

А. Р. Волков



Маяковско-брехтовское направление в драматургии социалистического реализма

Театр, служи коммунистической пропаганде!
(Владимир Маяковский. Лозунг для
спектакля «Баня»).

Современное состояние марксистской эстетической и литературоведческой мысли характеризуется стремлением еще глубже постичь объективные законы искусства как в теоретическом смысле (отражение, воспроизведение и пересоздание действительности в искусстве), так и в плане историческом (закономерности мирового — литературного, театрального и т. д. процесса). Особо актуально установление закономерностей искусства XX в., прежде всего — социалистического реализма: теоретических — специфика и границы этого метода — и исторических — интернациональные закономерности развития социалистического реализма, проявляющиеся с необходимостью в национальных искусствах. Только познание объективных законов искусства социалистического реализма может дать научные критерии в борьбе против догматического, ревизионистского и буржуазного литературоведения. К пониманию неотложности обретения истинно научных общезначимых критериев, установления законов и закономерностей приходят не отдельные исследователи, а марксистское искусствоведение в целом. Показательна в этом отношении дискуссия «Глубже изучать теорию социалистического реализма», проведенная «Вопросами литературы»¹. При всей взаимной полемичности выступлений подобные мысли с большей или меньшей отчетливостью прозвучали у многих выступавших. Особенно — у А. Мясникова, Вл. Гусева, Н. Гея.

В познании законов искусства большое значение могут и должны иметь типологические исследования. В научной типологии весьма отчетливо сочетается историчность и теоретичность. Сопоставительный анализ явлений различных национальных искусств не только ведет к установлению интернациональных или зональных закономерностей. Через типологические обобщения проступают внутренние закономерности художественного метода, направления, жанра и т. д.

Типологические сопоставления на основе ленинского общенаучного критерия повторяемости марксистское литературоведение ведет давно. Еще в 1912 г. В. В. Воровский провел смелую несинхронную типологическую параллель. Сходство в творчестве двух великих писателей — Данте и Красинского — Воровский не просто устанавливает, но и

¹ «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 3—68.

объясняет социально-историческими и биографическими факторами. Статьи Воровского, к сожалению, были опубликованы только посмертно в 1931 г.² и с тех пор не переиздавались.

Типологические исследования долгое время не получали развития в советском литературоведении. Не последнюю роль здесь сыграла неприемлемость типологического метода для литературоведческого догматизма, столь сильного в 30—40-х гг.

Положение резко изменилось за последние пятнадцать лет. Советские исследователи (А. И. Белецкий, Г. Д. Гачев, Н. К. Гудзий, В. М. Жирмунский, И. Г. Неупокоева, Н. И. Конрад, Д. Ф. Марков, Б. С. Мейлах, А. В. Чичерин и др.) и ученые других социалистических стран (О. Барток, Ф. Вольман, С. Вольман, Э. Георгиев, Ю. Доланский, С. Кольбушевский, К. Крейчи, Л. Сиклаи и др.) достигли ощутимых успехов в типологическом изучении литератур. Типологически-сопоставительный метод рассмотрения внутренне подобных — синхронных и несинхронных — фактов различных литератур получил признание как один из важных методов марксистского литературоведения.

Впрочем, имеет место и скептическое отношение к типологии. Некоторые литературоведы — среди них и весьма крупные — продолжают считать, будто типологический подход дает возможность сопоставлять что угодно с чем угодно и лишь контактологические работы позволяют делать обоснованные выводы об идейно-художественной близости писателей. Действительно, типологический метод таит в себе опасность слишком вольных сближений. Однако это говорит лишь о том, что нужна «холодная» проверка гипотетически возникающих сопоставлений, что исследователь должен всегда придерживаться фактов, что совпадения частного характера нельзя класть в основу широких обобщений. Другое дело, когда в сопоставляемых явлениях просматривается близость художественных принципов, системность, проявляющаяся в идейно-художественных структурах произведений. Эта близость должна найти объяснение в сходстве историко-литературной и, шире, — социально-исторической обстановки. В таких случаях типологическое исследование не только обоснованно, но и необходимо. Оно поможет установить закономерности становления и развития жанрово-стилистических направлений, дать сопоставительную — синхронную или асинхронную периодизацию историй отдельных национальных литератур, в частности литератур социалистических. Между тем типологический метод мало использовался для изучения интернационального опыта искусства социалистического реализма. Меньше всего внимания в типологическом плане привлекала драматургия социалистического реализма.

XX век — век необычайного обострения классово-политической борьбы и роста политического сознания во всех слоях общества. Политика перестала быть специфической областью, занимающей узкий круг людей. Она вошла в духовный мир каждого человека. Стала делом всех. Народные массы осознают свою решающую роль в истории. Заострилось ощущение творимой истории.

Перед искусством встали задачи отображения основных политических, научных и философских вопросов современности при одновременном апеллировании к народным массам. Отсюда поиски путей художественных решений. Театр, непосредственно обращающийся к массовому «потребителю» искусства, предоставляет большие возможности в этом отношении. Действительно, в театральном-драматургическом ис-

² В. В. Воровский. Сигизмунд Красинский. По поводу 100-летия дня его рождения. Соч., т. II, Госсосоэжгиз, Л., 1931, стр. 406—436, Польский Данте. К 100-летию дня рождения С. Красинского, там же, стр. 437—446.

кусстве первой половины нашего века происходят качественные изменения.

Стремление создать принципиально новую, соответствующую социальным задачам современности драматургию проявляется у писателей марксистского мировоззрения в первые же послеоктябрьские годы, когда в разных национальных литературах под прямым воздействием Октября возникают сходные явления. Много общего имеет драматургия В. Маяковского, Б. Брехта, О. Вишни, Н. Хикмета, В. Незвала, Л. Кручковского. Это подобие буквально бросается в глаза. Мельком, по отдельным конкретным случаям эта близость неоднократно отмечалась в работах о Маяковском, Брехте или Хикмете³. Но только отмечалась, а не освещалась подробно, и лишь в двустороннем сопоставлении. Между тем для понимания закономерного и новаторского характера становления драматургии социалистического реализма весьма плодотворно многостороннее сопоставление творчества этих писателей. Современное сравнительное литературоведение вообще пришло к той мысли, что «от бинарного сравнения следует переходить к многостороннему»⁴.

Автор этих строк в 1962 году предложил понимание драматургии Маяковского как новаторской системы продуманных художественных принципов и как явления театра народной условности⁵. В выступлениях 1960—1964 гг. на III украинской славистической конференции, Первом координационном совещании по актуальным проблемам славяноведения, V международном конгрессе славистов и VI украинской славистической конференции драматургическая система Маяковского была сопоставлена с рядом сходных явлений славянских и неславянских литератур. Была выдвинута и вкратце изложена концепция, предлагаемая в настоящей статье⁶.

Отдельные части этой концепции были подробнее разработаны в серии статей 1966—1967 годов⁷.

Выдвинутые положения вызвали определенные отклики. Так, Б. Л. Милявский, принимая некоторые тезисы статьи «Художественные принципы драматургии Маяковского», не согласен с тем, что эта драматургия представляет систему⁸. Н. С. Зеленцова поддержала ряд по-

³ О близости художественных особенностей драматургии Маяковского и Хикмета см.: В. Михайлов. В. В. Маяковский и Назым Хикмет. Труды Московского института востоковедения, 1951, вып. 6; А. Февральский. Драматургия Назыма Хикмета. В кн.: Назым Хикмет. Пьесы, «Искусство», М., 1954, стр. 316, 322; Р. Фиш. Назым Хикмет. Очерк жизни и творчества. «Советский писатель», М., 1960; В. Плукчек. Предисловие в кн.: Н. Хикмет. Всеми забытый, «Искусство», М., 1962, стр. 13.

⁴ См. Ф. Вольман. Основные задачи сравнительно-исторического изучения славянских литератур. В кн.: IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I, М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 20—21.

⁵ А. Р. Волков. Художественные принципы драматургии В. Маяковского. Ученые записки Черновицкого университета, т. 56, 1962, стр. 49—61.

⁶ См. Актуальные проблемы славяноведения. Материалы первого координационного совещания по актуальным проблемам славяноведения, Издательство АН СССР, М., 1961, стр. 158.

Славянска філологія. Матеріали от V Міжнароден конгрес на славистите, Издателство на БАН, София, 1966, стр. 251

А. Р. Волков. Типологічна подібність у становленні слов'янської та неслов'янської драматургії соціалістичного реалізму. В сб.: Тези доповідей VI української славистичної конференції, Чернівці, 1964, стр. 98—100.

⁷ А. Р. Волков. К проблеме тропа (на материале драматургии Маяковского). «Вопросы русской литературы», вып. 3, 1966, стр. 4—14.

А. Р. Волков. Ліро-епізм у драматургії соціалістичного реалізму маяковсько-брехтівського напрямку, «Іноземна філологія», в. 14, 1967, стр. 145—155.

А. Р. Волков. Обобщенность места и времени действия в драматургии маяковско-брехтовского направления, «Вопросы русской литературы», в. 5, 1967, стр. 113—120.

⁸ Б. Л. Милявский. Маяковский вузовский (по страницам «Ученых записок» 1960—1962 годов), «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 79—80.

ложений, в частности определение драматургии Маяковского, Брехта, Хикмета как театра народной условности, в статье, представляющей едва ли не единственный случай трехстороннего сопоставления конкретных пьес этих драматургов⁹.

В установлении закономерностей драматургии социалистического реализма при помощи многостороннего типологического сопоставления возможны два пути, две методики.

Можно стремиться к наиболее широкому подбору и освещению материала. В параллель к драматургии названных писателей поставить драматурию В. Вишневского, опыты Я. Вериха и И. Восковца, работы Э. Ф. Буриана, «Марко в аду» И. Кочерги, «Рычи, Китай!» С. Третьякова и т. д. В пьесах этих драматургов много общего с произведениями вышеназванных авторов.

Но, во-первых, необъятного не обнимешь: число сходных явлений можно было бы увеличить чуть не до бесконечности. Во-вторых, обилие материала грозило бы утопить основные пункты сопоставления в море фактов и примеров.

Предпочтительнее другая методика. Сопоставить творчество небольшого количества крупных драматургов — по одному из нескольких национальных литератур — славянских и неславянских. Наиболее значительные авторы наиболее полно отражают в своей литературе основные проблемы эпохи, выражают определенную историко-литературную закономерность (именно потому эти писатели и велики). Это как бы особо удачно выкристаллизовавшиеся алмазы. Такие писатели имеют наибольшее национальное (подчас и интернациональное) значение. При такой методике рассмотрение легко обозримого материала дает возможность судить о международных закономерностях литературного процесса.

Итак, предметом сопоставления будет драматургия Маяковского, Брехта, Вишни и Хикмета, частично к сопоставлению будут привлекаться пьесы Незвала и Кручковского. Анализу подлежат системы театрально-драматургических принципов названных писателей и воплощение этих принципов в художественной ткани, в театрально-драматургической структуре отдельных пьес.

Построение сопоставительного ряда: Маяковский—Брехт—Вишня—Хикмет — не содержит утверждения о равновеликости сопоставляемых писателей. Так, очевидно, что Брехт и Вишня не сопоставимы по историко-литературному значению. Брехт — автор нескольких десятков драматических произведений и крупнейший теоретик театра, оказавший мощное воздействие на мировой театр и драматурию XX в. Вишня — автор в сущности двух комедий («Вий» и «Запорожец за Дунаем»), подлежащих сопоставлению с драматургией Маяковского, Брехта, Хикмета, не оцененный как драматург даже на родине. Но в плане типологическом — как явления синхронные, взаимно-независимые, но сходные, выражающие в данных национальных литературах общие тенденции — драматургия Брехта и Вишни сопоставима.

В контактологическом плане вопрос в статье не рассматривается. Взаимовоздействия исключены хронологией написания пьес и отсутствием убедительных доказательств воздействия, когда хронологически оно было бы возможно. По-видимому, было только воздействие Маяковского (и, может быть, Брехта) на Хикмета, а также Брехта — на Кручковского. Такие факты будут иногда отмечаться. Но и в этих случаях

⁹ Н. С. Зеленцова. Опыт сопоставления пьес В. Маяковского «Баня», Назыма Хикмета «А был ли Иван Иванович?» и драмы Брехта «Добрый человек из Сезуана» (особенности жанра). Труды Университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы, т. XIX, литературоведение, вып. 2, М., 1967, стр. 62—97.

имело место освоение чужого художественного опыта внутренне родственными авторами драматургом, у которого сходные художественные принципы сложились до того, как такое освоение началось.

А главное — крупные таланты идут не от литературных влияний, а от национальной действительности. Творчество Маяковского, Брехта, Вишни, Незвала, Хикмета, Кручковского органически выросло из национальных литературных процессов. Эти драматурги шли самостоятельными путями, но их поиски имели сходные социальные и эстетические причины и общую цель.

Создание агитационного театра, отражающего революционную действительность, и убеждение в невозможности создать его в старых формах были причинами драматургических экспериментов, начатых в послеоктябрьские годы. Идет ломка жанрово-стилистических канонов, разрабатываются новые театральные-драматургические принципы познания и отражения действительности.

Агитационная, революционно-романтическая драматургия развивается в 20-е годы там, где победила социалистическая революция (Россия, Украина), или была революционная ситуация (Германия). В странах, где процесс революционизации шел медленнее (Чехословакия, Польша, Турция), подобные явления возникают позднее и в определенной степени с использованием советского и немецкого опыта.

Следует учесть также, что революционная драматургия в капиталистическом обществе находится в более неблагоприятных условиях, чем поэзия или проза. Смысл драматического произведения в том, чтобы быть поставленным на сцене. Без этого оно не становится полноценным фактом исторического художественного процесса. Драматическому произведению, не соответствующему вкусам театральной публики своего времени, грозит опасность забытья, в лучшем случае — воскресения через много лет. (Так было, например, с «Отправлением греческих послов» Я. Кохановского. Поставленная впервые в 1578 г., трагедия была забыта. В середине XIX в. она была заново открыта. И только наше время утвердило оценку трагедии как образцового произведения классицизма, равного трагедиям Расина или Корнеля).

Драматургия Брехта редко появлялась на сценах капиталистических стран при жизни автора. Пьесы Хикмета почти не ставились на турецких сценах и в театрах других капиталистических стран. Очевидно, поэтому занимавшийся драматургией всю жизнь Незвал — частый гость на чехословацких сценах межвоенного двадцатилетия — лучшую свою пьесу интересующего нас жанрово-стилистического типа «Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой» написал уже в социалистической Чехословакии¹⁰. Не потому ли и драматургическая деятельность Кручковского почти полностью относится к послевоенному периоду, а единственная довоенная пьеса «Герой фатерлянда» не только не ставилась, но и не была напечатана до войны?

Драматургические системы взятых для сопоставления авторов формировались более или менее синхронно. Маяковский (1893—1930), Брехт (1898—1956), Вишня (1889—1956), Хикмет (1902—1963), Незвал (1900—1958), Кручковский (1900—1962) — люди одного поколения.

В дооктябрьский период только Маяковский был уже известным поэтом и пробовал свои возможности драматурга, поставив в 1913 г. трагедию «Владимир Маяковский». Хотя в трагедии были заложены некоторые его драматургические принципы (лиро-эпизм, тропизм, обобщенность, зрелищность, экспрессивность), она представляла лишь по-

¹⁰ Ср. Milan Blahinka. Nezvalovo drama (1920—1932), „Česka literatura“, 1965, стр. 449.

пытку освоения сцены. Брехт до Октября напечатал только первые стихотворения. Вишня и Хикмет не начали еще творческий путь. Трагедия Маяковского не была известна Брехту. Нет никаких свидетельств — ни в прямых высказываниях, ни в текстах пьес Вишни или Хикмета, — что они знали юношескую пьесу русского поэта.

Становление драматургических систем Маяковского, Брехта, Вишни, Хикмета относится к послеоктябрьскому периоду. Непосредственно Октябрьской революцией было порождено первое произведение советской драматургии — «Мистерия-буфф» (1918). К намеченным во «Владимире Маяковском» принципам здесь добавились столь важные, как агитационность, гротескность, театральная синтетизм. До конца жизни Маяковский работает в области драматургии. Кроме цирковых зрелищ и киносценариев, он создает агитпьесы «А что, если? Первомайские грезы в буржуазном кресле», «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое», «Как кто проводит время, праздники праздную» (1920), «Вчерашний подвиг (что сделано нами с отобранными у крестьян семенами)» (1921), а также комедии «Клоп» (1928) и «Баня» (1929), где полно выразилась его драматургическая система.

В этот же период складывается драматургическая система Вишни, воплотившаяся в комедиях «Вий» (1925) и «Запорожец за Дунаем» (1930). Третья пьеса «Вячеслав» (1930—1931) при жизни автора не публиковалась. Это — бытовая, антимещанская комедия, написанная в «обычной», совсем иной, чем «Вий» и «Запорожец за Дунаем», жанрово-стилистической манере.

Для Брехта послеоктябрьское пятнадцатилетие — период усиленно го освоения марксизма и — в прямой зависимости от этого — движения к агитационной драматургии. Одна за другой написаны драмы «Ваал» (1918), «Спартак» или «Барабанный бой в ночи» (1919), «В чаще» (1922), «Жизнь Эдварда II английского» (1923), «Что тот солдат, что этот» (1924—1926), зингшпиль «Махагони», инсценировка «Бравого солдата Швейка» (1927), «Трехгрошовая опера» (1928), «учебные пьесы» (1929), «Святая Иоанна скотобоен» (1929—1931), «Исключение и правило» (1930), «Мать» (1930—1932). В 1933 г. Брехт уезжает из фашистской Германии. Начинается новый период жизни и творчества.

Идейное и художественное развитие Хикмета во многом связано с Москвой, с Советским Союзом. В 1921 г. он впервые приезжает в СССР, будучи уже автором одноактной пьесы «Каменное сердце». Для турецкого драматурга, как и для Брехта, послеоктябрьские годы — время изучения марксизма. Хикмет в 1921—1924 годах учится в Коммунистическом университете трудящихся Востока (КУТВ), Брехт с 1927 г. посещает марксистскую рабочую школу (МАРШ). Во время краткого пребывания на родине Хикмет организует рабочий клуб, для которого пишет одноактную пьесу из жизни турецкого пролетариата. Осужденный заочно за революционную деятельность на пятнадцать лет тюрьмы, писатель возвращается в Москву, где на этот раз живет с 1925 г. по 1928 г. Совместно с известным режиссером Николаем Эчком организует «Метлу» — турецкую «театральную артель» при КУТВ и пишет для нее небольшие стихотворные агитпьесы, приуроченные к революционным праздникам: «Пирамиды», «Полнолуние», эстрадные комплексы, социальные драмы «Кто виноват?» и «Все — товар», переделывает в пьесу свое стихотворение «Двадцать восьмое января». Вместе с Региной Янушкевич сочиняет сценарий циркового зрелища «Мы — Октябрь».

В 1928 г. Хикмет уезжает на родину.

Познакомившийся в Советском Союзе со спектаклями Мейерхольда, Вахтангова, Станиславского, с пьесами Чехова и Горького, много

воспринявший из достижений нашей культуры, турецкий писатель, по-видимому, не был знаком с драматургией ни Маяковского, ни Вишни, ни Брехта. (Премьера «Клопа» в театре Мейерхольда состоялась в 1929 г., «Бани» — в 1930 г. Первая и единственная довоенная постановка Брехта на советской сцене произошла тоже в 1930 г. в Камерном театре). Другое дело, что Хикмет уже в этот период испытал воздействие поэзии Маяковского.

Чрезвычайно близки к драматургии Маяковского (не к «Мистерии-буфф», а к «Клопу» и «Бане») комедии Вишни. Однако дата написания лучшей и наиболее новаторской комедии Вишни — «Вия» — 1925 г. исключает возможность воздействия на украинского сатирика зрелой комедиографии Маяковского. С другой стороны, нет никаких данных, что Маяковский знал непереуевенный на русский язык и не ставившийся на русской сцене вишневыский «Вий».

Также не были знакомы с драматургической практикой друг друга Брехт и Маяковский. Иначе говоря, прямых контактов между интересующими нас драматургами в 20-е годы не было. Но их творчество развивалось в едином потоке агитационного театра.

Тридцатые годы... Маяковского нет в живых. Вишня драматические произведения не пишет. В сороковые годы Вишня частично возвратится к комедиографии, напишет несколько миниатюр: фелетоны в драматической форме: «О зяблевой любви» (1945), «Весенний гром» (1948), интермедию для джаз-оркестра «Иван Карась, или...» (1946), текст для музыкального обозрения «Киев» (1950). Однако, кроме сценического фелбетона «О зяблевой любви», эти произведения при жизни автора не публиковались и не принадлежат к лучшим сатирическим произведениям Вишни.

Начинается второй период творчества Хикмета (1928—1950) и Брехта (1933—1948). Брехт изгнан с родины, где он лишен гражданства. Книги его сожжены. Хикмет проводит эти годы на родине, но большую часть — в тюрьме (1937—1950). В таких тяжелых условиях оба драматурга достигают творческой зрелости и добиваются искомого — воплощения последовательно марксистского мировоззрения в художественно полноценных пьесах.

Брехт в эмиграции (Швейцария, Дания, Швеция, Финляндия, США) пишет «Круглоголовых и остроголовых» (1932—1934), «Горациев и Курциациев» (1934), «Страх и нищету в Третьей империи» (1934—1938), «Винтовки Терезы Карар» (1937), «Жизнь Галилея» (1938—1939), «Мамашу Кураж», радиопьесе «Допрос Лукулла» (1939), «Господина Пунтилу» (1940), «Разговоры беженцев» (1940—1941), «Доброго человека из Сычуани», «Карьеру Артуро Уи» (1941), «Сны Симоны Машар» (совместно с Л. Фейхтвангером, 1941—1943), «Швейка во второй мировой войне» (1943), «Кавказский меловой круг» (1945), «Дни коммуны» (1948—1949).

Хикметом написаны «Череп», «Дом покойника» (1932), «Всеми забытый» (1935), «Легенда о любви», «Иосиф Прекрасный» (1948). Почти никаких контактов с СССР и вообще с заграницей у турецкого писателя в то время не было (особенно в тюремные годы).

Пьесы и Брехта, и Хикмета почти не ставились на сценах, подчас оставаясь в рукописях. Таким образом, и в этот период — в 30-40-е годы — никаких взаимовлияний предполагать нельзя.

Широкая дорога на сцену пьесам Брехта и Хикмета открывается в 50-е годы. Возвратившись в 1949 г. на родину, в Германскую Демократическую Республику, Брехт возглавляет знаменитый Берлинский ансамбль, где ставит многие собственные пьесы, воплотившая до самой смерти в 1956 г. свои художественные принципы театрально. Пишет относи-

тельно мало: «Домашний учитель» (1950), «Осуждение Лукулла» (1951).

Приехавший вновь в СССР Хикмет с 1951 г. до смерти в 1963 г. пишет пьес больше, чем когда-либо: «Рассказ о Турции» (1952), «Первый день праздника» (1953), «Чудак» (1955), «А был ли Иван Иванович?» (1956), «Пражские куранты» (1957), «Дамоклов меч» (1959), «Тартюф-59», «Два упрянца» (1960), «Станция», «Корова» (1962), «Бунт женщин» (совместно с В. Г. Комиссаржевским, 1962). В 50—60 гг. пьесы Хикмета прочно вошли на сцены театров, прежде всего советских.

В драматургии Маяковского, Вишни, Брехта, Хикмета, Незвала, а в значительной степени и Кручковского, были выработаны похожие художественные принципы.

Исходным художественным принципом явилась агитационность. Отсюда — установка на плакатность, броскость. Остальные принципы — как бы функции от агитационности, способы создания театральной коммунистической пропаганды.

Для большего агитационного воздействия писатели отказываются от драматургии внешнего правдоподобия. От чисто литературного театра идут к театру подчеркнуто условному и подчеркнуто зрелищному. Автору необходимо разговаривать, непосредственно общаться со зрителями.

Стремясь непосредственно воздействовать на социальное сознание зрителей, драматурги отказываются от театра сопереживания, «изнашивающего, по словам Брехта, зрительскую активность», строят театр соучастия, возбуждающий социальную активность.

Опыт передачи в художественном произведении авторского отношения к событиям был накоплен в вековом жанровом опыте лиро-эпики. Его освоение драматургией дает разные формы театральной двупланности, способы параллельной сценической передачи событий и авторского лиро-эпического и публицистического элемента.

Стремление отразить широчайшую интернациональную проблематику, создать произведения классовой агитации отливалось в обобщенные формы, лишенной детализации, в обобщенность всех художественных компонентов, таких, как персонажи, место действия, время действия. При перенесении времени действия в прошлое оно подчеркнуто осовременивается, в частности введением анахронических подробностей и ассоциаций, выделяются равно свойственные разным эпохам социально-классовые конфликты: «Мистерия-буфф», «Осуждение Лукулла», «Кавказский меловой круг», «Мать», «Иосиф Прекрасный», «Смерть губернатора», «Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой».

Для сценической передачи такой обобщенной, интернациональной проблематики не нужна (скорее противопоказана) разработка быта, языковой характеристики и т. д. — отсюда лаконизм в ремарках — декорациях, репликах и антропонимах.

Драматурги ищут яркую театральную форму выражения революционных идей («агитация со звоном» — по словам Маяковского). Одним из способов достижения этого является тропизм — художественный принцип употребления тропов на всех структурных уровнях. Такое употребление тропов автором подчеркивается. Тропизм имеет идейно-художественной сверхзадачей усиление интеллектуального и эмоционального воздействия на читателя или зрителя (слушателя).

Генетически тропы часто возникают из фантастики — фольклорной, мифологической, научной. Фантастика дается подчеркнуто условно — как способ передачи агитационного элемента и, в связи с принципом обобщенности, — как средство отвлечения от слишком конкретных ло-

кальных, временных, политических адресатов («Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня», «Вий», «Запорожец за Дунаем», «Осуждение Лукулла», «Тартюф-59», «Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой» и пр.).

Художественное отражение прежде всего непримиримых противоречий, классовых антагонизмов делает пьесы напряженными, контрастными по группировке персонажей, по стилистическим средствам их обрисовки, по скрещению жанровых тональностей («Пролетариата мистерия и буржуазии буфф»), по прямо декларативному авторскому отношению — «Я люблю прямо сказать, кто сволочь» (Маяковский). Эти слова могли бы сказать и Брехт, и Вишня, и Хикмет.

Напряженная экспрессивность, преимущественно героико-патетических и сатирических, часто контрастно соединенных тональностей поддерживается соединением прозы со стихотворной речью (комедии Маяковского, большинство пьес Брехта, «Вий» Вишни, «Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой» Незвала). Не случайно большая часть основоположников рассматриваемого направления драматургии социалистического реализма — Маяковский, Брехт, Хикмет и Незвал — великие революционные поэты.

Драматурги маяковско-брехтовского направления расширяют привычный для драматического рода круг художественных средств. Идут поиски в направлении синтетического театра. Используются внелитературные средства: пение («Клоп», «Баня», «Вий»); зонги («Трехгрошовая опера», «Мамаша Кураж», «Швейк во второй мировой войне» и другие пьесы Брехта); танец («Швейк во второй мировой войне», «Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой»); пантомима («Баня», «Вий», «Запорожец за Дунаем», «Матушка Кураж», «Легенда о любви», «Пражские куранты», агитпьесы Хикмета); цирк («Мистерия-буфф», «Баня»); радио («Рассказ о Турции», «Дамоклов меч»); музыка, кино. Вводятся внехудожественные — публицистические и научные — элементы.

Все, о чем шла речь выше, обуславливает жанровое новаторство. Произведения драматургов маяковско-брехтовского направления трудно, подчас невозможно отнести к привычным жанровым разрядам.

Но тем нагляднее диалектическая связь новаторства с традициями. Драматурги используют заимствованные, в том числе традиционные сюжеты, мотивы и персонажи из мифологии («Осуждение Лукулла», «Мистерия-буфф», «Иосиф Прекрасный», «Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой»); фольклора («Вий», «Легенда о любви», «Два упрянца»); литературы («Баня», «Запорожец за Дунаем», «Что тот солдат, что этот», «Мать», «Манон Леско», «Смерть губернатора»); истории («Святая Иоанна скотобоев», «Сны Симоны Машар», «Двадцать восьмое января») и т. д.

Одной из главных, но не единственной, причиной обращения интересующих нас драматургов к заимствованным сюжетам является их пригодность для особо обобщенного моделирования художественного образа современности, для постановки на их материале интернациональных проблем современности для художественного вскрытия социальных закономерностей классового общества. Особенно ярко это видно, например, в «Мистерии-буфф», «Осуждении Лукулла», «Иосифе Прекрасном», «Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой», «Смерти губернатора».

Осваиваются художественные средства и принципы различных эпох и литературно-театральных направлений: древнегреческая драматургия, Шекспир и Марлоу, литература просветительства и многое другое.

Очень большое значение имеет обращение к фольклору, в особенности к народному театру: балаганно-ярмарочным гуляниям, например

в «Пражских курантах» или «Виен», обрядовым действиям во «Владимире Маяковском» (проводы масленицы), восточноазиатскому, особенно китайскому, театру у Брехта и Хикмета, к итальянской комедии масок у Незвала, к турецкому народному театру живого актера «орта оюну» и театру теней «Карагёз» у Хикмета и т. п.

Переplавляются; приобретает новое идейно-художественное качество, поиски авангардистских направлений (футуризм — Маяковский, экспрессионизм типа драматургии В. Кайзера и Э. Толлера — Брехт, поэтизм и сюрреализм — Незвал). Этим расширяются творческие возможности социалистического реализма.

Агитационный театр народной условности Маяковского — Брехта — Вишни — Хикмета рождался в борьбе на несколько фронтов. В теоретических выступлениях и в пьесах драматургии воинственно, максималистски нападают на отрицаемые ими явления искусства.

Они против «четвертой стены», отделяющей сцену от зрительного зала; против традиционной бытовой и психологической драматургии XIX в. (При этом реалистическая драматургия сближалась ими с натуралистической); против эстетско-декадентского театра для избранных; против фабульной драматургии; против развлекательного мещанского искусства. Так, Брехт в статье «Замечания о народном театре» выступает против ревию, противопоставляя ему рабочее искусство агитпропа. Для Маяковского символами мещанства были романс и гитара. Поэтому гитара и гитарная лирика становятся сценическими лейтмотивами Присыпкина. Средствами борьбы с враждебными явлениями искусства делается пародирование, особенно у Маяковского, Брехта, Вишни. В комедиях Маяковского вставляются целые пародийные номера (отдельные словосочетания, названия, целые речи, отрывки романсов). Средством пародии бывает не только слово, но и движение: танец, пантомима (фокстротирующий Присыпкин). В пародийных целях применяется параллельная подача, сценическая и словесная. Так построено все III действие «Бани».

Пародийной может быть целая пьеса. «Что тот солдат, что этот» представляет полемику с балладами Редьярда Киплинга. «Вий» пародийно-полемически направлен против традиций этнографически-бытового театра, что подчеркивается жанровым подзаголовком: «Музыкальный гротеск на 4 действия с пением, с танцами, с водкою и с чем хотите». «Мистерия-буфф» — пародия на религиозно-библейские сюжеты. Но в соответствии с принципом многонаправленности в пьесу включены и целые сцены, пародирующие различные формы буржуазной государственности, а также содержатся полемические оценки многих литературных явлений.

Поиски интересующих нас драматургов носят характер сознательных экспериментов, о чем красноречиво говорят высказывания самих авторов.

Сходство проблематики, близость идейно-художественных принципов в творчестве крупных писателей разных литератур возникает под влиянием международных явлений общественной жизни и тех задач, которые она выдвигает перед искусством своего времени. Такие принципы, как агитационность, сознательное экспериментирование, обобщенность, лаконизм, лиро-эпизм, тропизм, условно данная фантастика, экспрессивность, контрастность и динамизм, осовремененное использование традиционного сюжетно-образного материала, обращение к традициям народной и литературной условной драмы, театральный синтезизм, идейно-эстетическая многонаправленность, в том числе открытая полемичность против отрицаемых явлений искусства, — воплощаются не просто в структуре отдельных произведений, где эти принципы не мо-

гут подчас осуществиться во всей полноте (в силу ограниченности непосредственного содержания и рамок, налагаемых жанровым заданием). Эти принципы осуществляются во всем драматическом творчестве рассматриваемых писателей.

Взятые в отдельности, указанные драматургические принципы могут быть обнаружены во многих явлениях искусства разных времен и направлений. Но специфичность сочетания, взаимоотношенность, взаимообусловленность их, подчиненность агитационности, целенаправленное постоянство авторов в развитии и воплощении своих принципов свидетельствуют о системности, о драматургических системах.

Сходство же между драматургическими системами разных национально своеобразных и значимых мастеров доказывает, что это закономерно возникшие системы мировосприятия и художественного исследования социальной действительности XX в. Ведь если перед нами действительно закономерность, то она должна в основном повториться в различных национальных литературах.

Близость драматургических систем Брехта, Маяковского, Вишни, Хикмета, поздних Незвала и Кручковского, повторяемость подобных принципов в их драматургических системах и интернациональная повторяемость этих систем в национальных литературных процессах позволяют говорить о принадлежности этих авторов к особому типологическому творческому направлению — одному из первых в драматургии социалистического реализма.

Необычность драматургии Маяковского, Брехта, Вишни, Хикмета, по сравнению со всем предшествующим театрално-драматическим искусством, показывает, что новая идейная позиция и новое — социально-агитационное задание порождает не только идейное, но и художественное новаторство драматургии социалистического реализма уже в период ее становления.

Было создано совершенно новое направление в театрално-драматургическом искусстве, которое можно было бы, несколько перефразировав Н. П. Охлопкова, назвать синтетическим театром народной условности. Это определение, однако, не отражает важнейший принцип — агитационность. Слишком широко и выражение Э. Пискатора — «политический театр». Одновременно и слишком широко и слишком узко определение А. В. Луначарского — «театр героического реализма». Слишком узко уже потому, что интересующее нас направление развивает сатиру не менее, чем героику.

Это направление можно назвать агитационным, революционно-романтическим, а применительно к драматургии — маяковско-брехтовским по именам его первых и самых значительных представителей.

Типологическое сопоставление художественных принципов и драматургических систем Маяковского, Брехта, Вишни, Хикмета, Незвала, применимость к ним ленинского критерия повторяемости доказывает зональную, если не интернациональную, закономерность становления и развития маяковско-брехтовского направления как одного из жанрово-стилистических направлений в искусстве социалистического реализма, как одной из ветвей драматургии народной условности XX в., как закономерного этапа международного художественного процесса.

Кафедра русской литературы Черновицкого университета
