втором действии. Спустя годы Курт отыскал Таню и Сашу. В сквере продолжается их диалог с Сашей. Курт уезжает, оставляя тех, с кем связана его судьба, война, заставившая каждого из них пройти через испытания и остаться на высоте человеческого благородства.

Но остался горький осадок:

Т а н я. Нехорошо как-то на душе... [49, с. 106].

Гроза длится на протяжении всех событий. Она подчеркивает атмосферу тревожного времени войны и ее продолжения в памяти людей сегодня. Отсюда название драмы – «Такая долгая гроза».

С а ш а. Ничего, пусть гремит! Гроза – это не страшно... Это не война! [49, с. 107].

Посмотреть на врага другими глазами сложно, хотя хочется видеть в его лице не только фашиста, но и рядового немца, которому пришлось идти на фронт не по своей воле. Вот эти сложные отношения автор и концептуализировал в драме «Такая долгая гроза».

Как видим, С. Бартохову интересует нравственная сторона героя, что важно для нашего общества.

Авторы молодого поколения ищут новые способы отражения Великой Отечественной войны. Новым осмыслением войны стала пьеса «Дожить до премьеры» (2010) Н. Рудковского, в которой драматург показывает психологию современников, их отношение к войне. Сюжет выстроен на «эксперименте» актрис, которым пред-

стояло сыграть роль партизанок, прочувствовать военные события по системе Станиславского.

В 2009 году белорусский драматург, сценарист и режиссер Николай Рудковский порадовал читателей комедией «Дожить до премьеры», изложив современный, совершенно новый взгляд на войну. Прошлое и современность в ней сублимированы. «Игра» в войну включена в повседневную реальность.

Пьеса получила признание зрителей в Томском драматическом театре, затем в Уфе, Новороссийске и Уссурийске. Премьера спектакля в Минске состоялась 22 сентября 2012 года на сцене Республиканского театра белорусской драматургии. Успех у публики пьеса получила благодаря удачному тандему Н. Рудковского и режиссёра П. Харланчука. Она завоевала Всероссийский приз «Факел памяти», заняла второе место на Международном конкурсе «Баденвайлер». Однако пьеса вызвала споры. Многим не понравилась авторская трактовка. Союз театральных деятелей России запретил чтение пьесы в Театральном центре (на Страстном) в Москве. Тем не менее, большинство театров и критиков дали ей положительную оценку, поддерживая новые формы и средства для отражения темы о Великой Отечественной войне, разрушающие стереотипы и предлагающие новые интерпретации события нашей истории.

Сюжет пьесы напоминает «игру в войну». Сцены нанизываются одна на одну, усиливая «вхождение в роль» актрис. Автор использует прием *qui pro quo*, подразумевающий недоразумение, в связи с тем, что одно лицо или вещь принимается за другое, но только в театральном контексте. Две молодые актрисы Вера и Катя участвуют в постановке спектакля о войне. Они хотят по-настоящему понять, что чувствовали партизанки, роль которых они исполняли. Для большей достоверности по системе Станиславского девушки решаются на эксперимент. Они пытаются полностью воссоздать военную атмосферу: нет электричества, голод, холод, страх. В эксперименте принимают участие и их близкие. Муж Веры становится одним из них. Игра приобретает реальные очертания и помогает прочувствовать сложности того периода. Вера отдает дорогие костюмы мужа взамен на хлеб, с Катей устраивает «вылазки» в магазин, на тренировке убегает от немецких собак. Вера заставляет Катю дать клятву актрисы, которая исполняет роль партизанки. Катя соглашается с тем, что ей придется на время попрощаться

с солярием, кафе, фитнес-клубом, ночным клубом, парикмахерской. Она полностью погружается в реалии: моет голову хозяйственным мылом, ест отварной картофель и т. п. Так эксперимент постепенно приобретает трагический фон и преподносит актрисам урок. Они по-настоящему вошли в роль: *«Фашисты! Сволочи! Ненавижу!»* [50, с. 9]. Все испытания приводят к тому, что героини меняются не только как актрисы, но и как личности.

Эта пьеса раскрывает отношение молодого поколения к войне, заставляет его прочувствовать все сложности, стать лучше и добрее. Для одних молодых людей День Победы – день памяти о тех, кто воевал, кто погиб, для других – очередной выходной день. Именно об этом и говорит продавщица: *«Лично для меня – это обычный рабочий день. И салют уже не такой красивый, как в детстве. Да и на нем нет ни одного ветерана. Только пьяная молодежь на салют тянется, потом они дерутся, гадают во дворе, разбивают бутылки. Вот тебе и День Победы»* [50, с. 20].

В пьесе нет прямой дидактики, назидания. За счет многослойности сюжета и скрытого подтекста можно увидеть в ней трагическое, а можно воспринимать ее как обычную «комедию».

Автор показывает рецепцию войны через призму времени и сознание современников. «Игра в войну» порой напоминает абсурд, обнажающий кризис бытия, деградацию нравственности социума, утрату милосердия.

Абсурдны и диалоги героев:

В е р а. Придумай хоть что-нибудь, чтобы оправдать свой партизанский образ.

К а т я. Придумай? Это я не придумала? Вот вчера я, типа, в танке горела.

В е р а. Это в солярии?

К а т я. Да!

В е р а. А как партизанка оказалась одна в танке?

К а т я. Ну... Ну... Да не одна! Попросила подвезти.

В е р а. Кого?

К а т я. Немцев. Они как раз за город ехали. Прокатились пару километров, я и подорвала всех. Еле живая осталась [50, с. 4].

Вера вступает в конфликт со своим мужем, так как они говорят на разных языках: она пытается погрузить супруга в военную

реальность, а Лешу волнуют деньги. Вера говорит о шинелях, а Леша – о костюмах от Армани. Для мужа важнее благополучие, он погряз в «вещизме», уверен, что война больше не повторится, пытаясь убедить в этом жену. Конфликт между мужем и женой доходит до грани разрыва супружеских отношений. На вопрос Веры, что он не сможет пережить, тот отвечает: *«Твою измену!»* [21, с. 18]. Вера считает его равнодушным и бесчувственным. Чтобы «разбудить» его чувства, она прибегает к крайности: изменяет ему с инструктором. Леша кричит: *«Это... Это... апокалипсис... Это ад... я в аду. Я на войне...»* [50, с. 21]. Уйдя с головой в свою роль, она забывает об окружающих.

Конфликтные отношения возникают и между другими персонажами: Верой и физруком, Верой и женщиной-продавцом. Ее принимают за ненормальную, *«раненую на всю голову»* [50, с. 16].

Интересна композиция пьесы. Н. Рудковский использует систему «зеркал». Он играет «прошлым» и «настоящим», противопоставляя их, заставляя пережить прошлое в настоящем.

Экспозиция заключена в эпиграфе-сне, в котором Вера видит себя бабочкой. Этот эпиграф взят из китайской притчи: *«Однажды партизанке Вере приснилось, что она бабочка: она весело порхала, была счастлива и не знала, что она – партизанка. А проснувшись внезапно, даже удивилась, что она – Вера. И не знала уже: ей ли снилось, что она – бабочка, или бабочке снится, что она – партизанка»* [50, с. 3]. Именно во сне стирается грань между реальностью и иллюзией. Способность видеть себя разной помогает Вере постигнуть мастерство актрисы. Второй акт также начинается сном, где бабочка-лимонница увидела себя партизанкой. Не зря была взята лимонница, так как эта бабочка является долгожителем. Она выживает, как и «выживают» в итоге героини пьесы. Эти два сна становятся частью сюжета пьесы, сублимируя реальное и виртуальное, чем автор достигает цели в раскрытии идейно-художественной концепции.

Не лишена пьеса интертекстуальности. Об этом свидетельствует монолог Любови Андреевны Раневской о грехах, экстраполированный на современность:

«О, наши грехи! Мы всегда сорили деньгами безудержу, как сумасшедшие...»

Наши мужья умирали от шампанского... они страшно пили... А мы? Мы закрывали глаза, бежали, себя не помня, а они за нами... безжалостно, грубо... Так глупо, так стыдно...» [50, с. 11]. Но это не точная цитата из Чехова, а переосмысленная Н. Рудковским. Она содержит упрек молодому поколению и себе, заставляет переосмыслить духовные ценности. Драматург стремится напомнить современникам о доброте, милосердии, жалости.

Интересно обращение Кати к стеллажу: *«товары, которые... были направлены к светлым идеалам добра и справедливости»* [50, с. 11].

Н. Рудковский считает самым большим грехом забвение великого и героического прошлого своей страны. К сожалению, для человечества оказались важными обыденные вещи (еда, одежда). Люди утратили идеалы. На полках вместо книг – потребительские товары. Драматург актуализирует социальные и нравственные проблемы современности, рассматривая их в философском ракурсе.

Актрисы представляют, что скрывают у себя евреев, едят картошку в мундирах. Безумным поступком выглядит воровство банок с селедкой, похожих на мины, которые бабушки проносили под одеждой на войне. Взяв пример с Веры, ее муж Леша, придя к женщине-проститутке, также начинает играть. У него не получаются любовные игры без военного антуража. «Заигравшись» войной, он и не заметил, как она вошла в его сознание. Так, вместо денег он предлагает женщине продукты, считает себя «беженцем». Вера и Катя подвергаются пыткам со стороны инструктора, на время ставшего гестаповцем.

Героини подвергаются риску в ситуации встречи в парке с уличной «гопотой»: *«А попка у тебя ничего. Ого. Заговорила. Ротик рабочий. Может, тебе гвоздиком между ножек нацарапать? Или ножик к горлу, чтобы не княвала?»* [50, с. 19]. Автор подчеркивает, что опасность присутствует и в мирной жизни, так как современная молодежь позволяет себе подобное поведение.

Вера полностью отрешена от реальной жизни, от повседневных забот, она по-настоящему вошла в роль, переживая военную ситуацию, преобразившую ее сознание. До недавнего времени, как и ее муж, она жила сегодняшним днем, для нее были важны только материальные ценности, она была довольна тем, что Леша хорошо

зарабатывает. Теперь она начинает верить в другие идеалы и отказывается от привычного комфортного существования. Не зря автор дал ей имя Вера. Леша называет ее *«верующая Вера»* [50, с. 6]. Она искренне уверенна, что главное для человека здоровье, страна, любимый человек, имея это, легко можно прожить и без денег. Чем дальше заходят эксперименты Веры, тем больше она начинает понимать, что хочет все узнать не просто как актриса: *«Но мне это надо познать уже даже не как актрисе. Мне это интересно как человеку, современному человеку, женщине, гражданке, на чьей родине была война»* [50, с. 6]. Вера обливается ледяной войной, мерзнет на балконе, чтобы понять, что чувствовала Зоя Космодемьянская, решается на воровство, готова отказаться от денег, еды. Девушка выглядит даже беспечной, когда с подругой готовит коктейль Молотова, делая это впервые: бутылка в любой момент могла взорваться прямо в руках, если бы девушки ошиблись в рецепте. Вера готова на все ради своей правды. Она очень решительна и смела, не каждая актриса пошла бы на такие жертвы. Она смогла убедить мужа в других ценностях, поверить в настоящую войну, сопережить ее вместе с ней, пересмотреть свои чувства, стать лучше. Даже Инструктор и Женщина изменили свои взгляды, став добрее.

В отличие от Веры, Катя живет в маленькой квартире с родителями. Она привыкла к современному комфорту: маникюр, кафе, ресторанам, фитнес-клубам, модной и ухоженной прическе. Девушка с большим трудом отказывается от этих благ современного общества. Переломным моментом для нее является то, что Вера называет ее *«эсэсовкой»*. Девушка готова на многое, чтобы снять с себя это клеймо. Катя закрывает одну комнату в квартире, будто там прячутся евреи, обрезает телефонный провод, как после бомбежки. У нее хорошая фантазия: она сгорела в солярии, представляя, что горит в танке. Однако Катя не выходит за пределы своей роли, все это она делает как актриса: *«Я люблю роли на преодоление. Я пойду до конца. На любые жертвы ради искусства»* [50, с. 8]. Но иногда и она теряет чувство реальности, ей кажется, что она на войне, ходит грязная, голодная. Катя выглядит смелее Веры, она совершает действительно героический для нашего времени поступок. Девушка, готовая к подвигу, идет по улице, на которой собрались местные хулиганы, жаждущие острых ощущений в канун Дня Победы. Как у фашистов, их агрессивность не на-

игранная, а правдивая. Вместо того, чтобы пройти мимо, Катя начинает пререкаться с ними, учить жизни: *«Это вы не понимаете... не хотите замечать... ваши дни жалко... жалко и бездарно сжигаются в пружину... пружину... давя на вас беспросветной сестростью... Неужели вам не ясно... не ясно, что пружина... пружина может... может резко разжаться и выбросить вас в полную убогость?»* [50, с. 19]. Катя говорит: *«Ты еще доживи до победы»* [50, с. 19]. Для них победа обесценена, и они готовы к насилию: *«Может, ее по кругу пустим?»* [50, с. 19]. Катя не испугалась, она применила изготовленную взрывчатку, совершив своеобразный «подвиг». Женщина вручает ей брошь, как орден, который символизирует Катину победу над уличной «гопотой».

Вместе с Верой и Катей к «победе» идут Леша, инструктор и женщина-продащица. Они не понимают смысла этого праздника. Леша, муж Веры, – это человек, который искренне любит жену и до поры до времени терпит все ее выходки. Для него война не закончилась, она происходит здесь и сейчас. Такой войной он считает мировой экономический кризис. У него одна проблема – как выжить сегодня. Он боится потерять деньги, работу, надежду на будущее и свою жену. Ему трудно жить в этом мире, где постоянно нужно бороться за материальные ценности: *«Вот так и живем мы в нашем Отечестве с мужским ощущением месячных»* [50, с. 18]. Для Леша эти потери намного страшнее, чем те, которые были на той войне, и ему есть за что сражаться и чем жертвовать. Когда Вера раздает всю его дорогую одежду, он в негодовании говорит: *«Мы знаем о какой-то там войне только по фильмам и книжкам. Для меня она абстрактна. А эти потери понятны. Поэтому они страшнее. А вы – сволочи. Вы две сволочи. Что вы наделали? Я нищий. Я из-за вас нищий. И ты теперь жалкая и нищая партизанка! Ты меня разорила, всё сожгла...»* [50, с. 18]. По словам самого Н. Рудковского, «сцены, демонстрирующие страх перед потерей материальных ценностей, были подсказаны реальной жизнью, в частности, ситуацией, произошедшей в 1990-е годы, когда люди переживали дефицит продовольственных товаров». Вслед за женой-актрисой Леша начинает говорить театральными цитатами: *«Почему люди не летают, как птицы?»* [50, с. 9]. Но летать он также хочет, чтобы улучшить свое благополучие: слетать в Венесуэлу за дешевым бензином или в Милан за одеждой. Леша мужествен-

но терпит, когда Вера его морит голодом. Вера и Катя отказались от деликатесов, как в период войны: *«Пицца – фашистка, креветки – аморально, кальмары – оппозиционеры, пармезаны, рокфоры – в концлагерь, в печку!»* [50, с. 13]. Это было последней каплей, Леша уходит из семьи «на фронт»: *«Возвращайся с победой, когда меня поймешь!»* [50, с. 13]. Движимый голодом, он идет к Женщине, но там он тоже сталкивается с идеалами жены, терпит поражение. В итоге Вера устраивает ему «ад», объясняя, что только так можно достичь капитуляции:

Л е ш а. Как больно...

В е р а. Так бывает после контузии. Выздоровливай. Война уже закончилась.

Л е ш а. Закончилась?

В е р а. Да. Мы победили.

Л е ш а. Мы все-таки победили. Ё. Ё. Ё [50, с. 22].

В финале происходит «перерождение» Леша. Теперь у него другой взгляд на мир, у него другие идеалы и ценности. Он понял главное: чтобы победить в Великой Отечественной войне, необходимо победить себя, свои инстинкты, главный из которых – инстинкт самосохранения.

Инструктор, садо-мазохист, – человек, которого недолюбили в детстве, не купили собаку, о которой он мечтал. Теперь он играет в жестокость, ненавидит всех людей, которые его окружают. Он говорит, что его дед воевал, он сам в детстве играл в войну и бил фашистов. *«И не надо... я не возьму ваши грязные деньги... Фашистки!»* [50, с. 13]. Он понимает, что нельзя даже в играх вести себя, как фашисты. Однако и он изменяется в лучшую сторону.

Женщина-продащица, по сути, одинокий, несчастный человек, вертится как белка в колесе. У нее множество проблем и забот, чтобы вылечить больную мать, ей приходится работать в нескольких местах: она и продащица, и скупщица, и работник зоопарка. Жизнь довела ее до того, что она решила продавать себя за деньги. Ей уж точно не до Дня Победы, ей некогда осмыслить всю значимость этого праздника. Но при этом она начинает сопереживать: жалеет Веру, Лешу, даже животных в зоопарке. Оказавшись участницей игры, которую затеяли Вера и Катя, она начинает по-другому смотреть на мир, для нее становятся важными моральные

ценности и идеалы (отдает Кате брошь за сушку, говоря, что это всего лишь золото).

Вере и Кате удалось изменить себя, своих близких и окружающих. Они смогли вернуть им ощущение боли, страха, страдания, самое главное – чувство патриотизма, гордость за победу.

Язык пьесы насыщен жаргонными, просторечными словами, реалистично отражающими язык улицы.

Автор включил в пьесу много цитат, ставших крылатыми выражениями, используя их в комедийном контексте («Выходила на берег Катюша», «Никто не забыт, ничто не забыто», «Жди меня, и я вернусь»).

Пьеса Н. Рудковского имеет сходство с повестью В. Быкова «Дожить до рассвета». В обоих произведениях у героев одна и та же цель – «дожить». Героям Рудковского необходимо пережить один месяц, а Ивановскому у Быкова – всего лишь дождаться рассвета, но ему намного труднее, он находится в реальных военных условиях, еще и ранен. Лейтенант не выполняет задание по уничтожению базы, но он перед смертью взрывает повозку с немцами. Таким образом он вкладывает пусть и маленькую, но свою лепту в победу. Вера и Катя же остаются в живых, им также по-своему трудно. Девушкам приходится воевать с собой, с ближайшим окружением. Они побеждают. Пусть их победу нельзя сравнить с той, которая была в 1945 году, но она столь же значительна для их самосознания. Повесть В. Быкова была экранизирована в 1975 году. Пьеса же получила признание театральной публики.

Таким образом, Н. Рудковскому, как и Андрею Яхонтову, удалось показать отношение современного поколения к победе в Великой Отечественной войне, обесценивание моральных и нравственных ценностей социума. Война и современность – два полюса, помогающие раскрыть нравственные принципы человека. Главный урок, который драматург дал читателю, сводится к тому, что без осознания прошлого не может быть настоящего и будущего, необходимо сохранить связь между поколениями.

Конец XX – начало XXI века свидетельствовали о том, что драматурги продолжали отражать события Великой Отечественной войны достаточно успешно. В их пьесах, с одной стороны, явно прослеживаются традиции предшественников (военные события, частные судьбы), с другой – поиск новых ракурсов в ее освещении

(концлагерь, жизнь фронтовиков после войны, живучесть фашизма, его угроза для будущего), форм и средств (фантастика, мистика). Обновляется ее жанровая палитра (монодрама, трагикомедия, притча).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Обращение к теме Великой Отечественной войны обусловлено как исторической важностью самих военных событий, так и запросами современной жизни. Сравнительное изучение русской и белорусской драматургии о Великой Отечественной войне позволило выявить авторские способы художественного миромоделирования, национальные особенности рецепции традиций советской литературы и продолжение ее развития в постсоветский период, что позволило расширить представление о современных русско-белорусских взаимосвязях.

Память о великом подвиге соединяет недавнюю историю с сегодняшним днем. Эта связь осуществляется прежде всего потому, что в годы Великой Отечественной войны познавалась истинная цена жизни, мужества, самоотверженности, долга, чести, претворенных в народной судьбе.

На каждом этапе русская и белорусская драматургия продемонстрировали сложный путь художественного осмысления Великой Отечественной войны. Проблемы, решаемые авторами, соответствовали времени и социуму, для которого это историческое событие было и остается одним из главных.

Победа советского народа в Великой Отечественной войне была великой победой советской идеологии, советского образа мышления. Многие драматурги следовали ей, но отдельные пытались сказать «правду» в меру дозволенного («1945 год» А. Солженицын, «Где твой брат, Авель?» Ю. Эдлис и др.), но со временем художественная интерпретация войны стала расширяться, углубляясь в ее показе, основываясь на архивах, воспоминаниях тех, кто прошел фронт. На современном этапе драматургии в большей степени представляют ее, используя гипертекст о войне, стараясь не нарушать принципа историзма. Духовный потенциал, сложившийся в 1920–1930-е гг., позволил выдержать испытания войны, однако после ее окончания нравственные ценности деградировали из-за политического обмана властью всего народа, несбывшихся надежд.

Находясь в общем пространстве Советского Союза, русские и белорусские драматурги жили одной идеологией, отражая войну через ее призму. В отличие от белорусской драматургии, в русской гораздо раньше проявился критический взгляд на военные события, но общий пафос был направлен на патриотизм и высокие моральные и нравственные ценности людей, защищавших Родину.

На первом этапе (1941–1945 годы) писатели стремились по горячим следам показать то, что им казалось важным. Он отличается тем, что драматурги непосредственно описывали военные события, будучи их участниками или соучастниками. За время войны было написано 350 многоактных и 600 одноактных пьес. Многие из них не обладали художественными достоинствами и не выдержали испытания временем. Первые пьесы военного периода появились уже в 1941–1943 годах, в них на первый план выдвигался патриотизм народа в борьбе с врагом. Однако ее начальное восприятие было оптимистичным, вера в победу мешала объективно оценить силы противника («Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова).

Новый взгляд на войну изложен в трилогии А. Солженицына «1945 год», где были подняты вопросы, ранее табуированные. Пожалуй, только ему удалось через призму комедии, драмы и трагедии правдиво описать атмосферу конца войны и дальнейшую судьбу тех, кто оказался в ГУЛАГе.

Наблюдаются поиски жанровых экспериментов в отражении этого события (от драмы до трагедии, от сатирической комедии до памфлета). Это говорит о том, что драматурги искали средства художественной типизации, стремясь к исторической достоверности. Примером может быть «Дракон» Е. Шварца – попытка в памфлетной форме обличить фашизм.

Что касается белорусской драматургии, то первые шаги в описании героического подвига советского народа, в частности белорусских партизан, не принесли должного результата. Это были только подступы к решению важной темы. В этот период были написаны пьесы К. Крапивы «Володин галстук» (1943), «Заложники» (1944), А. Кучара «Товарищ Андрей» (1944) и «Полешуки» (1944) Я. Романовича, в которых поверхностно и недостоверно изображена жизнь партизан, так как истинная правда событий стала известна лишь после войны. Как в русской, так и белорусской драматургии наблю-

дались общие недостатки (схематизм, штампы, слабая разработка характеров и др.).

В послевоенный период (1950–1980-е годы) драматурги имели возможность больше узнать о событиях войны, встретиться с теми, кто воевал, шире посмотреть на это время (показ военных действий, жизнь в тылу, частные судьбы героев, партизанские сражения). Появились мемуары, частично был открыт доступ к архивам. Все это способствовало тому, чтобы через призму времени показать то, что было невозможно показать во время войны. Лучшими стали такие пьесы, как «Вечно живые» В. Розова, «Барабанщица» А. Салынского, «Эшелон» М. Рощина. В новом проблемном ракурсе были отражены факты войны в пьесах Ю. Эдлisa («Где твой брат, Авель?», «Стоп-кадр»), в которых главное место заняла тема предательства, жизнь тех, кто прошел концлагерь. В них ярко выражены философское и психологическое начала.

В белорусской драматургии стали знаковыми «Рядовые» А. Дударева, «Трибунал» А. Макаенка, которые активно ставились на сцене как Беларуси, так и России. Первой проблему «свой/чужой», отношение к врагу подняла Е. Попова в пьесе «Площадь Победы». Потом ее продолжили С. Бартохова («Такая долгая гроза»), Е. Исаева («Вальсы Штрауса»).

Появились пьесы высокого художественного качества, правдиво раскрывающие события. Наряду с драмами утверждают себя пьесы-притчи, трагикомедии, что свидетельствовало о расширении жанрового диапазона.

В конце XX – начале XXI века многие авторы как русской (Ю. Эдлис, В. Жеребцов, К. Степаныхева, А. Косенков, Л. Проталин, А. Яхонтов, В. Гуркин, Ю. Виноградов, Г. Королев и др.), так и белорусской драматургии (Д. Балыко, С. Бартохова, Е. Попова, А. Делендик, П. Пряжко, Н. Рудковский и др.) продолжают традиции предшествующих десятилетий. Отсутствие личного военного опыта и временная дистанция, отделяющая день сегодняшний от реалий войны, определили принципиально новые способы литературной рефлексии и фокализации авторского сознания, требующие новых подходов к изучению идейно-тематической и жанрово-стилевой специфики каждого произведения.

О Великой Отечественной войне стало писать труднее (ушли из жизни ветераны, те, кто пережил войну). Молодым драматургам

приходится воссоздавать эти события по книгам и кинофильмам о войне. Документ и художественный вымысел, так активно проявившийся в пьесах послевоенных десятилетий, стал «сужаться». Приходится искать новые формы подачи материала, стараться не повторяться, не копировать, не подражать.

Трудно писать о событиях Великой Отечественной войны и потому, что ее «отодвинули» война в Афганистане, драма в Чечне, война на Украине. В беседе с фронтовиками, чьи произведения выходили огромными тиражами, были экранизированы, поставлены в театрах, выяснилось, что они уже не хотят писать о войне, потому что это уже никому не нужно [51, с. 3]. Их внуки увлечены другим, что огорчает, конечно. Однако важно не забывать, что пока народ хранит память, у него есть будущее.

В этой ситуации большую роль сыграли Всероссийские конкурсы на лучшую пьесу, посвященную Великой Отечественной войне. Они инициировали молодых драматургов и старшее поколение вновь обратиться к этой теме. В них приняли участие драматурги разных поколений: Р. Солнцев, А. Образцов, А. Косенков, Л. Проталин, А. Яхонтов, В. Гуркин, Ю. Виноградов, Г. Королев, Н. Рудковский и др. Написанные ими пьесы свидетельствуют о глубине постижения событий войны в разных ее аспектах. Хорошо просматриваются традиции драматургов предшествующих десятилетий в монодраме К. Степанычевой «Дни Победы», при этом она использовала прием техники «*verbatim*», придав содержанию правдивость и достоверность. Так по-новому зазвучал исторический факт из уст свидетелей. Пьеса «Дни Победы» нашла свою интерпретацию на театральных подмостках и стала лучшей на эту тему. Смело, через призму времени описал восприятие войны А. Яхонтов в пьесе «Выпьем за 9 мая!», поднимая спорные и актуальные вопросы (роль Сталина, отношение к ветеранам). Эта пьеса-диспут оставляет горький привкус о том, как спустя время боль войны не исчезает и заставляет нас уважительно относиться к прошлому.

В белорусской драматургии продолжили писать о войне Е. Попова («Блиндаж»), А. Дударев («Не покидай меня...»). В пьесе «Блиндаж» проявилось мастерство драматурга сочетать художественную условность с реалистическими картинками, драматизм с лиризмом, философию с психологией. Метаморфозы со временем (прошлым и настоящим) помогают понять отношение молодых людей к войне

и ветеранам, увидеть, что память бессмертна. Вписывается в этот контекст и пьеса Г. Марчука «Певчие сорок первого года», продолжая проблему чести и совести на войне. Остро поставлена проблема судьбы еврейского народа в пьесе Д. Балыко «Радуйтесь, люди!» и Е. Поповой «Счастье», что было новым в тематике о войне.

Экспериментально новой в осмыслении войны стала пьеса «Дожить до премьеры» (2010) Н. Рудковского, в которой драматург, как и А. Яхонтов, показывает отношение современников к войне, актуализируя социальные и нравственные проблемы современности, рассматривая их с философского ракурса. И хотя сюжет строится на игровой ситуации (актрисы репетируют роли партизанок), вживаясь в образ, но в эту игру втягиваются и другие (знакомые, родственники), которые, пройдя испытания, становятся добрее и милосерднее.

Главный урок, который драматург дал читателю, сводится к тому, что без осознания прошлого не может быть настоящего и будущего, необходимо сохранить связь между поколениями. И хотя пьеса первоначально была принята «в штыки», все же была поставлена и идет в театрах до сих пор.

Пьесы, которые определили тенденции развития драматургии о Великой Отечественной войне как русских, так и белорусских авторов, свидетельствуют о том, что их объединила не только тема, но и подходы в ее художественной интерпретации. Драматургия о Великой Отечественной войне заняла свою нишу в истории литературного процесса и свидетельствует о том большом вкладе, который измеряется не только художественной значимостью, но и нравственно-идеологической, что важно для социума.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



1. Абдусаматов, Х. Ш. Советская драматургия периода Великой Отечественной войны («Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова): дис. ... канд. филол. наук / Х. Ш. Абдусаматов. – М., 1952.
2. Бугров, Б. С. Драматургия 20–50-х годов / Б. С. Бугров // История русской литературы XX века. 20–50-е годы. Литературный процесс. – М., 2006.
3. Вишневская, И. О чем же говорила муза? / И. Вишневская // Соврем. драматургия. – 1997. – № 4. – С. 236–248.
4. Погодин, Н. Лодочница / Н. Погодин // Собр. драм. произведений: в 5 т. / Н. Погодин. – М., 1960. – Т. 3.
5. Васильев, Б. Л. Вначале была война / Б. Л. Васильев // Соврем. драматургия. – 1985. – № 1.
6. Симонов, К. Русские люди / К. Симонов // Собр. соч.: в 10 т. / К. Симонов. – М., 1980. – Т. 2.
7. Иванова, Т. «Мои современники, какими я их знала» / Т. Иванова. – М.: Сов. писатель, 1984.
8. Храпченко, М. Современная советская драматургия / М. Храпченко // Лит. и искусство. – 1942. – 30 мая.
9. Семяновіч, А. А. Гісторыя беларускай савецкай драматургіі (1917–1955 гады) / А. А. Семяновіч. – Мінск: «Вышэйшая школа», 1990.
10. Крапіва, К. Героіка партызанскай барацьбы / К. Крапіва // Калгас. праўда. – 1958. – 12 чэрв.
11. Цимбал, С. Е. Е. Шварц / С. Е. Цимбал. – Л., 1961.
12. Акимов, Н. Мы знали Е. Шварца / Н. Акимов. – Л., 1966.
13. Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия-памфлет: генезис, становление, поэтика / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск, 2002.
14. Головчинер, В. Е. Эпический театр Евгения Шварца / В. Е. Головчинер. – Томск, 1992.
15. Липовецкий, М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-х – 1980-х годов) / М. Н. Липовецкий. – Свердловск, 1992.
16. Грачева, Н. В. Змееборческий миф как общий архетип этнокультурного котла Восточного Средиземноморья [Электронный ре-

сурс] / Н. В. Грачева. – Режим доступа: <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/45717>.

17. *Шварц, Е.* Обыкновенное чудо. Пьесы. Сказки / Е. Шварц. – М., 2011.

18. *Нива, Ж.* Солженицын / Ж. Нива. – М., 1992.

19. *Солженицын, А.* Пьесы / А. Солженицын. – М., 1990.

20. *Эдлис, Ю.* Где твой брат, Авель? / Ю. Эдлис // Избранное. Драмы / Ю. Эдлис. – М., 1993. – 454 с.

21. *Васильев, Б.* Вначале была война / Б. Васильев // Современ. драматургия. – 1985. – № 1. – С. 227–242.

22. *Роцин, М.* Эшелон [Электронный ресурс] / М. Роцин. – Режим доступа: <https://theatre-library.ru/authors/r/roshchin>.

23. *Макаёнак, А.* Трыбунал / А. Макаёнак // Выбранные творы: у 2 т. / А. Макаёнак. – Минск, 1980. – Т. 1: П'есы.

24. *Вишневская, И.* Комедия на орбите: очерк творчества / И. Вишневская. – М., 1979.

25. *Арро, В.* Высшая мера / В. Арро // Пьесы ленинградских драматургов. – Л., 1985.

26. *Попова, Е.* Площадь Победы / Е. Попова // Объявление в вечерней газете: Пьесы. – Минск, 1989.

27. *Щербаков, К.* Цена победы / К. Щербаков // Современ. драматургия. – 1985. – № 1.

28. *Шамякін, І.* І змоўклі птушкі / І. Шамякін // Збор твораў: у 6 т. / І. Шамякін. – Мінск, 1979.

29. *Раздольский, В.* В кольцо тишины / В. Раздольский // Современ. драматургия. – 1985. – № 3.

30. *Эдлис, Ю.* Стоп-кадр / Ю. Эдлис // Современ. драматургия. – 2010. – № 2.

31. *Стельмах, Я.* Десант / Я. Стельмах // Современ. драматургия. – 1985. – № 2.

32. *Дударев, А. А.* Рядовые / А. А. Дударев // Современ. драматургия. – 1985. – № 1.

33. *Волков, Н.* Отечественная война и советская драматургия / Н. Волков // Современ. драматургия. – 1985. – № 1.

34. *Клепиков, В.* Светлая боль памяти / В. Клепиков // Современ. драматургия. – 1985. – № 1. – С. 88–89.

35. *Тоболкин, З.* Похоронок не было / З. Тоболкин // Современ. драматургия. – 1985. – № 1.

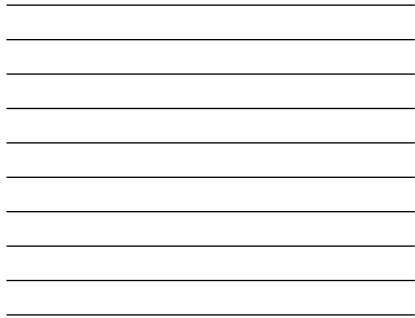
36. *Лазарев, Л.* На всю оставшуюся жизнь / Л. Лазарев // Новый мир. – 1986. – № 11.

37. Коган, А. Уроки памяти. Литературно-критические очерки / А. Коган. – М., 1988.
38. Бугров, Б. Герой принимает решение. Движение драмы от 50-х годов / Б. Бугров. – М., 1987.
39. Гуркин, В. Ваня, Саня и Римас / В. Гуркин // Соврем. драматургия. – 2005. – № 3.
40. Дударев, А. А. Не покидай меня...: драматическая баллада в 2-х д. / А. А. Дударев // Иные берега: журнал о русской культуре за рубежом. — 2007. – № 1. – С. 103–115.
41. Попова, Е. Блиндаж [Электронный ресурс] / Е. Попова. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/interpreters/ya>. – Дата доступа: 15.11.2017.
42. Мещанский, А. Ю. Великая Отечественная война в драматическом дискурсе / А. Ю. Мещанский // Научный диалог. – 2022. – Т. 11. – № 3.
43. Воробьева, Н. Людоед [Электронный ресурс] / Н. Воробьева, К. Журенкова. – Режим доступа: <https://www.soyuzpisateley.ru/publication.php?id=1339>. – Дата доступа: 16.12.2021.
44. Яхонтов, А. Н. Выпьем за 9 мая! / А. Н. Яхонтов // День Победы. Сборник пьес современных белорусских и российских авторов / под ред. А. А. Баранова. – Минск, 2004.
45. Степанычева, К. В. Дни Победы / К. Степанычева // Соврем. драматургия. – 2010. – № 2.
46. Степанычева, К. В. Дни Победы [Электронный ресурс] / К. Степанычева. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/s/stepanycheva>. – Дата доступа: 14.08.2017.
47. Ткачев, В. Семь трофеев рядового Шапкина [Электронный ресурс] / В. Ткачев // Камертон: сетевой литературный и исторический журнал. – 2020. – № 123. – Режим доступа: <https://webkamerton.ru/2020/01/sem-trofeev-ryadovogo-shapkina>. – Дата доступа: 17.12.2021.
48. Балыко, Д. Радуйтесь, люди! [Электронный ресурс] / Д. Балыко. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatre-obraz.ru>.
49. Бартохова, С. П. Такая долгая гроза / С. П. Бартохова // Отражение в зеркале: пьесы / С. П. Бартохова. – Минск, 2008.
50. Рудковский, Н. Дожить до премьеры / Н. Рудковский // Соврем. драматургия. – 2010. – № 1.
51. Мирошниченко, Н. Факел Памяти / Н. Мирошниченко // Соврем. драматургия. – 2005. – № 2.

СОДЕРЖАНИЕ



София Алексеевна Лысенко (1922–2002)	3
София Алексеевна Лысенко – идеал женщины и ученого	6
ПРЕДИСЛОВИЕ	10
ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ (ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ)	12
ПЕРВЫЕ ШАГИ В ОТРАЖЕНИИ ВОЙНЫ	14
НОВЫЙ ПОДХОД В ИЗОБРАЖЕНИИ ФАШИЗМА («Дракон» Е. Шварца)	26
ВОЙНА ГЛАЗАМИ ОЧЕВИДЦЕВ (1945–1950) (трилогия А. Солженицына «1945 год»)	33
ВОЙНА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПАМЯТИ (1950–1980-е гг.)	39
ВОЙНА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВРЕМЕНИ (1990–2020-е гг.)	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	102
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	107

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines, typical of notebook paper. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

Научное издание

Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна

**РЕЦЕПЦИЯ ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ
(1941–2020-Е ГГ.)**

Редактор *И. М. Подоматько*

Компьютерная верстка *К. А. Капустиной*

Подписано в печать 28.09.2023. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Ризография.

Усл. печ. л. 6,4. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 50 экз. Заказ 88.

Издатель и полиграфическое исполнение:

государственное учреждение образования

«Республиканский институт высшей школы».

Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/174 от 12.02.2014.

Ул. Московская, 15, 220007, г. Минск.