

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

БАКИНСКИЙ СЛАВЯНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РЕНА ЭЮБОВА

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ДРАМЕ

*(на материале русской и азербайджанской
драматургии 60-90-х годов XX века)*

Учебное пособие

**Издательский дом
«ЗЕНГЕЗУРДА»
Баку – 2022**

Редакторы: доктор филологических наук, профессор
Мамедханова Наида Самал гызы

доктор филологических наук, профессор
Мусаева Белла Сирас гызы

Рецензенты: доктор филологических наук, профессор
Рагимова Эльмира Абдулла гызы

доктор философии по филологии, доцент
Наджафова Зоя Исмаил гызы

доктор философии по филологии, доцент
Багирова Айсель Низами гызы

доктор философии по филологии, доцент
Агаева Сабина Октай гызы

Способы выражения авторской позиции в драме (на материале русской и азербайджанской драматургии 60-90-х годов XX века). Учебное пособие. —
Баку: Издательский дом «Зенгезурда», 2022 г. — 104 стр.

470202600000

512-2022

Qrifli nəşr

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ДРАМЕ	10
ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ	57
СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ДРАМЕ	58
ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ	99
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	100
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	101

ВВЕДЕНИЕ

Произведения искусства, представляющие собой образную картину окружающей жизни, как известно, отражают авторский взгляд на мир, его концепцию человека и мира. Подлинная суть искусства – быть моделью, выражающей отношение художника к действительности.

Художественная литература, раскрывающая многообразные взаимосвязи человека и среды, направленная на нравственное воспитание читателя и имеющая огромное эстетическое значение, немыслима без активного авторского присутствия. «Поэт одушевляет картину своим чувством, своею мыслью» – писал В.Г. Белинский в XIX веке [4, 906].

Настоящий художник слова, даже при кажущейся порой беспристрастности, при всем своем желании не сможет полностью освободиться от того, чтобы не занять определенную позицию к тому, о чем пишет, и, следовательно, не выразить свои симпатии и антипатии. Авторское отношение проявляется в самых различных формах, и следует отметить, что способы выражения авторской позиции в художественном произведении довольно успешно исследуются в литературоведении.

Однако следует признать, что проблема авторской позиции и способов её выражения рассматривается в основном на материале эпоса и лирики, третий же род литературы – драма – в этом аспекте представлен весьма немногочисленным количеством работ. Причины подобного «невнимания» к драме прежде всего можно усмотреть в ее родовой специфике, заключающейся в том, что прямое авторское слово в драме встречается в основном во вспомогательном тексте, в целом же авторская речь сводится к минимуму.

Определяя особенности литературных родов, В. Белинский писал: «В лирической поэзии поэт является нам субъектом, и потому-то в ней так часто и такую важную роль играет его личность, его «я», а ощущения и чувства, о которых он говорит, как о

своих собственных, будто бы одному ему принадлежащих, мы приписываем себе, узнаем в них моменты собственного духа. Эпический поэт, скрываясь за событиями, которые заставляют нас созерцать, только подразумевается, как лицо, без которого мы не знали бы о совершившемся событии, он даже и не всегда бывает незримо присутствующим лицом: он может позволять себе обращения к самому себе, говорить о себе или, по крайней мере, подавать свой голос об изображаемых им событиях. В драме, напротив, личность поэта исчезает совсем и как бы даже не предполагается существующей, потому что в драме п событие говорит само за себя, современно развиваясь и с внутренней, и с внешней стороны своей» [6, 499].

Представление о том, что взгляд автора на действительность может быть выражен только опосредовано, не допуская лирических высказываний автора, долгое время считалось незыблемым. Так, отмечая специфическую форму драматического произведения, А.М. Горький писал: «Пьеса – драма, комедия – самая трудная форма литературы, – трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая единица, действующая в ней, характеризовалась и словом, и делом самосильно, без подсказывания со стороны автора. В романе, повести – люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто незаметно для читателя, очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными.

Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным» [14, 594].

Не оспаривая определений В. Белинского и М. Горького в целом, в то же время нельзя не отметить, что теория драмы, имеющая древнюю историю (как известно, уже первое научное сочинение, содержащее в себе основы теории литературы - «Поэтика» Аристотеля - была по сути теорией драмы), сохраняя на протяжении веков незыблемость основных родовых признаков драмы – ориентацию на постановку, острую конфликтность и т.д., не раз испытывала необходимость в ломке уже установившихся представлений, ибо практика драмы, находящейся как никакой другой род литературы в непрерывном движении, обогащалась и изменялась с изменениями в самом обществе.

В корректировке в этом смысле нуждается и постулат о невмешательстве автора драматического произведения в изображаемые события, что утверждалось в вышеприведенных цитатах. Так, конец XIX – начала XX века – время бурных социальных катаклизмов – породило в искусстве направление «новой драмы», связанное с именами Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Чехова. Поиски новых форм освоения действительности приводят и к активизации личностного отношения к изображаемому, в связи с чем авторский голос все более явственно вторгается в художественную ткань драматического произведения.

Тенденция эта позволяет более заметно ощутить связь драмы с другими родами литературы, зачатки чего изначально заложены в ней. Как пишет Гегель: «Среди особых видов искусства слова драматический есть именно то, которое в себе объединяет объективность эпоса с субъективным принципом лирики в более непосредственной данности, изображая в себе замкнутое действие, как реальное, также возникающее из внутренней сферы развивающегося характера, как действие, в результате драмы определяемое из субстанциальной природы целей, индивидов и коллизий» [10, 329]. Гегелевское определение охватывает характеристические черты драмы в единстве, как взаимопроникающие и взаимоопределяющие начала. Динамичность этого определения позволяет объять и новые тенденции развития драмы – и «эпический театр»

Брехта, и усиление лирического, «личностного» элемента в пьесе (например, пьесы А.П. Чехова).

Эта формула, запечатлевшая закономерности драмы, принцип композиции важна, прежде всего, тем, что подчеркивает связь этого рода литературы с эпосом и лирикой, а не поднимает между ними непроходимую стену, как например, это сделано в «Краткой литературной энциклопедии»: «В отличие от лирики и подобно эпосу, драма воспроизводит прежде всего внешний по отношению к автору мир – взаимоотношения между людьми, их поступки, возникающие между ними конфликты. Но в отличие от эпоса, она имеет не повествовательную, а диалогическую форму. В ней, как правило, нет места внутренним монологам героев, авторским характеристикам персонажей и прямому анализу изображаемого» [23, 321].

Подобные утверждения опровергаются самой драматургической практикой. Процесс эпизации и лиризации драмы, начавшейся в конце прошлого века, находит свое бурное развитие во второй половине XX века, ознаменовавшейся значительными событиями политического и социального характера, и приводит к заметному обогащению форм выражения авторской позиции в драматургии. Отсюда и наметившийся интерес к разработке проблемы выражения авторской позиции в драме в последние десятилетия минувшего века. Как уже было отмечено выше, работ на эту тему не столь много, но даже имеющиеся в наличии исследования свидетельствуют о том, насколько данная проблема интересна, перспективна и актуальна.

Способы выражения авторской позиции в драматургии находятся в постоянном развитии. Это связано с особенностями общего литературного процесса в каждой из моментов его развития, различием творческих почерков драматургов, с жанрово-стилевой спецификой произведения. Немаловажное значение в выборе способа выражения позиции автора в драме играет общественно-политическая ситуация, время написания произведения. В этом

смысле интересный материал для исследования представляет русская и азербайджанская драматургия 60-90-х годов.

Прежде всего, надо сказать, что литература русского и азербайджанского народов, находящихся долгие годы в одном культурном, политическом и экономическом пространстве, наряду с ярко выраженной национальной спецификой имели множество типологических сходств, вызванных общностью социальных и политических целей и задач. Типологическая общность проявляла себя в выборе тем, конфликтов, в постановке проблем, а главное – той тенденции, которая характеризовала всю литературу 60-90-х годов – гуманизацию конфликта и героя, стремление утвердить приоритет извечных нравственных ценностей, независимых от конъюнктурных соображений и социального заказа.

Известно, что 60-90-е годы представляют собой самый разнообразный период в плане общественно-политической ситуации в бывшем Союзе. Они вбирают в себя так называемую «оттепель» - 60-е годы, когда наметился поворот к демократизации общества, когда ослаб политический прессинг и когда, окончательно, порвав с пресловутой «теорией бесконфликтности», драматургия, как вообще вся литература, взяла курс на примат общечеловеческих ценностей над политическими и идеологическими, на обостренное внимание к жизни и внутреннему миру отдельной личности. За «оттепелью» наступили годы, получившие печальное название «застой», возродившие в не сформулированном виде требование не обобщать отрицательных явлений в обществе, ужесточившие негласную цензуру. Однако драматургия уже не свернула с избранного курса, ища в самых неблагоприятных условиях возможности для раскрытия народу правды о беспорном неблагополучии в общественной жизни. Именно такая литература исподволь готовила те изменения, которые произошли потом – эпоху перестройки и гласности, распад «нерушимого союза», обретение независимости государственных республик, колоссальные перемены в идеологии и менталитете, коренные изменения в экономике и пр.

Драматургия народов бывшего Союза, и в частности, русская и азербайджанская драматургия в 60-90-е годы характеризуется все большим усложнением художественной выразительности, художественного мышления, обращением драматургов к открытой экспериментальности. Все это сказывалось и на усилении субъектно-личностного отношения в драматургии. Способы выражения авторской позиции оказывались, как уже было отмечено выше, в прямой связи со временем. Так, например, цензурные рамки порой не давали возможности открыто выразить свою позицию. Отсюда, даже иногда создавалось впечатление аморфности, неопределенности концепции художника. Однако талантливые и смелые драматурги различными путями пытались донести читателю свою точку зрения на происходящее в стране, резко отличающуюся от официальной. В пьесах А. Вампилова, А.Гельмана, Р.Ибрагимбекова, Анара и др. через широкое использование символа, аллюзий, аллегорий, пространственно-временных смещений и многих других художественных приемов до читателя и зрителя доводилась авторская позиция, авторское слово.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ДРАМЕ

Усиление субъектно-личностного начала в русской и азербайджанской драматургии 60-90-х годов, нашло свое заметное отражение в ремарках, в заглавиях пьес, в перечне действующих лиц. Среди этих драматургических форм, объединенных общим названием – вспомогательный текст, особо выделяются ремарки, в которых более всего слышно прямое авторское слово, в силу чего в них заключены большие потенциальные возможности для активного выражения авторской позиции.

Великий русский писатель и драматург Н.В. Гоголь, придававший огромное значение эстетической и воспитательной функции драматургии и театра, неоднократно подчеркивал неразрывное единство этих двух видов искусства. Очень точно и ясно определил он специфику драматического рода в письме к М. Погдину, где писал: «А что из того, когда пьеса не будет играть? Драма живет только на сцене. Без нее она, как душа без тела» [13, 455]. Действительно, полнокровную, полноценную жизнь драма получает только на сцене, когда общими усилиями творческого коллектива театра герои приобретают плоть и кровь, а замысел автора – вполне законченную форму. Эта родовая особенность драмы выдвинула в качестве ее важнейшего компонента ремарку (в переводе с французского – пояснение), функция которой первоначально ограничивалась подсказкой актеру и режиссеру, т.е. ремарка являлась как бы связующим звеном между пьесой и театром. Эта функция ее в течение нескольких веков оставалась неизменной, что давало основание литературоведам отводить ей только служебную роль. Как пишет известный исследователь драматургии В.Сахновский-Панкеев: «Ремарка не несла на себе никакого отпечатка метода, стиля, художественной индивидуальности. Тем самым она оказалась вне литературы» [29, 232]. Таким образом, ориентация на постановку, определяя роль и значимость

ремарок, в то же время «сработала» против нее, ограничив ее возможности. При этом как-то забывалось, что драма все-таки – это род литературы, а ремарка – ее неотъемлемая часть.

Однако уже с середины XIX века в связи с усилившимся интересом к быту и психологии человека роль ремарок возрастает. В пьесах А. Островского, А. Чехова, Б. Шоу, Т. Уильяма и др. можно увидеть развернутую ремарку, носящую несколько беллетризованный характер.

Взгляд на ремарку как чисто служебный текст, не связанный с содержанием пьесы, уверенно и смело опровергался практикой драматургии. Безусловно, ремарка продолжает выполнять служебные функции, начавшийся в середине XIX века процесс разворачивания ремарок, расширения выполняемых ею задач, наполнения эпическим и лирическим содержанием набирал силу, и уже в начале XX века ремарка, отражая настроение, атмосферу действия, проявляя в себе черты творческой индивидуальности писателя, стала одним из важнейших факторов выражения авторской позиции.

В ремарках появляется возможность непосредственно высказать свой взгляд на мир, выразить свои гражданские и человеческие пристрастия. Эволюция ремарки начинается с усилением в ней эпического, описательного начала, но вскоре в нее вторгается и лирический элемент. Для подтверждения этой мысли достаточно сравнить ремарки в пьесах А. Островского и А.П. Чехова. Если у Островского акцент делается на подробное описание обстановки действия, объективную передачу внешнего поведения персонажей, без проявления к ним своего отношения, то в чеховских ремарках отчетливо слышна лирическая интонация, личностное отношение автора к изображаемому.

Надо отметить, что проникновение прямого авторского слова в текст ремарки одни связывают с эпизацией драмы, другие – с лиризацией. Так, Б. Брехт писал: «Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением» четвертой стены» [17, 671]. Эта же мысль прозвучала и в дискуссии, которая про-

шла на страницах журнала «Театр» в 1979 году под рубрикой «Театр. Драма. Проза». В.Сахновский-Панкеев, напротив, связывал проникновение авторского слова в пьесы с лиризацией драмы [30, 50]. Но в обоих случаях с введением авторского слова в ремарки, драматургическая структура изменяется и приобретает новые черты, которые раньше не были свойственны драме как роду литературы.

Как известно, 60-70 годы в истории литератур народов бывшего Союза ознаменовались как период бурного расцвета лирико-психологического направления. Явление это стало настолько популярным, что некоторые исследователи даже пытались все жанровое разнообразие драматургии этих и последующих лет свести к унифицированию под «лирико-психологический» жанр [32, 72]. Но в этом можно уловить симптом, характеризующий тенденцию современной драматургии к психологизму и лиризации, что стало органичным для пьес и другого жанра. Например, даже в пьесах на так называемую производственную тему можно заметить углубление психологизма, выявление личностного отношения автора.

Названная тенденция сказалась на всех уровнях пьесы, заметно коснувшись и структуры ремарки. В пьесах И.Эфендиева, Н.Хазри, А.Арбузова, А.Гельмана, и др. стремление проникнуть вглубь человеческой психологии, понять происходящие в ней процессы, желание выразить свое личное, заинтересованное отношение к изображаемым характерам и событиям необычайно активизировало субъективно-личностное начало, что нашло свое отражение в обогащении форм ремарок.

Проникновенно лиричны и отмечены неповторимой авторской интонацией ремарки пьесы А. Арбузова, которого по праву можно назвать достойным продолжателем чеховских традиций и который положил начало лирико-психологической драме в современной драматургии. Еще в пьесе «Таня», написанной в 30-е годы, заметно ощущалась лирическая струя арбузовского творчества. Даже само название пьесы, такое будничное, простое, за-

ключающее в себе милую, обаятельную женственность в годы, когда гремели марши энтузиастов, а женщин призывали к героическим деяниям, говорило о желании автора заглянуть в душу человека, разобраться в его простых, человеческих проблемах. В ремарках «Тани», которые никак нельзя рассматривать только как указание актерам, чувствуется какое-то особое, неуловимое настроение автора, сочувствующего, равнодушного к своим героям. И счастливая (пока!) жизнь молодоженов – Тани и Германа, и глубокое потрясение героини от потери ею своего крошечного сына, и новое возрождение Тани к жизни – все это находит свое отражение наравне с диалогами в авторских ремарках. Обратимся к примеру. После того, как читатель узнает о смерти Юрика – сына Тани, драматург пишет: «В комнате тихо. За окном стемнело. В соседних домишках зажглись огни, где-то неподалеку в саду засела веселая компания - слышится пение и звон гитары:

Позарастили стежки-дорожки,
Где проходили милого ножки,
Позарастили мхом-травой...

Таня подходит к окну, садится у подоконника. С улицы слышно, как бьют часы, им отвечают другие, третьи. Гаснут огни. Настает ночь. Таня молча сидит у раскрытого настежь окна. Где-то стороной проходит гроза. Вдали гудят далекие поезда. Снова бой часов. Таня сидит молча. Кричат петухи. Даль за окном розовеет. Так проходит ночь. Настает рассвет. На дворе поют птицы. Восходит солнце. Вдали грохочет электричка. Таня медленно поднимает голову, смотрит на улицу. Со двора слышен звонкий мужской голос: «Дуська, Ду-усь, на занятия...». И где-то рядом радио передает утреннюю зарядку: «Начали. И раз, и два, и три. На раз – вдох, на три – выдох. Дышите полной грудью... полнее, полнее. И раз, и два. Начали сначала... все сначала...» [2, 679]. В комнату падают первые лучи солнца. Наверху на рояле играют пустячную песенку. Наступает утро». Ремарка эта вмещает в себя глубокий смысл. Таня потеряла единственного родного человека

(«В жизни у нее только и есть, что Юрка. А помрет – ничего у нее не останется», - говорит няня), но жизнь продолжается, и эта мысль – главное в ремарке. С точностью оператора автор фиксирует смену ночи и дня: здесь нет ничего лишнего, даже песня, включенная в текст ремарки, как бы напоминает потерянную любовь Тани. В ремарке много символичного. И голос диктора, дважды повторившего «Сначала... всё сначала...», и первые лучи солнца, возвещающие о наступлении нового дня, как бы подсказывают Тане, что надо с новыми силами начать новую жизнь.

«Отличительным признаком ремарки, - пишет В.И. Комарова, является статичность (выделено нами - Р.Э.) в изображении обстановки, заключающаяся в отсутствии всякого «движения». Ремарки представляют собой такое описание, в котором «застывшими» оказываются не только вещи, предметы, создающие обстановку, но и действующие лица, принимающие участие в той или иной сценке» [24, 224]. Однако, как мы видим, А. Арбузов полностью опровергает эту мысль. В приведенной ремарке угол зрения автора как бы перемещается во времени, при помощи чего достигается передача авторского представления о вечности бытия, об обновлении жизни, о необходимости бороться и выживать в любых, даже самых трагических обстоятельствах. Мысль автора, своеобразно воплотившаяся в этой ремарке, позже в пьесе «Мой бедный Марат» нашла свое открытое выражение в словах героя: «Даже за день до смерти не поздно начать жизнь сначала» [2, 510].

Стремление драматурга через ремарки высказать свое «я» нашло свое дальнейшее развитие в пьесах «Иркутская история», «Арбата», «Мой бедный Марат», «Старомодная комедия» и др. где поднимаются важные нравственные проблемы, имеющие общечеловеческое значение – любовь, одиночество, старость и т.п., сопровождаются ремарками, в которых явственно проступает личностная интонация, особенности творческого почерка драматурга. Обратимся к одной из самых задушевных и в определенной мере грустных, тревожных пьес А. Арбузова – пьесе «Сказки ста-

рого Арбата». Здесь автор по-своему выражает интерес к внутренним переживаниям человека, к духовной стороне его жизни. Драму одиночества и утраченных надежд переживает чувствующий неумолимое приближение старости кукольных дел мастер Федор Балясников. Он пока полон сил, таланта, жажды жизни. Но уже задумался о пределах своих возможностей, хотя пытается держаться таким бодрячком.

Арбузов сразу же с каким-то обостренным вниманием начинает приглядываться к нему и как бы приглашает читателя остановиться на нем внимание. Пьеса начинается пространной ремаркой, которая должна подготовить читателя к восприятию этого героя. «Итак, - позднее утро, ранняя осень. За окном хорошая погода. Из соседней комнаты доносится довольно внятное рычание, а затем в кабинете появляется и сам автор пения, Федька Балясников, совсем не старый человек лет шестидесяти. Вид его не вызывает сомнений, что он только что проснулся. Добродушие и азарт, мощное телосложение и веселая ленца выгодно отличают его от подавляющего большинства его погодков. Пройдясь по комнате в не запахнутом халате, он подходит к письменному столу, где обнаруживается огрызок вчерашнего бутерброда. Эта находка радует Балясникова, и он съедает ее. Стоящая рядом с чернильницей пивная бутылка, к счастью, тоже оказывается не пустой, и остаток бутерброда, таким образом, запивается остатками пива. Эпизод этот удовлетворяет Балясникова, и он, хлопнув себя по животу, вновь на мгновение отдается пению. Сидящие и стоящие на многочисленных полках куклы и игрушечные звери с радостным волнением прислушиваются к его исполнению. Однако, взяв в руки игрушечный пистолет, Федя следует по комнате дальше. Остановившись у какого-то пестрого веселого жирафа, он неодобрительно восклицает: «Нахал!» и дважды палит на него из пистолета. Наконец, он добирается до телефона, плюхается в кресло и набирает нужный номер» [2, 679].

Эта ремарка, так же, как и приведенная выше ремарка из «Тани» носит описательно-повествовательный характер. Но в отли-

чие от первой, где драматург не выходил за рамки «объективного» изображения, беспристрастного комментирования смены времени суток, а авторская мысль проявлялась в самой ткани повествования, в повторах, здесь мы заметно ощущаем «субъективность» автора, его личностное отношение к герою, что достигается благодаря шутливо-ироничной интонации, ярко выраженным оценочным эпитетам, олицетворениям. Эмоциональный тон поддерживается и указанием на «настроение» кукол и зверушек. «Одушевление» безжизненных игрушек показывает привязанность героя к творению своих рук. Куклы – часть его самого, продолжение его жизни. Характерно, что радость и веселье, отражающееся на их лицах – это состояние и самого героя. Поэтому неудивительно, что после отъезда Виктоши – девушки, которая пробудила в сердце стареющего художника самые нежные чувства, «куклы притаились, погрустнели». Драматург не скрывает своей симпатии к герою, он призывает читателя любоваться им. В приведенной ремарке, где на первый взгляд, дана довольно жизнерадостная картина, подспудно звучит и тревога, неуверенность. Она в неряшливости, неопрятности внешнего вида героя и интерьера комнаты (не запахнутый халат, обеды бутерброда, недопитая бутылка и пр.) – все это свидетельствует о неблагополучии быта Балясникова. Как бы ни бодрился, он боится приближения старости, боится отстать от жизни, и от этого в пьесе не исчезает ощущение тревоги. Постоянным рефреном стали вопросы: как не испугаться, как не погаснуть до срока, как преодолеть себя и не опустить руки. И это передано через все компоненты художественной формы пьесы и находит своеобразное выражение в ремарках.

Характерной особенностью многих арбузовских пьес стало точное определение в них времени действия. Автор настойчиво требует, чтобы мы помнили о времени. Время ведет людей по дорогам, сводит и разводит, испытывает, растит и уничтожает; люди проявляются во времени, временем проверяются и судятся. Так, показывая историю формирования, возмужания, обретения

через ошибки и заблуждения своего места в жизни героев пьесы «Мой бедный Марат», драматург останавливается на трех периодах из их жизни. Первая часть пьесы воскрешает события марта-мая 1942 года, во второй части герои действуют в марте-мае 1946 года, а последняя их встреча происходит в декабре 1959 года. Этим постоянным напоминанием о времени Арбузов стремится подчеркнуть связь героев с окружающим их миром, оценить их духовные качества на протяжении целой исторической полосы, охватывающей десятилетия.

Начало пьесы рисует трех юных персонажей в обстановке ленинградской блокады, перед лицом смерти и голода, в обледенелой комнате полуразрушенного дома, где их свели друг с другом случайности осадного быта, бомбежек, артиллерийского обстрела. «Одна из немногих уцелевших квартир в полуразрушенном доме на Фонтанке. Комната почти пуста: вещи сожжены, только громоздкий, тяжелый буфет остался и большая широкая тахта. На ней, укутанная чем попало, Лика. Скоро вечер, и в комнате весенние ленинградские сумерки.

Тихонько отворилась дверь, на пороге появился Марат, с некоторым удивлением оглядел комнату, увидел Лику. Молчание длилось недолго» [2, 679]. В этой ремарке незримо присутствует авторский взгляд. Как кинооператор, он дает вначале общий план — дом. Затем объектив приближается, охватывает комнату, вся обстановка которой выдает блокадный кошмар. Затем крупным планом показаны герои.

Во второй части изображена та же комната, но узнать ее уже трудно, так как послевоенное время наложило свой отпечаток и на обстановку. Чувствуется, что война уже кончилась и жизнь входит в свою колею. Если в первой ремарке определение «укутанная чем попало» подчеркивало незащищенность, беспомощность героини, то теперь Лика — самостоятельная девушка, она «с удобством сидит на тахте». Так, в нескольких словах драматург показал не только изменение обстановки, но и внутреннее изменение самой героини.

В ремарке, предваряющей третью часть, лирическая авторская интонация проявляется более отчетливо. Щемящий душу вопрос, нашла ли мебель свое место, и отрицательный ответ на него, прозвучавший в тексте ремарки, как бы ассоциируется с мечущимися душами, с поисками своего места в жизни героев – Лики, Марата, Леонидика. Каждый из этих героев тяжело переживает горечь утраченных иллюзий, неосуществленных надежд. Марата томит любовь к Лике, его мучает собственное безволие, из-за которого он отказался от дела, которое могло бы стать главным делом его жизни; не сбылась мечта Лики о научной деятельности в области медицины; Леонидик осознает свою заурядность, и это гнетет его. Брак между Ликой и Леонидиком не принес счастья никому из них. Внутреннее состояние, сомнения, тревогу героев драматургу очень точно удается передать через ремарки. Конечно же, полно и более отчетливо внутренний мир героев раскрывается посредством их речи: диалогов, монологов, но у Арбузова очень большая нагрузка в этом плане падает и на долю ремарок. Так, если собрать воедино все ремарки, то уже по ним одним можно было бы сделать выводы о состоянии героев, об отношении автора к каждому из них. Обратимся к примерам: «Лика хотела возразить Марату, но нужные слова не приходили ей на память и ей всего на всего пришлось улыбнуться - испуганно и растерянно» [2, 505-506]. Это после исповедального монолога Марата, когда он пытается пробудить в Лике, Леонидике желание изменить свою жизнь, не идти по накатанному пути, обрести свою дорогу. Лика и не могла возразить, потому что, как бы ни были горьки слова Марата, в них была правда, и автор молчанием, страхом, растерянностью Лики подчеркивает эту правоту.

Подобная личностная интонация в голосе автора, его сочувствие героям слышится и в авторских ремарках известного азербайджанского драматурга Ильяс Эфендиева, с чьим именем связано начало развития лирико-психологического направления в национальной драматургии, которое в последующие годы стало в ней ведущим.

Наиболее характерные черты творческой манеры драматурга нашли свое отражение в пьесе «Ты всегда со мной», проявляясь прежде всего в пространных ремарках, придающих пьесе особую лирическую окрашенность. Ремарки пьесы, с одной стороны, способствуют раскрытию характеров, а с другой - являются важным средством выявления авторского отношения к ним, авторской позиции. Главный акцент в пьесе делается на показ становления характера молодой девушки под влиянием любви и добра. Эта же тема стояла и в центре арбузовской пьесы «Иркутская история», о чем прямо говорилось в самом начале пьесы в диалоге Девушки и Юноши («А правда ли, что, полюбив, человек распрямляется, как цветок на снегу?») [2, 274].

Извечные общечеловеческие темы: любовь, одиночество, необходимость внимания к человеку, отношения между родителями и детьми стоят и в центре пьесы «Ты всегда со мной». Показывая любовь девятнадцатилетней девушки к сорока шестилетнему директору завода Гасан-заде, писатель не ставил задачей рассказывать о превратностях любви. Ему важно было рассказать о том, как стремление к идеалу – а Гасан-заде, как видно из содержания пьесы, был идеалом для девушки, лишенной материнского тепла, чувствующей себя одинокой и в семье, и в обществе, - может изменить жизнь человека, наполнить ее глубоким смыслом. Наргиля – так зовут героиню – не поступила в институт, не работает, фактически изгнана из родного дома отчимом, ей тяжело видеть постоянный страх матери пред таким ничтожеством, как Фарадж, она не приемлет образа жизни Сурик, легкомысленной девицы, проводящей все свое время на вечеринках, в веселых компаниях. Поэтому-то она и потянулась, как цветок к солнцу, к Гасан-заде – умному, доброму человеку, способному понять душу этой не по возрасту много пережившей девушки.

Наргиля появляется в пьесе с самого начала, хотя еще не принимает участия в действии. В первой же ремарке, открывающей пьесу, автор настойчиво обращает внимание читателя на эту девушку, которая как бы преследует Гасан-заде, не сводит с него

глаз, следит за каждым его движением. Хотя Наргиля не произнесла еще ни слова, читателю ясно, что она взволнована, что готовится к чему-то важному, связанному с Гасан-заде. «Вокзал. Через минуту отойдет поезд. На переднем плане Гасан-заде. Он кому-то улыбается. Это очень грустная улыбка.

Мимо проходит Наргиля. Увидев Гасан-заде, девушка останавливается, но Гасан-заде не замечает ее...

Гасан-заде глубоко вздыхает, и опустив голову, идет к выходу в город. Наргиля вся подается вперед, словно хочет сказать ему что-то очень важное, но Гасан-заде проходит мимо. Наргиля провожает его долгим, печальным взглядом» [41, 331].

Как можно заметить, ремарка создает определенный эмоциональный настрой, вызывая интерес к героине, и интерес этот от эпизода к эпизоду возрастает. Но в этой ремарке важно и другое – в описании жестов, взглядов героев нетрудно заметить авторскую симпатию к ним, тревогу за них. Смущенная, вся в смятении предстает Наргиля при первом знакомстве с Гасан-заде. Во всех ее словах и движениях сквозит детская непосредственность, удивительная чистота и искренность. Наргиля счастлива, что, наконец, познакомилась с Гасан-заде, который в ее представлении является воплощением того прекрасного, светлого, о чем она мечтала. Счастьем искрится каждое ее движение, и это хорошо передано в ремарках. Например, «Наргиля выбегает, приносит второй стакан чаю, и, пододвинув стул, садится напротив Гасан-заде. Чувствуется, что все происходящее – праздник для нее. Девушка старается казаться серьезной, но губы ее сами собой складываются в улыбку. Она не знает, как себя вести...» [41, 75].

В ремарках раскрывается одна из характерных черт творческого прочерка И.Эфендиева – приверженность к контрастному показу прекрасного и безобразного, света и тени. Рассмотрим ремарку, где автор впервые вводит в действие Фараджа – отчима Наргили, который представляет собой полную противоположность Гасан-заде. Это грубый, бестактный, жестокий человек, державший в страхе свою жену, мать Наргили – Назакет. «Тяже-

лыми шагами входит Фарадж. В глазах Назакет, следящих за ним, какой-то страх. Фарадж снимает соломенную шляпу, передает ее жене, и отправляется на кухню... Назакет следует за ним. Слышно, как Фарадж умывается, громко фыркая. Наргиле невыносимо слышать эти звуки. Назакет входит с кастрюлей и ставит ее на стол. Появляется Фарадж, помахивая мокрыми руками.

Фарадж: Полотенце!

Назакет тут же бросается к нему с полотенцем. Потом он значительными шагами подходит к столу, садится. Назакет, стоя, смотрит как муж ест. В ее взгляде рабская покорность и страх.

Все это время Наргиля в другой комнате пытается читать, но не может сосредоточиться. Потом оставляет книгу, берется за недоконченное рукоделие, но очень скоро отбрасывает и его. Чувствуется, что все происходящее в соседней комнате, мучительно для нее» [41, 64-65].

Совершенно очевидно, что в душе героини зреет бунт против барского поведения Фараджа и рабского преклонения перед ним матери.

В сопоставляемых ремарках трудно не заметить резко контрастного отношения автора к Гасан-заде и Наргиле, с одной стороны, и Фараджу – с другой, его симпатии и антипатии. Чувства автора выражены в эпитетах с явно выраженным личностным отношением, в показе противоположных эмоций в душе героини: праздник в душе от общения с Гасан-заде и невозможность вынести присутствие Фараджа.

С большой любовью и теплотой нарисован образ главного персонажа пьесы Гасан-заде, в котором воплощен нравственно – эстетический идеал автора. Любовь неожиданно врывается в жизнь этого уже немолодого, умудренного опытом человека, к которому судьба была не очень ласкова. Она приносит ему радость, ощущение полноты бытия в тот тяжелый для него период жизни, когда, проводив сына работать в Башкирию, он как никогда почувствовал свое одиночество. Автор ставит своего героя в условия, когда нужно решать вопрос: как поступать честно в та-

кой ситуации, имеет ли он право воспользоваться доверием этой неопытной девушки, которая моложе его сына, не почувствует ли она себя обойденной, несчастной, если свяжет свою судьбу сегодня с ним? И Гасан-заде принимает единственно верное в этой ситуации решение - он уезжает из этого города, дав возможность Наргиле испытать свою любовь временем, разлукой. Но Гасан-заде – живой человек, и решение это ему дается нелегко. Хотя в отношении к Наргиле он ведет себя крайне сдержанно, не выдавая своих чувств, даже порой своим тоном напоминая строгого учителя, но в глубине души он мечтает о счастье с ней. То, что он тщательно скрывает даже от себя самого, вырывается наружу, независимо от воли героя, в сновидениях, содержание которых передается в ремарках. «Он постепенно засыпает. Музыка становится чуть громче... Свет меркнет, за окном темнеет... Наконец, становится совсем темно, и вдруг яркая молния освещает фигуру Наргили. Она стоит в дверях с ребенком на руках. Гасан-заде подходит к ней. Наргиля отстраняется, грозит пальцем, знаками объясняет Гасан-заде, что ребенок спит и кладет его в кроватку...» [41, 64]. Выражение счастья на лице героя после пробуждения и первая его реплика: «Какие иногда счастливые сны снятся», не оставляют сомнения в том, что перед нами мужественный человек, умеющий подчинить чувства долгу.

«От сердца – к сердцу. Таков путь настоящего творчества... Не существует искусства вне чувств, вне сложных и многообразных человеческих переживаний. Там, где холодный рассудок берет верх, гибнет творчество. Самое эффективное в мельчайших частностях, заранее продуманное, но не прочувствованное автором произведение, оставит зрителя холодным. А самая скромная вещь, рожденная непосредственным чувством художника и сохранившая в себе человеческое тепло, непременно вызовет в зрителе ответное чувство, обретет над ним могучую власть» [27, 28-29]. Эти слова, сказанные известным современным искусствоведом, с полным правом можно отнести и к пьесе «Ты всегда со мной».

Авторское отношение к событиям и героям явно ощущается и в ремарках пьесы «Песня остается в горах». Пьеса эта посвящена прошлым дням, установлению советской власти в Азербайджане. Надо отметить, что отношение к этому событию, радикально изменившему жизнь многих людей, с позиций сегодняшнего времени претерпело значительные изменения. Реальность, раскрывающаяся в многочисленных судьбах, документах, которые хранились за семью печатями, то плачевное состояние, к которому пришло общество, позволили прийти к выводу, что революция, установление Советской власти было далеко не всегда благом для народа, как пыталась внушить господствующая идеология, а большим несчастьем, разбившим не одну судьбу, прошедшая плугом по живым человеческим душам. И хотя «Песня остается в горах» была написана в 1981 году, в период наивысшего расцвета административно-командной системы, драматургу удастся передать объективное представление о событиях двадцатого года (возможно, правда, интуитивно, благодаря таланту и верности изображения жизни).

Центральным персонажем пьесы является Шахназ, ставшая в силу социально-политических условий перед необходимостью выбора между братом, руки которого обгажены кровью крестьян, и мужем, олицетворяющим в уезде революционную власть. И.Эфендиев не скрывает, что выбор этот сопряжен для героини с тяжелой душевной драмой. Сочувствуя своей героине, стремясь показать ее душевное состояние, колебания, сомнения, Эфендиев в лирически окрашенных ремарках передает и свое личное отношение к ней, и вызывает сопереживание читателя. Такова, например, ремарка из IV картины II действия, где показана встреча Шахназ после разлуки с любимым. «Ниджат подходит, обнимает её. Шахназ невольно прижимается к его груди, как бы растворяясь в страстной нежности. Слышно журчание горной реки, заливаются соловей. Шахназ, не отводя головы от груди Ниджата, открывает глаза и смотрит на него; она выглядит очень счастливой» [41, 331]. Как видно, в ремарку вплетается голос торжествующей

природы: шум реки, переливы соловья. Вся эта картина напоминает восточную миниатюру, которой, как правило, иллюстрируются любовные газели. Драматург как бы любит своими героями, его радует их счастье. Это ощущение передано и в лексическом, и в синтаксическом строе ремарки.

Эмоциональный тон ремарок в последующих сценах резко меняется. Как уже было сказано, героиня оказывается между двумя враждебными лагерями, с каждым из которых она связана кровными узами. В практически безвыходной ситуации она решается на самоубийство, которое становится логическим разрешением того душевного конфликта, который вызревал в ней все эти годы. От сцены к сцене, от ремарки к ремарке, в которых слышится равнодушный голос автора, его присутствие, показано изменение настроения и душевного состояния Шахназ.

Характер ремарок, которые являются как бы посредниками между режиссером, актерами и драматургом и в то же время способствуют передаче авторского замысла, авторской позиции, меняется в зависимости от жанровой направленности пьесы. Так, в рассмотренных пьесах А.Арбузова и И.Эфендиева эффект авторского присутствия ощущается в пространных, лирически окрашенных ремарках с экспрессивной лексикой, тропами. Так как оба автора являются представителями лирико-психологического жанра в драматургии, то и характер их ремарок в целом остается неизменным, т.е. ремарки подобного плана отличают и «Не могу забыть», «Сожженные дневники», «Наша странная судьба» и др. И.Эфендиева, и «Старомодную комедию», «Сказки старого Арбата», «Вечерний свет», «Жестокие игры» А.Арбузова.

Другую картину представляют авторские ремарки и творчестве А.Гельмана. А.Гельман вошел в драматургию своими «производственными» драмами, где пытался вскрыть причины неблагополучия в экономике, показать бесхозяйственность, нелогичность многих привычных, укоренившихся представлений о стиле руководства и т.д. Все это, кажущееся далеким от сферы искусства, представляющееся скучным и сухим, под пером та-

лантливому драматургу превращается в интересное, захватывающее произведение, где самые «скучные» темы согреваются горячим дыханием авторской заинтересованности; производственные проблемы здесь раскрываются сквозь призму нравственных представлений о человеке и его месте. Каждая новая пьеса Гельмана – это крутой поворот, новый взгляд, неожиданный человеческий характер. Вслед за «производственными драмами», где нравственные проблемы вынесены на простор широких социальных связей и отношений, Гельман обращается к форме камерной пьесы-дуэта, носящей бытовой, психологический характер («Наедине со всеми», «Скамейка»).

Тематическое и жанровое различие в пьесах А.Гельмана отражается и в их драматургических формах. Значительную разницу можно видеть и в построении, функциональной роли ремарок, через которые проявляются авторский голос и авторская позиция.

В «производственных» драмах трудно найти пространные, описательные ремарки. Главное их отличие от чисто служебных в том, что они часто представляют собой краткую характеристику героя, причем через описание внешнего вида персонажа автор подчеркивает свою симпатию или антипатию к нему, разъясняет их внутреннее состояние, причину поведения, т.е. в определенной мере берет на себя функцию эпического повествователя. Возьмем к примеру, несколько ремарок из «производственной» пьесы Гельмана «Зинуля» (1985). Продолжая линию пьес 70-х годов на тему производства («Протокол одного заседания», «Мы, нижеподписавшиеся», «Обратная связь»), эта пьеса отличается более глубоким проникновением в нравственную суть деловых взаимоотношений.

Сюжет пьесы незамысловат. Диспетчер Зина, которую на стройке все зовут Зинуля, молоденькая девушка, отличающаяся принципиальностью и юношеским максимализмом, уволена с работы. Причина в том, что ее оговорил водитель Петренко в отместку за то, что она совершенно справедливо написала на него докладную, из-за которой он лишился очереди на приобретение

автомашины. Потрясенная подлостью и цинизмом Петренко, Зинуля в отчаянии садится на пенек, заявив, что сойдет с него только после того, как Петренко во всем признается начальству и тем самым реабилитирует ее. Вокруг этого события и происходят все действия, через него раскрываются характеры. Одни осуждают Зинулю, другие, напротив, активно поддерживают. Конфликт завершается моральной победой героини.

Известно, что характерное в драме обнаруживает себя через общение с другими, в поступках и действиях. У Гельмана при сохранении этого принципа, важное значение приобретает авторская характеристика, данная в ремарке. Так, твердость характера, гордость натуры Зинули отчетливо проявляется в такой краткой ремарке: «У Зинули на глазах слезы, но она с ними борется, не давая им пролиться» [12, 134-148]. Если еще можно допустить, что средствами кинематографа эту ремарку можно было бы зримо «сыграть», то в театре, учитывая отдаленность в пространстве между зрительным залом и сценой, реализовать ее в точности невозможно. Конечно, она дает актрисе, исполняющей эту роль, определенный настрой, но все же трудно не согласиться с тем, что ремарка несет в себе черты эпического описания. Еще больше эту особенность гельмановской ремарки подчеркивает следующая: «все-таки на душе у Петренко было не совсем спокойно – поэтому, приехав сюда, он подошел к окну кассы» [12, 271].

Авторское отношение проявляется и в описании внешности персонажей. Это выдают оценочные эпитеты, подбор определенных слов и выражений. Если Валя - «немного полненькая, черноглазая девушка», то Нина - «утрюмоватая, длинноногая девица». Употребленное в отношении к Нине слово «девица», имеющее определенную стилистическую окраску, эпитет «утрюмоватая» не говорят об особой расположенности автора к этому персонажу, справедливость чего затем становится очевидной и в ее поведении и отношении к жизни. Нежность, какое-то умиление звучит в описании внешности главной героини: «Это еще совсем молоденькая, худенькая девчонка с кудрявой светлой головкой, дерзко

посаженной на обернутой шарфиком шейке». Уменьшительно-ласкательные суффиксы, использованные в прилагательных и существительных, не оставляют сомнения и авторской симпатии к героине, в то же время в сочетании с наречием «дерзко» создают впечатление некоего упрямого, своеобразного характера.

Во многом отличаются ремарки в пьесах бытовых, психологических. Обратимся к пьесе «Скамейка», где герои, названные «Он» и «Она» (только по ходу пьесы выясняется, что он – это Федя, а она – Вера), воплощают в себе судьбы, типичные для двух душевно одиноких, изверившихся в возможность личного счастья, людей. Пьеса написана в восьмидесятые годы и отпечаток этого периода заметно сказывается в ней. Пристальный интерес к внутреннему миру простого, ничем не примечательного, более того – неудачного человека, попытка произвести социологический анализ неудавшихся судеб, связать все это с неблагополучием в самой окружающей среде, социуме, характеризовали многие пьесы этого периода. Об этом писали Л.Петрушевская, В.Арро, А.Галин и др. Исполнитель, неназойливо Гельман вплетает в текст пьесы приметы времени. Так, Он в своей исповеди Ей между слов говорит о том, что имеет высшее экономическое образование, но вынужден был работать шофером, чтобы прокормить семью. Невозможность использовать свой интеллектуальный потенциал, дискредитация диплома о высшем образовании, который не обеспечивает нормального материального существования – это ли не знак беды? Неблагоприятные условия жизни приводят к неблагополучию в личной жизни. А отсюда – к моральной деградации, в состоянии которой уже почти находятся главные персонажи. О. Ефремов в статье «Наедине с собой» писал о «Скамейке» так: «В новой пьесе за тривиальным сюжетом случайного романа открываются такие человеческие характеры и в таком общественном содержании, которые помечены нашим временем и никаким другим» [35, 280].

И внешний вид героев – неопрятный и малоэстетичный, и пошловато-грубый тон их речи, и неприглядные истории из их

личной жизни; вульгарность и легкодоступность Веры, наглая развязность Феди – все это, отвращая от такого типа людей, могло бы создать неприятное впечатление, но всего этого нет, напротив, вопреки грязи, которая выплеснулась в разговоре героев на страницы пьесы, остается щемящее чувство жалости к этим людям, грустное раздумье об их судьбе и вера в то, что жизнь еще может быть благосклонна к ним, потому, что все же основа жизни – это добро и человечность. Ощущение это во многом создается ремарками, обрамляющими пьесу. Действие пьесы ограничено несколькими часами – с вечера до ночи. Время это, поэтически охарактеризованное драматургом, превращается в своего рода поэтическую развернутую метафору, отражающую вечность бытия, круговорот жизни, через который проходят самые разные люди с самыми разными взглядами на жизнь. То, что одному кажется неприемлемым, другой может принять с радостью и удовлетворением, и сколько людей, столько разных вкусов, судеб, жизней.

«В городском парке играла музыка, крутились карусели, торговали киоски, трещали стрелковые тиры, взлетали мячи.

Народ гулял.

«А еще довольно светло, правда?» - сказала одна женщина, обращаясь к подруге. В то самое время другая женщина сказала, обращаясь к мужу: «Смотри, уже довольно темно!» и обе были одинаково правы. Потому что на земле был тот таинственный чарующий час летнего вечера, когда, как сказал поэт, «день угасал, ночь нарождалась» [12, 271]. Так начинается пьеса.

А завершается она ремаркой: «В городском парке уже не играла музыка, не крутились карусели, не торговали киоски, не щелкали стрелковые тиры, не взлетали мячи.

Народ отгулял.

Только на некоторых скамейках сидели еще парочки: «Пойдем, уже поздно!» - сказала одна девушка своему парню. А другая девушка в это же время сказала другому парню: «Ну, куда ты спешишь, еще рано!» И обе были совершенно правы. Потому что

на земле начинался тот беспощадный, неумолимый час ночи, когда, как сказал поэт: «кто-то спит, а кто-то плачет» [12, 271].

Как можно видеть, в этих ремарках почти сведена на нет служебная функция. Режиссеру-постановщику только дается подсказка, как создать обстановку отдыха в парке. Во всем остальном – это лирический голос автора, непосредственно обращенный к читателю и перемежаемый репликами, вкрапленными в ремарку, которые помогают раскрыть философский смысл его слов. Эпически-плавный, интонационно-ритмический рисунок фразы и даже ее графическое оформление делает эти ремарки похожими на небольшое стихотворение в прозе. Надо сказать, что ремарки подобного рода стали заметно вторгаться в ткань драматургических произведений писателей бывшего Союза. Они встречаются у молдаванина И.Друце, украинца Н.Зарудного, грузина А.Чхеидзе, эстонца Ю.Смуула и многих других. Для сравнения приведем ремарку из пьесы украинского драматурга Н.Зарудного «Верность», которая открывает его пьесу «Село Завидовка».

«На востоке начинает загораться небо – скоро начнет светать. Когда взойдет солнце, будет видно в конце села кузницу с широкими воротами. Во дворе перед кузницей лежат колеса, брони, плуги.

А сейчас еще ночь, мерцают звезды, и все кажется таинственным. Пропели петухи, залаяли собаки, просыпаются звезды» [16, 424].

Как можно заметить, своеобразное деление на абзацы-тирады, ритмико-интонационный строй ремарки во многом сходны с гельмановскими. Подобные ремарки представляют собой своеобразные лирические миниатюры, которые создают особый эмоциональный настрой, будят мысль читателя, заставляют размышлять. Действительно, одно и то же время суток, как мы видим, по-разному оценивается людьми. Все зависит от настроения, от того угла зрения, под которым рассматривается то или иное явление. Так и герои пьесы. Если смотреть на них отчужденным, равнодушным взглядом, то они и малопривлекательны, и малосимпа-

тичны. Но попробуем взглянуть на них повнимательнее, без предвзятости, как предлагает автор, без привычного брезгливого отношения, как обычно воспринимаются алкоголик и женщина легкого поведения, взглянемся в их душу, и перед нами уже – люди нелегкой судьбы, которые при других обстоятельствах раскрылись бы красотой своей души – благо, не все у них еще умерло.

Это можно увидеть и в ремарках другого плана – кратких, описательных (как в «Зинуле»), но точно охватывающих суть изображаемого. Так, в описаниях внешности Веры и Феди автор подчеркивает грусть, которая позволяет героям предстать по-иному. Например, «Он (Федя - Р.Э.) явно под градусом, возбужден, его грустные глаза сейчас кажутся задорными и веселыми». И становится сразу же ясно, что задорная разухабистость героя – всего лишь защитная маска, за которой он прячет свою боль, которая выскажется только в конце пьесы. При всей вульгарности поведения грустная улыбка не покидает и Веру.

Таким образом, ремарки в пьесах А.Гельмана на «производственную» тему тяготеют к эпичности, а в бытовых же в них заметно вплетаются лирические нотки.

Поэтическим воспоминанием, где историческая точность заменена историческим восприятием, стала оригинальная пьеса А.Червинского «Счастье мое...». Ремарки здесь указывают на прошлое время, разрушая тем самым устоявшееся положение, что в драме действие должно быть показано как «совершающееся», а не «свершившееся» (В.Г.Белинский). Пространные и обширные, эти ремарки представляют собой образец повествовательного жанра, со всей очевидностью свидетельствуя о всё набирающей силу тенденции сближения эпоса и драмы, активизации авторской позиции в драме. «В сорок седьмом, послевоенном году, ночью, среди развалин русского городка Семен Чижев шагал рядом с малознакомой девушкой Викторией.

У Семена в такое далекое время лицо было свежее, жадное, глупое от полноты сил. Плюс бескозырка и клёш. И он свою при-

влекательность не мог в себе не замечать. Виктория же была низкоросла и слаба. Но не той аристократической слабостью, что вызывает у мужчин умиление, а так, словно от природы она была задумана вовсе другой, иного вида и размера, но обстоятельствами недавнего военного детства была искажена. «Шестимесячная» завивка, какая-то свалывшаяся, совсем ее портила. Однако она не страдала от своей внешности. Подымая квадратные плечи и втискивая подбородок в низкий кошачий воротник, она была весела, напевала танго и крепко держала Семена под руку» [39, 60]. Ремарка эта, как можно заметить, дает представление не только о внешности, но и очерчивает характеры, подчеркивает приметы времени.

Интересный вид ремарки, в которой переплетаются эпические и лирические элементы, дан в трагедии З.Тоболкина «Реквием» (1983). Надо сказать, что жанр трагедии долгое время был на задворках литературы бывшего Союза, что было связано с настойчиво внедряемыми в сознание советских людей убеждением, что в нашем обществе нет почвы для трагических конфликтов. Тем не менее отдельные представители современной литературы пытались создать произведения в этом жанре, и их попытки не были безуспешными. В качестве примера можно было бы назвать трагедии М.Карима, Э.Марцинкявичуса, И.Эфендиева и др. Жанр трагедии разрабатывал и З.Тоболкин. Своеобразие ремарок в пьесах этого драматурга, в которых слышен авторский голос, непосредственно обращенный к читателю, во многом объясняется их жанровой природой. Как известно, одной из специфических черт трагедии является эмоционально-возвышенный язык, окрашенный романтическим пафосом, приподнятая интонация. Все это можно увидеть в трагедии «Реквием», повествующей о последних часах моряков-воинов в годы Великой Отечественной войны.

В русле той тенденции, которая была присуща военной литературе 60-90-х годов, Тоболкин показывает своих героев не на поле битвы, не во время совершения героических подвигов, а пытается проникнуть в их духовный мир, показать нравственные

истоки их поведения в экстремальной ситуации. Герои трагедии понимают, что их гибель неизбежна, и в этих обстоятельствах они не только не ожесточаются, не теряют своего лица, а напротив, человечность как бы еще более обостряется в проявлении трогательной заботы и внимании друг к другу. Гимном человеку звучат «недраматургические» в традиционном понимании ремарки, обрамляющие пьесу как пролог и эпилог и представляющие собой лирический монолог автора.

В развернутых ремарках драматург стремится передать красоту окружающей природы, насыщает ее многообразием жизненных красок. В сущности, эпилог, пролог, встречающиеся по ходу пьесы ремарки – это миниатюрные фрагменты лирической прозы, наполненные богатой образностью – оригинальными сравнениями, неожиданными эпитетами и метафорами. «Земля хмурит чело свое, и над собольими ее бровями собираются морщинками горы. Кавказские горы. Алтайские горы... От гор до гор идти месяцы. Но как близки эти горы! Точно судьбы людские. Проснулась земля, чтобы жить, чтобы плыть в бесконечном пространстве». Эпическая повествовательная интонация взрывается взволнованным авторским обращением: «Звезда моя голубая! Единственная моя! Вокруг много ярких звезд, очень похожих на тебя издали. Но тебя я узнаю всегда. Люди ведь тоже издалика все похожи. Ни черные, ни белые. Ни казахи, ни русские. Просто – люди. Все дети Земли и Солнца. И разные все...» [35, 280].

Надо отметить, что подобные лироэпические ремарки, в которых автор непосредственно высказывает свой взгляд на жизнь, свое осмысление вечных проблем бытия, встречались еще в тридцатые годы: в «Оптимистической трагедии» В.Вишневского, в «Патетической сонате» М.Кулиша. «Ритмы полка! Они зовут в бой, в них мощь, они понятны и не вызывают колебаний. Это обнаженный, трепещущий порыв и ликующие шестиорудийные залпы, взлетающие над равнинами, Альпами и Пиренеями», – восклицает Вс. Вишневский. – «Восторг поднимается в груди при виде мира, рождающего людей, плюющих в лицо застарелой лжи

о страхе смерти» [9, 195]. Тоболкин продолжает эту линию, наполняя ремарки еще большей задушевностью.

Пролог «Реквием» можно было бы назвать своеобразной увертюрой к трагедии, где контурно обозначены основные образы – партии. Это и Максим – совсем еще юный пацан, мечтающий стать трактористом, но не успевший даже сесть за руль машины, томящийся ожиданием любви, но не успевший даже поцеловать девушку; это его отец – слепой старик, наставляющий сына перед отъездом на фронт: «Грудь в крестах аль голова в кустах» и др.

Эпилог и пролог почти слово в слово повторяются (подобное ремарочное обрамление мы уже встречали в пьесе А.И.Гельмана «Скамейка» (1983), знаменуя собой круг жизни, и в яркой эмоциональной форме иллюстрируя столь привычный и, к сожалению, в последние годы несколько позабытый, но от этого нисколько не потерявший свою моральную ценность, лозунг: «Никто не забыт, ничто не забыто».

Автор сталкивает в пьесе лицом к лицу представителей двух противоположных лагерей: фашиста Пауля Кенинга, образованного, эрудированного, знающего наизусть Пушкина, преклоняющегося перед гением Бетховена, но лишенного чувства человечности, не знающего чувства сострадания, и простого, неграмотного слепого старика, милосердно протянувшего хлеб пленному врагу. В ремарке, представляющей эту сцену, автор в эпически-повествовательной форме раскрывает суть подлинного гуманизма старика, в котором человеческие качества оказываются выше места за искаленную жизнь; «Стоят лицом к лицу убежденный фашист Пауль Кенинг и старый русский солдат, отец, ослепший еще в ту германскую от немецких газов» [35, 280].

В ремарках З.Тоболкина почти отсутствует служебная функция. Они призваны выразить сокровенные чувства автора, которыми он хочет «заразить» читателя. Эти ремарки входят в образный строй пьесы и воспринимаются в эстетическом единстве со словами и действиями героев. И даже краткие, казалось бы, чисто служебные, ориентирующие актера и режиссера ремарки, в един-

стве с репликами способствуют выражению авторской позиции. Так, после того, как слепой солдат дает пленному Паулю хлеб и картошку, следует ремарка – Плач в деревне.

Затем реплика. «Отец. Кто там, Ленушка?

Алёна. Марье Плехиной похоронка на сына пришла.

Пауль Кенинг, откусив хлеб, давится. Пятясь, уходит.

Что-то человеческое, похожее на стыд, раскаяние, видимо, пробуждается и в убежденном фашисте, и в этом моральное превосходство, победа старого солдата, в этом убежденность автора в неременной победе гуманизма.

Таким образом, рассматривая функциональную роль ремарок в произведениях азербайджанских и русских драматургов можно сказать, что они являются важным средством выражения авторской позиции. Усиление субъективно-личностного начала в пьесах сказалось и на трансформации ремарок, на усилении в них эпических и лирических элементов. Ремарки уже перестают быть только служебной частью текста пьесы, а несут на себе идейно-эмоциональную функцию.

Одним из интересных приемов выражения авторской позиции в драме исследуемого периода является введение звукового фона – шума, музыки, которые находят свое выражение также через ремарки, требуют своего исполнения, сценической имитации, т.е. играют служебную роль, но в то же время они формируют и образ действительности.

Надо сказать, что впервые расширение функции шумов и музыки, связанное с активизацией субъектно-личностного отношения автора к изображаемому, наблюдается в драматургии начала XX века в пьесах Гауптмана и Чехова. «В «Вишневом саде», - пишет В.Сахновский – Панкеев, - Чехов указал тринадцать музыкальных номеров и каждый из них полон образного смысла: эпиходовская игра на гитаре, и пастушеская свирель, и колыбельная песня Шарлотты и т.д. Немыслим «Вишневый сад», где не «звонят ключи» Лопухина, где траурным аккордом не отдается в сердце «звук лопнувшей струны»: «Слышится отдаленный звук,

точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Это последние звуки, которые мы слышим в спектакле. Их не заменить словами. Они в контексте пьесы значат не меньше, чем слова» [29, 232]. Звук лопнувшей струны звучит не один раз, и, усиливая эмоциональное воздействие на зрителя, в то же время передает настроение автора, который сочувственно относится и к Раневской, и к Гаеву, и к Лопахину, и вообще ко всем персонажам, хотя на первый взгляд может показаться, что он только иронизирует над ними. С величайшим совершенством воплощая смешение комического и драматического, что в жизни встречаются не так уж редко, Чехов посредством этого печального, щемящего звука обнаруживает свое незримое присутствие, свое равнодушное, пристрастное отношение к героям. Может быть, этот звук отражал и личное состояние драматурга, который писал драму будучи смертельно больным.

Традиции Чехова, как известно, нашли свое творческое развитие в произведениях современных драматургов. Функции звуков, музыки у некоторых авторов значительно расширяются; они становятся совершенно необходимыми для полноценного восприятия авторского замысла, как бы превращаясь в «действующее лицо» драмы. В азербайджанской драматургии исследуемого периода наиболее часто к музыкальному фону обращается И.Эфендиев. Песня сопровождает почти все его пьесы, становясь ее лейтмотивом. Она может звучать за сценой («Ты всегда со мной»), может быть исполнена персонажем в ходе спектакля («Не могу забыть», «Песня остается в горах»), но в обоих случаях она призвана передать авторскую мысль.

Так, в пьесе «Ты всегда со мной» музыка, которой отведено значительное место, связана с эмоциональным содержанием пьесы. Она сопровождает героев в самые напряженные минуты их жизни, их раздумий. Она делает понятней и осязательней настроения героев, в безмолвных сценах она поддерживает контакт сцены со зрителем, иногда она говорит о том, что не решаются ска-

зять и прячут за прозой фраз герои, порой она выступает как персонаж от автора и, обращаясь непосредственно к зрителю, рассказывает о героях. Вечные, как сама жизнь, проблемы любви и долга, человеческого счастья и одиночества раскрыты на музыкальном фоне, как нельзя лучше передающем внутреннее состояние персонажей. Например, «Гасан-заде проходит к себе на веранду, останавливается. Достает папиросы. Курит глубокими, частыми затяжками, задумчиво поглядывает на свисающие над верандой веточки ивы... Он погружен в свои невеселые думы. Где-то вдалеке возникает тихая музыка. Кажется, что она звучит с незапамятных времен и будет звучать вечно» [41, 193]. Автор не раз возвращается к этой мелодии, олицетворяющей непреходящие чувства и страдания: «Слышится негромкая музыка. И снова кажется, что звучит она со дня сотворения мира и будет звучать всегда» [41, 193]. Эта же музыка завершает пьесу, когда читатель, зритель прощается с героем, сделавшим для себя очень нелегкий выбор между пробудившейся любовью к Наргиле, сулящей ему радость и счастье, и чувством ответственности перед ее будущим. Подчеркивая вечное звучание мелодии, автор как бы подчеркивает вечное, непрекращающееся движение жизни, нетленность высоких человеческих чувств, все время обновляющих эту жизнь. Отсюда и решение Гасан-заде расстаться с близким и родным ему человеком кажется неокончательным. Музыка звучит в унисон с репликой героя: «Остальное сделает жизнь...».

И.Эфендиев не дает окончательную оценку выбора своего героя. Он хорошо понимает его колебания и сомнения, разделяет его мнение о том, что Наргиля может быть более счастлива со своим сверстником Рашидом, влюбленным в нее. Для более отчетливого выражения своих мыслей, он вновь прибегает к помощи песни. Звучащая за кулисами песня «Карагиля» (близкая по звучанию к имени героини), в которой юноша изливает свои чувства, раздражает Наргилю, доводит ее до иступления, но это, возможно, психологическая реакция как раз на возможность ответного чувства.

Не случайно она в состоянии нервного возбуждения кричит: «Я не хочу никого любить» (подчеркнуто нами - Р.Э).

Иную миссию выполняет музыка в пьесе И.Эфендиева «Не могу забыть». Пьеса эта о любви – чистой, светлой, но, к сожалению, обреченной на разрыв, потому что он – молодой юрист Камран, твердо решил после окончания университета вернуться к себе на родину, в Борчалинский район Грузии, где его Нармин, попав под влияние матери, зараженной мещанской психологией, отказывается ехать с ним. В пьесе несколько раз звучит песня, которую поет Нармин. Это любимая песня Камрана, где поется о верности, о любви, о том, что, какие бы испытания ни выпали на их долю, она готова выдержать их во имя любви, о том, что, ей не нужна усыпанная цветами дорога, если нет любимого рядом и т.п. Песня, в которой воплощен идеал любви и которую так искренне поет Нармин, вступает в контраст с решением героини расстаться с Камраном и выйти замуж за блистательного Джамиля, талантливого ученого, красавца, которому, к сожалению, не хватает, как говорил Белинский, «нравственного образования», «делающего человека просто человеком» [5, 222].

Если в этой пьесе Нармин только лишь начинает осознавать свою ошибку, испытывает первые муки раскаяния, то в пьесе «Причудливая наша судьба», написанной автором двадцать лет спустя и продолжающей рассказ о жизненном пути героев, мы видим, что все двадцать лет Нармин не смогла забыть свою первую любовь, которая отдавалась острой болью в сердце и в прямом и переносном смысле. На протяжении всей пьесы опять звучит та же песня, напоминая о тех безвозвратно ушедших днях, когда она не смогла удержать своего счастья.

Пьесу И.Эфендиева можно было бы сопоставить с пьесой молдавского драматурга Ф.Видрашку «Две жизни и третья», где также через все содержание проходит трагическая грусть о недостигнутом. Правда, причины, по которым расстаются влюбленные у Эфендиева и Видрашку разные: если Нармин в общем-то свой выбор сделала сама, то Викторину и Лилиян, разлучают об-

стоятельства, перед которыми они бессильны. Но и Нармин, и Лилиян как бы внешне благополучно ни сложились их жизни, не находят внутреннего покоя. \ «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами» [40, 532]», - говорил герой пьесы А.П.Чехова «Дядя Ваня» Иван Войницкий. Так, собственно говоря, случилось с Нармин и Лилияном. Для передачи душевного состояния своих героев и Эфендиев, и Видрашку обращаются к песне. Что бы ни делал Лилиян, в его душе звучит песня их молодости: «Вечером луна лишь встанет, как любовь рукою манит». Все трудности и успехи, радость и грусть Лилиян мысленно делит только с Викторией. Но у Эфендиева, в отличие от Видрашку, который в песне, исполненной в финале дочерью Викторией, проводит мысль о преемственности лучших чаяний, о переходе от старшего к младшему поколению вечно живого факела надежды на счастье, трагический момент усугубляется тяжелой болезнью сердца Нармин, ощущением ею своей вины («Сердце, мысли мои с тобой. Всюду я вижу тебя. По ночам, когда ветер шуршит листвою, я слышу твой шепот. Мне кажется, будто ты зовешь меня. Я нигде не нахожу покоя») [41, 113].

Если при первом исполнении песни Нармин еще искренне верила в то, что сможет пойти за любимым по тернистым тропам жизни и поэтому песня звучала весело и жизнерадостно, то потом, когда она слышна в магнитофонной записи на сцене и за кулисами, она только наводит на грустные размышления. Драма-тург не торопится осуждать свою героиню. Он ей просто сочувствует и как бы предупреждает читателя-зрителя, что любовь, которую предали, измена самому себе всю жизнь будет напоминать о себе болью воспоминаний, о несбывшемся счастье. Функциональная роль песни здесь заключена прежде всего в том, чтобы довести авторскую мысль более отчетливо, усилить эмоциональное восприятие ее.

Одной из тем пьесы «Не могу забыть» является тема любви к родине. Человек, вынужденный жить вдали от родины, никогда не сможет почувствовать себя истинно счастливым – эта мысль

находит воплощение в образе Камрана, который, как уже было сказано, в нелегкой борьбе между любовью и долгом перед родиной и народом, выбрал долг. Но у Камрана была возможность выбора. Гораздо трагичнее тема разлуки с родиной проявляется в судьбах профессора Мовсум-заде и его шофера Керема – выходцев из Южного Азербайджана, которые в период написания пьесы даже мечтать не смели о том, чтобы хоть раз увидеть родную землю. Свою тоску они утоляют лишь тем, что часто с грустью смотрят на противоположный берег Аракса и предаются воспоминаниям. Эмоциональное воздействие этих сцен многократно усиливается введением музыкального фона задушевной, старинной южно-азербайджанской песни, которая звучит и за сценой, как бы оживляя воспоминания, и на сцене в исполнении двух старых людей. В этой песне – боль их души, отчаяние от невозможности прикоснуться к земле, на которой они родились и выросли.

Выше мы уже отмечали, что у истоков широкого использования музыки в драматическом произведении стоял А.П.Чехов. Но если у русского драматурга музыка была главным средством раскрытия характеров, то у Эфендиева она звучит как бы поверх характеров, как форма авторского сознания, своим собственным ритмом задающая тон пьесе, создающая эмоциональную атмосферу ее. Такую же функцию она выполняла и у Видрашку. Важное место музыка занимает у известного молдавского драматурга И.Друце. Так, в его пьесе «Каса маре» за сценой играют народную хороводную песню «Периница», среди действующих лиц «Дойны» автором названы «Мужской и женские хоры, Музыканты, исполняющие народные песни на разных инструментах, а еще участвуют в представлении великое множество древних мелодий, обитавших некогда и обитающих еще и поныне в наших краях». Обращение в качестве сопоставительного материала именно к молдавской драматургии не случайно, а вызвано тем, что азербайджанский и молдавский народы, несмотря на значительную географическую отдаленность друг от друга, обладают многими общими качествами. Одинаково обласканные обильными лучами

солнца, они отличаются знойным темпераментом, горячим нравом. В жизни каждого из них музыка занимает огромное место, что отразилось и в драматургии.

Посредством народных песен, которые звучат почти во всех пьесах И.Эфендиева, передается и национальный колорит. Мы уже называли «Карагиля» в «Ты всегда со мной», народную песню, исполняемую тоскующими по родине людьми в «Не могу забыть». Особое место народная песня занимает и в пьесе «Песня остается в горах». Любимая в народе песня «Охотник, не стреляй в меня», молящая о милосердии, сострадании, отражала настроение Шахназ, ее несбывшиеся мечты, боль и сомнения. «Музыкальный лейтмотив – народная песня «Охотник, не стреляй в меня», - проходит через всю пьесу, объединяет Шахназ и Ниджата, является как бы символом их чистых, поэтических, нежных отношений. Звучащая в устах Шахназ, эта песня во многом объясняет истоки ее высоких нравственных качеств... Эти истоки - в ощущении кровного родства с народом, в любви к ее поэзии, музыке. Именно к этой простой, немудреной песенке обращается Шахназ и в минуты радости, и в минуты печали. Песня, представляя своеобразный лирический фон, одновременно становится одним из важных принципов раскрытия внутреннего состояния героини» [25, 148], - пишет Б.С.Мусаева.

Отмечая справедливость вышеприведенных слов, хотелось бы только добавить, что роль песни в данном случае не ограничивается лишь раскрытием характера, но и выражает авторское отношение к изображаемым событиям. Образ марала, молящего о милосердии, на наш взгляд, ассоциируется с образом самой Шахназ, не по своей воле втянутой в круговорот непримиримой вражды между любимыми ею существами и обреченной на гибель безысходностью ситуации. Отсюда вытекает объективный, не зависящий от идеологической приверженности драматурга взгляд на революционные события, несущие с собой наряду с определенными положительными моментами и трагедии, смерти, уничтожение красоты, нарушение гармонии.

Своеобразно используется музыка в пьесах Р.Ибрагимбекова. Она у него встречается не столь часто, но всегда заключает в себе символический смысл. Одна из его пьес «музыкальна» уже в самом названии - «Под музыку Вивальди». Сюжет пьесы построен на материале партизанского движения в Югославии в период Второй мировой войны. Но обращение к уже ставшим историей военным временам стало для автора поводом для постановки важных для современности нравственных проблем, для размышлений о вопросах жизни и смерти, войны и мира. Чарующие звуки музыки гениального Вивальди, располагающие к миру, любви, красоте, резко контрастируют с разворачивающимися событиями, где льется кровь, обрываются жизни, и в этом контрасте – осуждение противоестественности войн, утверждение ценности жизни и мира на земле, тревога за будущность человечества.

Извечное стремление человека к красоте, никак не совместимое с враждой, войнами, облагораживающая роль искусства в становлении человеческой личности стала одной из важных тем пьесы Р.Ибрагимбекова «Прикосновение». Главный герой пьесы - простой русский парень из Баку, маляр-альфрейщик Андрей с самого детства тянется к прекрасному. Он до самозабвения любит музыку, живопись и в полном смысле слова отдает жизнь за спасение шедевров живописи, которые фашисты готовятся сжечь. Малообразованный, не сведущий в искусстве Андрей (не понимая искусства французских импрессионистов, он считает, что они «потекли» из-за сырости), интуитивно, сердцем почувствовал ценность картин, найденных в церквушке, и спасти он их хотел главным образом для того, «чтобы каждый посмотреть на них мог, порадоваться». Услышанный еще в раннем детстве «Танец маленьких лебедей» из бессмертного творения П.И.Чайковского стал для Андрея олицетворением прекрасного, недостижимой мечтой. Не случайно, что эта музыка проходит через всю пьесу, воплощая в себе и пронзительную любовь героя к жизни и красоте, и боль за несбывшиеся мечты. В ремарке, отражающей последние минуты жизни Андрея, драматург пишет: «...Андрей вдруг по-

дался корпусом вперед, будто пули толкнули его, он стоит, упершись головой и из последних сил пытается снять картину...» «Андрей, - кричит Адалат, - Андрей!» Но он уже не слышит его и падает на землю, так и не выпустив из рук картину. Единственное, что еще связывает его с жизнью, это звучащая в ушах музыка из балета П.И.Чайковского «Лебединое озеро» [18, 376]. Здесь музыка, органично вплетенная в контекст пьесы, с одной стороны, позволяет понять характер героя, состояние его души, а с другой – функция ее шире. Как и в пьесе, о которой шла речь выше, музыка служит наиболее яркому, эмоциональному выявлению авторской позиции, заключающейся в утверждении того, что красота, искусство, говоря словами Ф.М.Достоевского, может и должна спасти мир, раздираемый противоречащими человеческой сущности жестокими войнами.

Музыка органично вплетается и в текст пьес русских драматургов. Так, А.Червинский взял для названия своей пьесы начальные слова популярного танго сороковых годов: «Счастье мое, ты всегда и повсюду со мной...». В центре пьесы история случайного знакомства, случайной близости двух молодых людей: старшей пионервожатой школы, некрасивой, нескладной девушки Виктории, у которой война отняла очень много – счастливое детство, любимого отца, здоровье (она страдает тяжелой формой анемии), но не смогла истребить здоровый нравственный стержень, веру в жизнь, жгучее желание стать счастливой, и курсанта школы представителей морского флота Семена, мечтающего о дипломатической карьере в Англии.

Танго «Счастье мое...», которое напевает Виктория при первой встрече с Семеном, стало для них судьбоносным. Под это танго они впервые танцуют в маленьком школьном кабинете, где живет Виктория. Танго сближает этих совершенно разных по характеру и устремлениям людей. Семен потянулся к Виктории просто так, под влиянием винных паров и от обиды на свою девушку, изменившую ему. Виктория же страстно желает стать матерью, родить девочку, поэтому близость с Семеном, который был ее первым

мужчиной, для нее – величайшее счастье. Она, необыкновенно искренняя и открытая душой, и не пытается это скрыть. Ей ничего не нужно от Семена, более того, она понимает, что он любит Аню и только с ней видит свою будущую жизнь. Но будет ли Семен счастлив с Аней, которая не гнушается никакими средствами, чтобы вернуть его? А может его счастье именно в этой нескладной девушке, бескорыстной, предельно искренней, доверчиво идущей навстречу людям? Автор не отвечает прямо на этот вопрос, он заставляет задуматься читателя. Наверно, не случайно пьеса завершается ремаркой: «Семен вышел во двор школы, постоял, глянул на освещенные окна, дождался сирены «скорой помощи» и пошел прочь. В городском саду оркестр играл ту самую мелодию: «Счастье мое, ты всегда и повсюду со мной». Она буквально преследовала его [39, 60].

Говоря о роли музыки в пьесе, нельзя не отметить «День Победы среди войны» драматургов И.Гаручавы и П.Хотяновского, где музыка становится в полном смысле слова, действующим лицом, ибо она отражает героическую деятельность людей совсем негероической профессии-оркестрантов, репетирующих Седьмую Симфонию Шостаковича в осажденном Ленинграде.

Важную художественную функцию выражения авторской позиции в драматургии берет на себя не только музыка, но и различные шумы, звуки. Интерес в этом плане представляет собой пьеса Р.Ибрагимбекова «Парк». Шум карьера, сопровождающий все действие, не имеет прямой связи с событиями пьесы, но автор олицетворил в нем ту страшную, косную, тупую силу, которая подминает под себя светлые мечтания главного героя-Марата, желающего видеть на месте карьера парк с озером, с лебедями, рестораном, лодочной станцией. Мечта его лейтмотивом проходит через всю пьесу. Шум же, резкий, неприятный, грозной силой стоит на пути к осуществлению этой мечты. В завершающей пьесу ремарке драматург показывает картину, представляемую героем: «... пруд с плавающими по нему белыми лодками, деревянный ресторанчик на берегу и парк... Роскошный, зеленый парк, ухо-

дящий во все стороны, до самого горизонта, до самого края земли... а шум карьера то постоянно стихает, то вновь угрожающе взмывает вверх...» [17, 594].

В противопоставлении мечты и шума – тревога автора за то, что Марату с его интеллигентностью, незащищенностью, порядочностью будет нелегко противостоять тому бездуховному, косному, что грядет на город. Сегодня мы можем сказать, что тревога драматурга была не напрасной, ибо, как показала жизнь, радикальные изменения, происшедшие в нашем обществе, к сожалению, всколыхнули и все нечистое, подспудно лежащее в его недрах, и без духовности, цинизм, набрав силы и расширив сферы своего влияния, заметно потеснили таких «чудаков», как Марат.

Отражение авторской позиции посредством музыки, шумов можно наблюдать в творчестве яркого, оригинального драматурга Камала Абдуллы. Войдя в драматургию в середине 90-х годов, К. Абдулла сразу же привлек к себе внимание и режиссеров, и поклонников этого рода литературы, и исследователей. Насыщая свои произведения глубоким философским смыслом, К. Абдулла обращается к таким извечным общечеловеческим проблемам, как борьба Добра и Зла, Света и Тьмы, Жизни и Смерти, Памяти и Забвения, Любви и Коварства, и ищет для выражения своих замыслов новые, достаточно смелые, экспериментальные художественные формы. В этих поисках заметное место занимают музыка, свет, цвет, которые выражают то, что не передается в слове, что дополняет его значение.

Склонность драматурга к философскому мышлению, над бытовому ведет к метафорической образности, тесно связанной с музыкой, причудливыми танцами разноцветных лучей света и т.п., Так, в пьесе «*Nərdən mənə mələk də deyirlər*» («Иногда меня называют ангелом...»), где автор с современных позиций обращается к извечной теме Фауста и Мефистофеля, через все действие проходит музыка, которая так охарактеризована драматургом: «*Nəzrin bir musiqini – insanın ürəyini yerindən oynadan, ona bu*

dünyada hər şeyin boş olduğunu deyən üzücü və həzin bir musiqinin çox yavaş, elə bil ki, uzaqdan gələn səsləri eşidilir» [43,173].

Авторское отношение к героям проявляется в своеобразном соединении слова и звука, музыки и танца. В самые напряженные минуты развития действия, когда Юноше надо принять решение: отдать ли все свои творения Мужчине, под обликом которого скрывается Дьявол, Мефистофель, за жизнь, полную комфорта и благополучия; когда он задумывается над вечными вопросами бытия, думы его материализуются в образе разноцветных пучков света, и начинается бурная пляска цветов. В тот момент, когда он идет на компромисс с Мужчиной, когда предает свое вдохновение, музыка, как бы передавая реакцию самого автора, скорее – предупреждение автора, приобретает страшное, морозящее кожу звучание: «Musiqinin tükürpədicisi səsi altında ətraf qaranlığa bürünür» [43,173].

В русской и азербайджанской драматургии исследуемого периода для более емкого и четкого выражения своего «я» авторы широко используют подтекстовый смысл слов. Как известно, роль подтекста в драматургическом искусстве возрастает на рубеже XIX-XX веков. Особенно заметно выражено это в творчестве А.П.Чехова. Явление это справедливо рассматривается исследователями как результат глубокого взаимодействия литературных родов, влияния на драматургию повествовательных жанров.

Подтекст – органическое качество драмы. Драматургии прошлого хорошо были известны диалогические скачки, логические пропуски, неожиданные паузы, а также неподготовленные повороты сюжета. В таких случаях смысл изображаемых событий объясняется ситуацией, резко возрастает значение действенных мотивировок – они начинают преобладать над словесными.

В рассматриваемой выше пьесе А.Червинского «Счастье мое» Виктория всем сердцем ощущает, что Семен, отец ее будущего ребенка, все еще любит Анну, а жениться на ней обещает только из чувства страха (вспомним о «моральных проработках» 40-50-х

годов). Поэтому, когда он ей говорит о своих планах на будущее, она за произносимыми им словами слышит их скрытый подтекст и продолжает свой диалог, отвечая именно на этот, не высказанный вслух текст.

«Семен. Завтра я еду в Москву на оформление и прямо оттуда – на год практиковаться в наше представительство.

Виктория. А как же я?

Семен. Пока я еду один. Но через год я вернусь, и тогда, Вика, мы все решим. Учти, я помню каждое слово, которое я говорил тебе полгода назад.

Виктория. И я помню, Сенечка! И я была уверена, что Анюта будет танцевать с английским королем.

Семен. Нет, Вика, с королем придется танцевать тебе. Ну что ты все время про Анюту вспоминаешь? Забудь про нее! И вообще» за что мы с тобой-то на нее напали? Она-то ничем не виновата. Между прочим, это я ей изменил, а у нее с боцманом ничего не было. Я ей изменил, а она мне это сразу простила...».

И то, с какой поспешностью он бросается на защиту Анюты, и то, как на протяжении всего диалога он с благодарностью вспоминает, как много сна сделала для него, когда он лежал в больнице с переломанной ногой, и даже то, как он нарочито пытается внушить Виктории, что будущее свое видит только с ней, позволяет увидеть скрытый подтекст сказанного им, что с необыкновенной чуткостью улавливает Виктория.

«Семен. Представь себе. У нас с тобой прием. Мы с тобой стоим на верхней площадке мраморной лестницы, а снизу парами поднимаются к нам капиталисты. Все во фраках, орденах, в лентах, с супругами под руку. А наверху ты стоишь...

Ты наверху стоишь и улыбаешься, и каждому – каждому говоришь несколько приятных слов. И каждый из этих чучел целует тебе ручку, и ты терпишь, потому что плечом к плечу со мной ты находишься, можно сказать, на передовом рубеже истории...

Виктория. А она где стоит?

Семен. Кто?

Виктория. Моя доченька! Ты про нее забыл, миленький...».

Потому, что на верхней площадке этой мраморной лестницы ты видишь не меня. Там, миленький, рядом с тобой стоит Анюта... Любимый мой. Если бы ты знал, как мне тебя жалко...» [39, 60].

Правоту, пронизательность Виктории, разгадавшей, сердцем почуявшей то, что не мог высказать Семен, доказывает реплика и ремарка, раскрывающие истинное отношение Семена к Виктории. Уже когда он вызывает «скорую помощь» к Виктории в связи с ее преждевременными родами, мы слышим в его голосе как бы отречение от нее. Слишком официально и равнодушно, даже, если можно так сказать, испуганно он говорит: «...Роды преждевременные. Муж? Нет, я не муж. Мужа нет». Затем он обещает Виктории встретить «скорую помощь», а потом ждать у больницы. Но он не встречает врачей, он побежал, как ему советует Виктория, и только услышав сирену «скорой помощи», «пошел прочь».

Н.П.Антипьев в своей работе, посвященной проблеме автора в русской драматургии XX века, предлагает разграничивать такие понятия, как «подтекст персонажа» и «подтекст автора» [1, 35]. Применяя эти понятия в анализе пьесы А.Червинского, можно сказать, что подтекст, скрытый в поведении, словах Семена - «подтекст персонажа» - позволяет раскрыться характеру героя, а отношение к нему проявляется в «подтексте автора», который реализуется в показе сходных ситуаций в жизни героев и их поведении в этих ситуациях. Так, Червинский дважды говорит о больнице: в больнице лежал Семен, поломавший йогу, когда спрыгнул с окна кабинета; в больницу везут на роды Викторину. Но Виктория, не испугавшись ни дополнительных расспросов, ни любопытных взглядов, поехала с Семеном, сдала его санитаркам и потом узнавала о нем от Анюты, т.е. не оставляла его без внимания. Семен же побежал, пошел прочь, даже не поинтересовавшись состоянием девушки.

Авторский подтекст пронизывает и пьесу И.Эфендиева «Песня остается в горах», где как уже отмечалось выше, выражено подспудное сомнение автора в справедливости революционной борьбы, в оправданности жертв для достижения ее конечных целей. Так, в тексте пьесы перекликается два диалога, которых объединяет внутренняя параллель – разъяснение понятия «свобода» Беюкбеком и Ниджатом. В первом случае, когда Шахназ, удивленная возмущением брата ее любовью к «холопу», недоуменно говорит: «А когда ты вернулся из Франции, ты часами рассказывал мне о свободе, равенстве людей, о братстве...».

«Равенству учил и наш пророк, - отвечает Беюкбек. - Но речь шла о равенстве перед богом. Пророк не отрицал, что господин есть господин, а холоп есть холоп. Невежественные должны подчиняться просвещенным. Слабые – сильным. Разве это непонятно?» Понятно здесь только одно, что отвлеченные гуманистические лозунги сразу же отступают на задний план, когда вопрос касается конкретных личных амбиций «просвещенного» бека.

Вопрос о свободе и равенстве Шахназ задает и своему мужу, который ведет бескомпромиссную борьбу с богатыми беками и ханами, и теперь – власть за ними.

Шахназ. Разве несогласие с вашим правительством преступление?

Ниджат. Да.

Шахназ. Но вы же говорите о свободе мысли и совести.

Ниджат. Мы говорим о той свободе, которая служит народу.

Вопросы Шахназ «Почему вы хотите свои идеи навязать другим?», Бахадура: «Ты веришь, что новое правительство даст независимость Азербайджану?», искреннее пожелание Шахназ, в котором откровенно звучит сомнение: «Только бы твоя искренняя вера не оказалась пустой!» - все это создает подтекст, в котором можно услышать сомнения и старого коммуниста, автора пьесы И.Эфендиева.

В рассуждениях Шахназ, далекой от политических и социальных идей, много верного, идущего от внутренней чистоты, гума-

нистических устремлений, любви к людям. Она искренне не может понять, почему нельзя разрешить Беюкбеку выехать за границу, будет ли «товарищ комиссар» более человечен, чем «господин министр» («Прежде угнетали беки и купцы, а теперь вы будете угнетать»). В то же время Ниджат в некоторых своих утверждениях тверд и бескомпромиссен до абсурдности. Каждое его предложение, когда он говорит о новой жизни, напоминает лозунг: «Я страдаю за всех. Я счастлив, что борюсь за них», «Мы думаем о том, как дать народу мир, спокойный мир и справедливые законы». Интересно то, что в репликах персонажей проскальзывают и мысли, которые во время написания считались по меньшей мере крамольными. Например, положительное высказывание Байрамбека о мусаватском правительстве: «Основной целью мусаватского правительства было установление равенства и демократии, никто не требовал ни от меня, ни от других, чтобы мы мучили народ».

Авторский подтекст здесь служил тому, чтобы вовлечь читателя во внутреннюю действительность, активизировать его сознание. Кстати, положительное отношение к мусавату в то время, когда членов этой партии считали врагами народа, их имена проносились, мягко говоря, с крайней недоброжелательностью, мы встречаем в пьесе Р.Ибрагимбекова «Ультиматум», о чем будет говориться чуть позже. Это еще раз подтверждает мысль, которая была высказана выше о том, что пьесы 80-х годов готовили исподволь последующие изменения в общественно-политической ситуации.

Подтекстовый смысл, отражающий авторскую позицию, заключен в Повторяемых словах и действиях, которые становятся лейтмотивом и в перспективе всего произведения, кроме своего частного значения, связанного с определенной ситуацией и сознанием персонажей, приобретает обобщенный смысл, который выражает систему ценностей, отстаиваемых автором. Так, в пьесе А.Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» автор показывает атмосферу глухого сибирского провинциального городка, где

жизнь как будто бы остановилась, где люди глухи и равнодушны друг к другу, и на фоне этой сонной жизни разворачивается душевная драма восемнадцатилетней Валентины, безответно влюбленной в следователя Шаманова – человека, который, потерпев поражение в борьбе с несправедливостью, самоотстранился, «замкнув» себя в захолустье. Два лейтмотива – вербальный и динамический – придают этой в общем-то довольно заурядной истории расширительный, обобщающий смысл. Это постоянно повторяемое Шамановым «хочу на пенсию», свидетельствующее о его надломленности, и починка Валентиной ограды, которую все время разрушают посетители чайной, что становится символом упорства, негибкого характера, желания бороться.

В конце пьесы Вампилов пишет: «Все повернулись к Валентине. Тишина. Строгая, спокойная, она поднимается на веранду. Вдруг остановилась, повернула голову к палисаднику. Не торопясь, но решительно спускается в палисадник. Подходит к ограде, укрепляет доски». Ремонт палисадника после всех испытаний, выпавших на ее долю, становится уже не причудой, а символом борьбы и мужества. Зафиксированные и подчеркнутые в лейтмотивах «пенсии» и «ремонта» капитулянтство героя и борьбы героини по-новому освещают течение сюжетных событий. Становится до конца понятно, насколько искренней была в своем чувстве Валентина и насколько Шаманов с его равнодушием и социальной пассивностью повинен в ее судьбе.

В статье Т.Сильман читаем «В плане структурно-композиционном подтекст есть... не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл» [33, 94]. Таким повтором было «хочу на пенсию» Шаманова, представленное в разных контекстах и придавшее выражению символический характер.

Интересный вид подтекста дает А.Арбузов в пьесе «Счастливые дни несчастного человека». В центре пьесы – образ профессора Крестовникова, талантливого ученого, но глубоко одинокого

человека. Одиночество его И это как бы наказание за то, что он когда-то совершил подлость, предав друга. Однако корни его одиночества уходят в еще более ранние годы – в отрочество и юность, когда и отец, и мать оставляют его ради своей любви, разбивая семью. Это он расценивает как предательство по отношению к себе. С тех пор он стал подозрителен, недоверчив, он не может по-настоящему любить, по-настоящему дружить. От него уходят ученики, он навсегда расстается с единственным другом, уже более двадцати лет не видит мать, так и не простив ей уход к любимому человеку. Но вот в его жизни появляется милое, непосредственное создание, простая девушка, с таким же простым, как она сама, именем – Настенька. Может быть, это был единственный нужный ему человек, который растопил бы лед в его сердце, сделал бы его по-настоящему счастливым. С ней ему не надо говорить о науке, с ней все просто и легко. Вот отрывок из диалога – легкого, бездумного, этакая игра слов, дразнилка, за которой чувствуется взаимное притяжение, удивительное взаимопонимание.

Крестовников (смотрит на Настю) А дождя сегодня не будет.

Настя. А почему не будет?

Крестовников. А потому, что пасмурно.

Настя. А почему пасмурно?

Крестовников. А потому, что будет дождь.

Настя. Но его не будет.

Крестовников. Его не будет, хотя он и мог бы быть [2, 644].

Для окружающих – это цирк, балаган, но диалог этот полон смысла, понятного этим двоим. Текст этот на протяжении всей сцены не раз повторяется, но главное в ней фраза - «Его не будет, но мог бы быть». Дождь как бы символ очищения, освобождения, облегчения от пасмурности жизни, это какая-то надежда для Крестовникова, для Настеньки, которая впервые почувствовала истинную радость в душе. Вначале эту фразу произносит Крестовников, через некоторое время – Настя. Но во второй раз после жестких слов Зиминной о Настеньке, о перспективе ее отношений

с Крестовниковым, разом нарушивших появившееся было потепление в душе героя, он не поддерживает девушку. И слова ее повисают как бы в воздухе.

Настя (весело). А дождя сегодня не будет... (Крестовникову). А потому что пасмурно... (Смотрит на Крестовникова в ожидании ответа). Его не будет, хотя он мог бы быть... Крестовников молчит.

Изменение темпа ритма – вначале диалог шел без остановок, в быстром ритме, весело, а теперь идет замедленно, с паузами – говорит о том, что Крестовников опять впал в состояние одиночества, замкнулся в себе. В следующей сцене он говорит о Насте: «Милое, весеннее облачко в небе. Но подует ветер, и облачко умчится, растает в небесах... Так и она».

Настеньке не дано что-нибудь изменить в судьбе Крестовникова. Напротив, напряженно-недоверчивому, подозрительному Крестовникову причудилась тень еще одного возможного предательства, в неотвратимость которого он давно приучил себя верить. Ему, который так привык придирчиво вслушиваться в слова других, оценивать поступки окружающих, помнящего собственные шаги по земле, трудно поверить в то, что ради случайного знакомства с ним девушка может отказываться от всего и всех. Поэтому и в диалоге с ним Настя не совсем понимает его.

Настя. Вот и верь. Верь мне. Ну, пожалуйста. Постарайся. Ты же говорил, что тебе смешно со мной. Так будет всегда. Смешно. Даже когда мы умрем. В один день. Как дурачки.

Крестовников. Если бы.

Настя. Что ты?

Крестовников. Как все непрочно. Как непрочно. Как обманчиво. Только дунешь - улетит.

Подтекст слов Крестовникова трудно понять Насте, доверчиво, искренне потянувшейся к нему.

Активно используется подтекст в пьесе И.Эфендиева «Ты всегда со мной». И.Эфендиев вкладывает в подтекст огромный смысл, больший, чем может выразить тот или иной текст в кон-

кретном смысле. Реплики героев, эмоционально окрашенные, тонко передают душевное состояние героев, откуда, естественно, вытекает и авторское отношение к ним.

Так, рассказ Наргили о тяжелой жизни в семье, где все находится под властью грубого и деспотичного отчима ее Фараджа, до глубины души взволновал Гасан-заде. Для того, чтобы понять, как автору удастся передать реакцию Гасан-заде на рассказ девушки, рассмотрим следующий отрывок:

«Наргиля. Он (Фарадж – Р.Э.) всегда говорил о том, что я легкомысленная, глупая девушка, что меня надо поскорее выдать замуж, так как у меня уже опасный возраст.

Короткая пауза. Гасан-заде зажигает папиросу.

Гасан-заде. Он говорил это при вас?

Наргиля. Иногда прямо мне в лицо, иногда же я слышала это из своей комнаты.

Гасан-заде. А что отвечала мать?

Наргиля. Я уже рассказала, что мать очень боится его.

Гасан-заде (после короткой паузы). Такие случаи часто бывают в жизни... Вы не обижайтесь на мать» [41, 207].

Каждая пауза в этом маленьком диалоге, переданная или посредством ремарки, или многоточием, каждое слово и движение героев наполнены большим смыслом, передают внутреннее состояние их. За время пауз Наргиля как бы заново переживает горькую обиду незаслуженных оскорблений. В подтексте же слов Гасан-заде проявляется его умение понимать душу человека, по возможности смягчить его боль. Как можно видеть, он очень сдержан в разговоре, но эта сдержанность идет не от равнодушия и сухости, а от чуткости и тактичности. Он понимает, что Наргиле нелегко рассказывать вещи, оскорбляющие чувство ее самолюбия, поэтому ограничивается двумя вопросами, которые позволяют ему яснее представить состояние Наргили. Последняя фраза Гасан-заде совсем не говорит о том, что он действительно считает обстановку в семье Наргили нормальным явлением. Подтекст, одним из особенностей которого является выражение во-

площения в себе «подспудного, неявно его смысла, не совпадающего с прямым смыслом текста» [41, 284], который кроется за фразой героя, связан с желанием успокоить девушку, не дать обостриться конфликту с матерью, разочарование в которой больно ранит ее. Дальнейшие действия Гасан-заде полностью подтверждают смысл его слов. Заметим, что он начинает говорить после паузы, во время которой он как бы обдумывает свою позицию. Сразу же после этого разговора он оказывает Наргиле практическую помощь – устраивает ее на работу, уверенный в том, что общение с людьми вернет ей подорванное Фараджем доверие к ним.

Подтекст поднимает сугубо бытовую драму Р.Имрагимбекова «Дом на песке» до уровня философской притчи. Динамический лейтмотив здесь – упорное перетаскивание Матерью камней на строительстве на даче, где она тщетно ждет помощи своих взрослых сыновей. Сыновья же не приезжают не потому, что черствы и равнодушны к родителям; у каждого из них свои сложные жизненные проблемы, которые в определенной мере стали причиной разобщения родных по крови людей. Идея создания общего Дома их в общем-то не волнует. Для Матери же этот Дом – это возможность выполнения ее страстного желания собрать всех детей вместе. Упорство Матери в преодолении трудных обстоятельств жизни и в надежде на исполнение своей заветной мечты подчеркнуто ее неизлечимой болезнью, что выводит неординарное действие на уровень героической борьбы с обстоятельствами и условиями, разрушающими семью, опустошающими человека, лишаящими его милосердия.

Раскрытию авторской позиции в драматическом произведении в некоторых случаях способствуют заглавия, подзаголовки, а также имена действующих лиц. Это прием, как известно, был использован еще в драматургии, начиная с XVIII века. Как хрестоматийный пример можно привести комедию Фонвизина «Недоросль», где имена персонажей становились меткой их характеристикой (Правдин, Скалозуб), а также комедию «Горе от ума»

(Молчалин), комедию Гоголя «Ревизор» (Ляпкин-Тяпкин), драмы Островского «Гроза» (Дикой, Кабаниха, Тихон).

В современной драматургии (60-90-е годы) этот прием используется не так часто, но все же имеет место. К примеру, можно привести пьесу Б.Вагаб-заде «Второй голос», где на основе кажущегося на первый взгляд обычного «любовного треугольника» ставятся важные проблемы любви, брака, семьи. Имена героев здесь несут на себе значительную смысловую нагрузку. Арзу (Мечта), - так зовут любимую девушку героя; в ней он видит свой идеал, она приносит ему творческое вдохновение, подлинное счастье, но она все же только Мечта, потому что реальность - это его жена Хаят (Жизнь), с которой он прожил долгие годы, и их объединяет чудесная дочурка Ирада (Воля). Именно Ирада помогает отцу вернуться в семью.

Говорящей можно назвать и фамилию вне сценического персонажа в пьесе А. Соколовой «Фантазии Фарятьева» Бедхудова. Зритель его не видит, но на протяжении всей пьесы о нем говорят все персонажи, из их слов становится известно, что он в течение многих лет держит «в напряжении» Сашу, которая в него без памяти влюблена. Поведение его говорит о том, что он не думает жениться на Саше, ускользает от нее. Но каждый раз, когда у нее появляется реальная возможность изменить свою жизнь, построить семью, появляется он, и она бежит за ним, забыв обо всем на свете. От него Саше – одни страдания и неприятности, поэтому в его фамилии слышно что-то от «беды» и «худа».

Определенное значение имеет заголовок и подзаголовок в рассматриваемой выше пьесе А.Червинского. Если заголовок «Счастье мое» это как бы линия Виктории, романтической девушки, умеющей поэтизировать даже самые бытовые моменты жизни, и отражает ее песенную душу, то подзаголовок «Бумажный патефон», в котором звучит какая-то неестественность, подделка, выражает линию Семена.

Поэтические заголовки пьес И. Эфендиева полны лиризма» выражают авторское отношение, авторскую интонацию. «Ты все-

гда со мной», «Не могу забыть», «Песня остается в горах». Драма «Ты всегда со мной» имела еще заголовок «Бэй чичей» - «Эдельвейс». Он имеет большое символическое значение, которое также способствует более яркому выражению авторской позиции. Бэй чичей – цветок, который сохраняет свой аромат долго после того, как он сорван. Образ этот ассоциирует с образом Гасан-заде, благотворное влияние которого на судьбу Наргили, Назакет и многих других скажется и после его отъезда.

Таким образом, можно резюмировать, что важным средством выражения авторской позиции в русской и азербайджанской драматургии 60-90-х годов XX века становятся ремарки. Видоизменяясь и трансформируясь со временем, они перестают выполнять только служебную роль. Насыщаясь лирическими и эпическими элементами, ремарки оказываются тесно связанными с жанровой спецификой драмы. В них проявляются индивидуально-стилевые особенности творчества драматурга, слышна его личностная интонация.

Полноценному восприятию авторского замысла способствуют музыка, шумы, которые занимают значительное место в рассматриваемом материале. Органично вплетаясь в текст пьес, они позволяют прочувствовать отношение автора к событиям и персонажам.

Субъектно-личностное отношение в анализируемых пьесах передается также через использование подтекста/говорящих имен, заголовков и подзаголовков.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что подразумевается под понятием «авторская позиция»?
2. В чем специфика выражения авторской позиции в драматургическом произведении?
3. Можно ли полностью принять мнение В. Белинского и М. Горького о невмешательстве автора в изображаемые события?
4. Что входит в понятие «вспомогательный текст» в драматическом произведении?
5. Раскройте эволюцию функции ремарок в пьесе.
6. Раскройте функцию ремарок в пьесах А. Арбузова, их объективные и субъективные стороны.
7. Какова функция ремарок в пьесе И.Эфендиева «Ты всегда со мной»? Как здесь проявляется авторское отношение к героям?
8. Проанализируйте функции ремарок в пьесе И.Эфендиева «Песня остается в горах».
9. Раскройте функциональную роль ремарок в пьесах А.Гельмана.
10. В чем своеобразие ремарок в пьесах З.Тоболкина?
11. Раскройте роль звукового фона (музыки, шумов) в пьесе для передачи авторского отношения к изображаемому.
12. Определите функциональную роль музыки в передаче авторской позиции в пьесах азербайджанских драматургов (Р.Ибрагимбеков, И.Эфендиев).
13. Проанализируйте предложенную вами самими пьесу современного драматурга с точки зрения функции ремарок в раскрытии авторской позиции.
14. Какова роль подтекста в передаче авторской позиции в драматургическом произведении? Приведите примеры.
15. Как личностное отношение автора к героям и изображаемым событиям передается через заголовки и подзаголовки пьес? Приведите примеры.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ДРАМЕ

Авторское отношение к изображаемому, авторское присутствие в драме наиболее ярко проявляется в сюжетно-композиционной организации материала, т.е. в отборе, расположении и подаче его, что в драматургии рассматриваемого периода реализуется в самых различных формах, одной из которых стало обращение к приемам художественной условности.

Как известно, художественная условность долгие годы игнорировалась эстетикой социалистического реализма. В условиях, когда эстетические явления оценивались с вульгарно-социологических позиций, что было особенно характерно в первые послереволюционные десятилетия, художественная условность либо вообще изгонялась из словарей, либо же определялась как отказ от реалистического постижения действительности.

Только начиная с середины 50-х годов, после известных событий в общественно-политической ситуации в бывшем Союзе, интерес к проблеме условности заметно возрастает, находя свое отражение как в художественных произведениях, так и в литературоведении и критике.

Интерес к приемам условности заметно возрастает и в драматургии 60- 90-х годов, что самым тесным образом было связано с усилением в ней личностного отношения.

В 60-90-е годы появился ряд интересных исследований как в русском, так и в азербайджанском литературоведении, посвященных проблеме художественной условности вообще, и в драматургии, в частности.

Значительное место среди них занимает монография Азиза Алекберли, написанная в 1997 году и посвященная приемам условности в азербайджанской драматургии 60-80-х годов [42, 87]. Опираясь на богатый теоретический и художественный материал, эта монография классифицирует приемы условности в азер-

байджанской драматургии, определяет их корни, связь с традициями мировой литературы, их функциональную роль.

Одной из форм условного изображения действительности является ретроспективное изображение событий, что отличает многие произведения современной драматургии. Давно и успешно пользуется им Р.Ибрагимбеков, пьесы которого в этом плане довольно подробно проанализированы в книге А.Алекберли. Обращаются к этому приему И.Эфендиев, М.Ибрагимбеков, З.Тоболкин, А.Вампилов и др. В данной работе мы остановимся на трех пьесах: «Ты всегда со мной» И.Эфендиева, «Счастливые дни несчастного человека» А.Арбузова и «Утиная охота» А.А.Вампилова. Выбор этот продиктован тем, что ярко демонстрируя возможности ретроспективного показа для выявления авторской позиции в драматургии, эти пьесы представляют интересный материал для сопоставления, так как между ними можно найти и точки соприкосновения, и заметные отличия в авторском замысле, в функциональной роли данного приема.

Александр Вампилов вошел в современную русскую драматургию в 70-е годы и сразу же обратил на себя внимание критиков и литературоведов. Правда, истинную оценку его творчеству дали позже, в конце 80-х годов, уже после смерти драматурга (А.Вампилов трагически погиб в 1975 году в возрасте 37 лет). Связано это было с причинами, о которых упоминалось во введении: в годы, печально именуемые периодом застоя, негласная цензура не позволяла говорить всю правду о жизни, состоянии общества, его моральном климате. А.Вампилов как раз был одним из тех смелых и талантливых писателей, которые пытались довести правду до широкой читательской аудитории. Неблагополучие в обществе, выразившееся в усилении коррупции, в развале хозяйственной деятельности, нравственном разложении в обществе, пугающем одиночестве людей, массовом равнодушии, сказывалось и на судьбе каждой отдельно взятой личности. Душевный дискомфорт, отчуждение, мучительные переживания героя Вампилов показывает в таких психологических драмах, как уже

упоминаемая «Прошлым летом в Чулимске», и особенно – в пьесе «Утиная охота», оставившей глубокий след в драматургии последней трети XX века.

Еще на заре нового социалистического общества А.М.Горький писал: «Мне кажется, что даже и не через сто лет, а гораздо скорей жизнь будет несравнимо трагичней, потому, что как всегда это бывает вслед за катастрофами социальными - люди, уставшие от оскорбительных толчков извне, обязаны и принуждены будут взглянуть в свой внутренний мир, задуматься еще раз о цели и смысле бытия» [14, 594].

Действительно, уже с конца 60-х годов, когда началась деформация общественной жизни, когда в общество все больше и глубже внедрялись бактерии равнодушия, бездуховности, когда стала очевидностью несостоятельность многих лозунгов, идеалов, долгие годы владеющих умами и душами людей, симптомы трагичности, предсказанной Горьким, стали заметно давать о себе знать. В произведениях наиболее прозорливых и мужественных писателей стали проявляться герои, которые не вписывались в привычные рамки положительных или отрицательных, которые, отражая в себе болевые точки времени, метались в поисках самих себя, в поисках смысла жизни.

Одним из первых такой тип героя открыл Александр Вампилов в пьесе «Утиная охота». Автор использует широкую палитру различных художественно-изобразительных средств для того, чтобы раскрыть перед читателем и зрителем психологию своего героя, а вернее – антигероя, как его называли критики, Зилова.

Надо сказать, что отношение к Зилову, вызвавшему вокруг себя бурю дискуссий, было весьма разноречивым. Одних авторов возмущал жизненный принцип, поведение, отношение к людям Зилова, поэтому их высказывания о нем носили резкий и неприязненный характер, другие же пытались реабилитировать героя, понять мотивы его поступков, а, поняв, простить и его неординарное поведение. Казалось бы, жизнь ничем не обидела Зилова. У него была и любимая жена, и романы с очаровательными де-

вужками, и работа, и дом, и друзья. Но почему-то он все время мечется, не находит покоя, много пьет, устраивает пьяные дебоши и даже пытается застрелиться.

Вампилов стремится, обнажая душу своего героя, разобраться в этом парадоксе. Для этого он, наряду с другими художественными средствами, прибегает к интересному композиционному построению. События разворачиваются в трех пластах: в настоящем, в воспоминаниях и промежуточном пласте – пласте видений. Пласт настоящего обрамляет действие. Оно начинается с того, что в одно утро, после бурного застолья, закончившегося безобразий дракой, Зилов получает траурный венок, в шутку посланный друзьями, стыдит мальчика, который принес его, затем названивает приятелям, собирается на охоту. Завершается же действие тем, что он прикладывает к груди ружье, но подоспевшие друзья разоружают его, и в конце концов он опять остается один на один со своими думами. Такой финал мог бы показаться неожиданным и надуманным, если бы в настоящее не вплетались бы воспоминания и видения, и не сделали бы понятным состояние героя.

Пласт воспоминаний разворачивается внутри настоящего. В нем представлено больше событий, но и этот пласт не несет на себе особого драматизма, который мог бы привести к такому эмоциональному состоянию героя. В воспоминаниях переплетается несколько сюжетных линий: Зилов заводит интрижку с хорошенькой девушкой, девушка влюбляется в него, жена, обнаружив измену, уходит. Но когда уже, казалось бы, ничего не мешает герою быть счастливым, он вдруг тяжело напивается и устраивает скандал с дракой. Параллельно разворачивается и другой сюжет: герой получает новую квартиру и в «благодарность» сводит свою бывшую подружку с начальником. На работе у него неприятности: он подсунул начальнику липовый отчет, а друг – сослуживец предал его, увильнув от их совместной ответственности за содеянное.

Сюжет воспоминаний богат, разнообразен житейскими подробностями. У героя умер отец, которого он давно не видел, у жены оказывается роман, скорее всего вымышленный, с бывшим одноклассником; все герои мечтают об отпуске и об утиной охоте.

Третий пласт действия – игра воображения Зилова, который представляет себе, как друзья, сослуживцы, подруги воспримут весть о его смерти. Этот пласт состоит из двух интермедий, которые, исключая две-три фразы, почти полностью совпадают. Но, совпадая словесно, они абсолютно противоположны по эмоциональному настрою: в первом случае воображаемая сцена смерти явно носит шуточный, даже шутовской характер, во втором – нет и тени улыбки. Но главное то, что эти видения придают объективный характер зиловским воспоминаниям. Видения насмешливы и ехидны, персонажи пьесы в них точно и зло шаржированы.

Драма разворачивается между полушутливым замыслом самоубийства, навеянным «оригинальным» подарком Саяпина и Кузачкова, и попыткой осуществить его всерьез.

Все эти три пласта как бы выворачивают наизнанку душу героя, позволяет понять мотивы его поступков и действий, а главное – показывают отношение автора к этому персонажу, что, как уже отмечалось выше, стало предметом бурных споров в критике.

Б.Сушков, например, считал, что автор показывает возможность нравственного очищения героя, так как в нем чувствуется запас здоровых душевных сил, связанный с философско-нравственной ориентацией на природу [36, 164]. Совершенно противоположную оценку Зилову дают А. Демидов, К.Рудницкий. В статье «По ту сторону вымысла» К.Рудницкий пишет: «Перед нами предсмертная тоска. Отчетливо видно: Зилову жить нечем и незачем. По сцене мелькает мертвец» [28, 21]. Еще ощутимы впрочем последние конвульсии ускользающей жизни. Авантюры Зилова, его скандалы, циничные выходки – все это отчаянные попытки «самореанимации», тщетные усилия вновь заставить работать остановившееся сердце. Но, по-

видимому, уже поздно. Ведь единственный раз, когда Зилов, согласно ремарке говорит «искренне и страстно», у него вырываются вот такие слова: «Мне все безразлично, все на свете. Что со мной делается, я не знаю... Неужели у меня нет сердца?» [8, 586].

Нам думается, что в этом споре больше прав Рудницкий. Б.Сушков чрезмерно «поднимает» образ Зилова, он не хочет видеть истинного лица героя – лживого эгоиста, для которого не осталось ничего святого. Как выясняется из сцен-воспоминаний и сцен-видений, у него нет ни искренней любви, ни настоящих друзей. Автор нисколько не обделяет своего героя, он очень трезво его оценивает, что подчеркнуто репликой Кузакова в воображаемых сценах похорон «Кто знает... Если разобраться, жизнь в сущности проиграна» [8, 239].

Расширение временных рамок позволяет автору не просто показать определенный тип человека, но и раскрыть ту среду, в которой он вращается и которая, возможно, сформировала его характер и отношение к жизни. Здесь Драматург через образ Зилова дает синтез черт целого поколения людей, выросших и сформировавшихся в эпоху послевоенного дефицита, перешедшего в эпоху застоя в тяжелейшую форму нравственного, духовного дефицита. Зилов – это зеркало, отражающее судьбу не одного поколения. Это портрет не только ровесников Зилова, но и тех, кто моложе его лет на 20-30, так как социальная, экономическая, общественно-политическая система, сформировавшая зиловых всех категорий и возрастов, продолжает действовать. Зилов живет не всерьез не от врожденного легкомыслия, а от того, что не находит в окружающей его действительности ничего, что бы его серьезно захватило, направило бы его энергию. Отсюда – та мучительная жизнь в ожидании настоящей жизни, которой он живет в пьесе. Ему уже тридцать лет, а она все еще не приходит. А молодые силы бурлят, требуют реализации, серьезного применения.

Чтобы Зилов и подобные ему были счастливы, надо поднять людей на другой уровень экономического, социального и духовного развития, чтобы они могли удовлетворять свои потребности

на более высоком уровне культуры. Все, чем он сейчас владеет, его не устраивает: не устраивает работа, не устраивает зарплата, не устраивают общественные и производственные отношения, не устраивает семья. И он начинает рушить этот жалкий, застывший и опостылевший ему мир – мир, лишенный развития. Зилов – человек, который не хочет удовлетворяться жизнью, существующей на уровне примитивных, утилитарных функций, отсюда и его бунт. Но душевная драма его не только в том, что он не видит в жизни святынь, но и в том, что он настолько ленив и развращен, что сам первый не достоин их, не в состоянии дотянуться до них. Ему для возрождения предстоит громадная духовная работа по перевоспитанию самого себя.

Таким образом, Вампилов показал героя, который не укладывается в привычные рамки положительных и отрицательных и которого окрестили антигероем. Душа его полна противоречивых чувств, она мечется, мучается, не может найти своего места в жизни. Неблагополучная жизнь Зилова отражает и неблагоприятное положение в обществе, несовершенство существующего политического строя.

Форма рассказа-воспоминания использована и в пьесе И.Эфендиева «1ы всегда со мной». Ретроспективные сцены несут в себе большие возможности. Они позволяют понять настоящее состояние Наргили, проливают свет на многие ее действия. В ретроспективных сценах из жизни Наргили автор показывает истоки проявления у нее чувства к Гасан-заде. Он дает подробное описание обстоятельств, которые способствовали появлению у девушки пессимистического отношения к жизни: рабское поведение матери, злобная жестокость отчима, незаслуженная двойка на вступительных экзаменах и т.д. и т.п. Подробнее об этом было сказано в первой главе работы.

Своеобразное введение ретроспективных сцен можно наблюдать в пьесе А.Арбузова «Счастливые дни несчастливого человека».

Сделав героем своего произведения ученого-микробиолога Юрия Крестовникова, человека, разочаровавшегося в людях, не верящего в них, предпочитающего одиночество общению с людьми и видящего в этом одиночестве единственное счастье для себя, автор при помощи оживления страниц из сто прошлого, стремится показать причины такого отношения к жизни, такого мироощущения, не могущего считаться нормой для обыкновенного человека. Для этого он чередует реальные и условные планы, используя ретроспективный способ организации действия, временной монтаж. Автору важно показать и понять жизнь человека, который искал свободы, а кончил одиночеством.

Уже в самом начале пьесы автор отмечает, что первая часть пьесы происходит в 1938 году, вторая – в 1956, а вступление и финал – 80-е годы.

Пьеса начинается с того, что умирающий Крестовников, который заразился во время проведения очень важного опыта, прокручивает всю свою жизнь, рассказывая о ней своему ученику, но, как предупреждают нас участники хора (о функциональной роли его будет говориться подробнее ниже), они представлены на сцене не такими, как помнит их он. «Мы увидим, какими они были в действительности» [2, 599]. Эта реплика уже говорит о том, что он попытается в какой-то мере оправдать свои поступки и действия, а автор покажет их объективно, давая возможность зрителю и читателю сделать свои выводы.

Интересным приемом является то, что Арбузов перемежает сцены из прошлого героя с картинками его видений из более далекого прошлого, что позволяет проследить за его нравственным крушением.

В жизни каждого человека бывают сложные, тяжелые дни, годы, которое способны наложить отпечаток на формировании его как личности, и драматург не уходит от всего этого. Он не стремится облегчить своего разговора, он понимает, что личная судьба Крестовникова по многим причинам заслуживает пристального к себе внимания. Крестовников – личность крупная, неорди-

нарная, и жизненный пример его во многом поучителен. Перемещая своего героя из настоящего в прошлое и наоборот, драматург начинает свое повествование с финала этой несчастливой судьбы: «На этой постели лежит человек, дни которого сочтены» [2, 588].

Неудачно сложившаяся личная и общественная жизнь Крестовникова начинается с первого его предательства, в котором он сам признается, и, судя по всему, внутренне тяжело раскаивается. Неслучайно, что после того, как он добровольно отказался от любви Настеньки, которая, может быть, смогла бы сделать его счастливым, пробудить заснувшие в нем чувства, он вспоминает это свое предательство: желая попасть в экспедицию, куда был зачислен его друг Володя Костенецкий, он выдает профессору Бергу, что именно Володя является автором эпиграммы на старика, сделав тем самым, как ему казалось, невозможным участие Володи в экспедиции, возглавляемой профессором. «Вот уже много лет я один... один, окруженный множеством людей. Это началось в тот день, когда я бежал из своего дома?... Володька... Володька! Если бы ты знал, как часто я думаю о тебе... Володенька Костенецкий!» [2, 654]. Но это он говорит тогда, когда ему уже 42 года, и многое в жизни переосмыслено. А в 23 года, когда он только совершил это предательство, он довольно спокойно отнесся к тому, что совершил: «Подлость... Явная отчетливая подлость. Не ожидал (Улыбаясь) Любопытно... Подлость!» [2, 613].

В пьесе показаны три хронологических пласта: настоящее, которое обрамляет действие, прошлое и давнопрошедшее, т.е. в воспоминания вклиниваются события еще более раннего времени, другими словами, использован композиционный прием, который в прозе называется «рассказ в рассказе», в данном случае «воспоминания в воспоминаниях», кроме того, в композицию входят и видения, и воображаемые диалоги. Такое расположение материала дает возможность драматургу проанализировать причину отчуждения Крестовникова от людей, докопаться до истоков зарождения в нем и недоверия к людям, и с легкостью совершенного предательства. А причины эти кроются как в личной

жизни, так и в среде, окружающей героя. Так, в воспоминаниях о давно прошедшем времени, которые нахлынули на Крестовникова после совершения им предательства, автор показывает, что оно — это предательство было подспудно подготовлено событиями разных лет, наслаивавшимися в памяти героя. Всплывающие в памяти островки прошлого, выстроившись в стройную цепочку, создают фон, на котором могли появиться худшие качества Крестовникова — подлость, предательство. В центре всех этих воспоминаний стоит отец героя — человек, которого он беззаветно любил, которого считал идеалом для себя.

Когда мальчику было пять лет, отец ему говорил, что гроза обходит добрых людей, а настигает только предателей и обманщиков. «Неверных людей, понял?», и это был первый урок нравственности. Через несколько лет, когда ему уже стукнуло одиннадцать, отец его строго отчитывает за то, что бросил товарища в беде. Еще через несколько лет отец говорит ему о своей большой любви к жене, матери героя, которую называет замечательной женщиной* и выражает недовольство тем, что Юра был груб с ней, затем уже достаточно взрослого, девятнадцатилетнего Юру поучает, что близость с девушкой без любви «не стоит и гроша».

Но все эти нравственные сентенции опрокидываются, когда отец говорит ему, двадцатилетнему юноше, что он полюбил другую женщину, и уходит из семьи.

Отец. ... Я сам не верю, что так могло случиться, но я люблю другую Женщину.

Крестовников (тихо). Ты оставишь нас?

Отец. Жить и лгать, жить, притворяясь?.. Нет, не смогу.

Крестовников (медленно). И я тебе верил. (Усмехнулся). Тебе! [2, 615].

Предательство (а герой воспринимает этот шаг отца только так, а не иначе) самого близкого, самого любимого человека, которому верил безоглядно, накладывает на душу Юры тяжелый отпечаток, и если учесть, что он находится в возрасте, весьма ранимом и отличающемся нравственным максимализмом, то можно

представить себе его реакцию. Юрий не может ни понять, ни простить отца, но в то же время он как бы освобождает себя от необходимости следовать его нравственным урокам. В его душе все переворачивается с ног на голову. Известно, что в этом возрасте молодежь обычно очень тянется к Лермонтову, находит в его поэзии много родственного себе, и не исключено, что известные слова поэта о горьком разочаровании в существе, которое считал ангелом, по-своему отозвались и в его душе. Интересна в пьесе в этом смысле одна маленькая деталь. Сразу же после того, как Юрий выдал своего друга профессору Бергу, а потом на него нахлынули воспоминания, он обращается к матери с вопросом: «ты веришь в наследственность?».

Вся беда Крестовникова – в его крайнем эгоизме, следствием которого является упорное нежелание понять других, даже самых родных людей. Все его мысли направлены на самого себя, он как будто «выхаживает» свою обиду. Он не может понять чувства отца, которого (наверное, не без основания) не перестала уважать мать, не может понять мать, которая имела право на личное счастье. Узнав о том, что мать собирается замуж, он убегает из дому, убегает навсегда, так больше никогда и не встретившись с нею. С точки зрения здравого смысла, нормальных человеческих взаимоотношений, это была самая большая ошибка в жизни, хотя он и пытается представить свой шаг как неудержимое желание самоутвердиться, а этот день называет самым счастливым днем в своей жизни. Драматург, давал читателю возможность увидеть прошлое героя, приглашает к раздумью, недвусмысленно определяя и свою оценку героя.

Неблагополучие в личной жизни Крестовникова, сказавшись на его личных качествах, способствовало его нравственной деградации. Однако здесь немалую роль сыграла и общественная ситуация, на фоне которой жизненная катастрофа героя еще больше усугублялась, находя свое отражение в усилении таких качеств, как недоверие к людям, замыкание в собственном «я», в кругу личных интересов.

Приметы времени разбросаны по всей пьесе так, что в воспоминаниях героя мы видим обстановку тридцатых годов, репрессий, особо коснувшихся интеллигенции, атмосферу подозрительности, доносов, когда, как говорит один из персонажей пьесы, «нельзя доверять всем и всему», когда «бдительность», по замечанию Крестовникова, стала «модным словом». Даже чайки, которыми герой любит в прибалтийском рыбацком поселке, вызывают у него ассоциации с пленумом, с проработками, которые были так часты в те времена.

Крестовников. Чайки... Топают себе по песку самым важным образом, толкуют о чем-то. Почему-то собрались в кружок.

Зими́на. Может быть, у них пленум?

Крестовников. Не исключено. Видимо, кого-то прорабатывают.

Зими́на. Видимо, вон ту, пестренькую. Не проявила моральной стойкости. Воспользовалась служебным положением.

Крестовников. Скорее всего, зазналась. Эгоистична, властолюбива, неконтактна [2, 629].

Нетрудно заметить, что Крестовников, называя те пороки, за которые можно наказывать, имеет в виду свои качества, т.е. он умеет трезво оценить свои недостатки, понимает, что они мешают ему жить, нормально общаясь с людьми.

Ни в одной из своих пьес Арбузов не связывает так нерасторжимо тесно время и личность человека. В пьесе есть реплика, подтверждающая связь героя со временем: «Недоверие – болезнь века». Таким образом и разочарования в близких людях, и трагически-тревожное время, и личные качества героя, причудливо переплетаясь, ведут его к жизненному краху. Арбузов не щадит своего героя, хотя не раз отмечает его неординарность, его попытки разобраться в себе, в определенной мере его самокритичность. В финале пьесы читатель узнает о том, что результаты исследования, которым Крестовников посвятил всю жизнь, и которые, как сказано, преподнес перед смертью своему ученику, безнадёжно стары.

«Ученик (проглядывает тетрадь Крестовникова и молчит несколько мгновений – он потрясен). Мой бог – какое детство! Старо... (Листает страницы). Старо... Безнадёжно старо! (Страницы одна за другой медленно выскальзывают из его рук)».

Таков печальный итог жизни, оторванной от людей, от радостей бытия, от нормальных человеческих взаимоотношений. Крестовников уходит в небытие, не оставив ничего за собой: ни детей, ни друзей, ни великих научных открытий.

Назвав свою пьесу притчей, Арбузов через изображение жизни героя в настоящем и прошлом, через развернутые ретроспективные сцены как бы дает

наставления читателям о том, что человек ни при каких обстоятельствах – ни личных, ни общественных, не должен изменять себе, своему назначению, - не должен изменять веками выработанным нормам человеческой морали. Иначе его ждет забвение. А жизнь со всеми ее проявлениями – и радостью, и горем, и жестокостью, и снисходительностью – продолжает течь своим чередом. Как гимн торжествующей жизни, которую не сумел оценить Крестовников, звучат финальная ремарка: «Все на мгновение погружается в темноту – и вот сцена освещена нестерпимо ярким светом. В центре волейбольная сетка на столбах; шестеро парней в разноцветных майках с остервенением режутся в волейбол. Поддача, блок, мертвые удары, падение, отчаянные крики играющих. Начинают бить барабаны, они звучат все громче и громче, и постепенно их звуки заглушают возгласы и крики людей, с яростным азартом продолжающих игру.

Итак, перед нами прошли три сложные, по-своему интересные и своеобразные судьбы. Разных по возрасту, характеру, жизненному опыту, и наконец, по национальной и половой принадлежности героев объединяет одно общее свойство – их одиночество, разочарование в людях, что имеет корни в том прошлом, которое по волеизъявлению автора, оживает перед взором читателя и зрителя. Надо сказать, что перевод героев из одного временного пласта в другой главным образом осуществляется посредством света

и музыки. «Пауза. Слышна музыка. Постепенно она затихает. На сцене темно. Когда зажигается свет, мы видим Гасан-заде, он курит, слушая Наргилю» [41, 200]. Так автор возвращает нас к настоящему после рассказов Наргили о жизни до встречи с героем.

«Свет на сцене гаснет, передвигается круг, и сцена освещается. Начинается первое воспоминание... Громко звучит та же бодряя музыка. Свет гаснет и через несколько секунд зажигается снова. Музыка звучит негромко. Окончание первого воспоминания сопровождается музыкой» [8, 156]. Это Вампилов, который, как мы видим, помимо светового и музыкального оформления дает и словесное определение начала и конца воспоминаний, что позволяет отделить не только пласт настоящего от пласта прошлого, но и выделить видения. Но если у Эфендиева, и Вампилова только отмечается характер и тембр мелодии, то А.Арбузов в этом смысле идет дальше. Интересной находкой драматурга можно считать сопровождение каждого жизненного отрезка наиболее популярной мелодией своего времени. Так, мы слышим популярный в 30-е годы романс в исполнении Л.Собинова (герою в это время пять лет), когда ему уже двадцать два, звучит вальс из кинофильма «Цирк» в исполнении ставшей символом этих лет Л. Орловой. Кроме того, Арбузов вводит и еще одну символическую деталь, отражающую смену времен – бой множества часов, сопровождающий каждое воспоминание.

В каждой из рассмотренных пьес воспоминания героев, поднимающие завесу над мотивами их действий и поступков, представлены по-разному, соответственно авторскому замыслу.

Пьеса Арбузова «Счастливые дни несчастливого человека» была написана почти в одно время с пьесой И.Эфендиева, и, конечно же, на ней тоже отразилось настроение шестидесятых годов. Автор верит, что будь Крестовников помягче душой к людям, он сумел бы прорвать блокаду одиночества и безверия. Об этом говорят и участники Хора.

«Первый (яростно). Но представь, что он мог свершить, если бы верил людям.

Третий (с горечью). Верно, вдесятеро больше любого из нас [2,664].

Наргиля счастливее Крестовникова потому, что ее юность пришлась на шестидесятые годы, а Крестовников, как уже отмечалось выше, воплотил в себе все пороки, которыми страдало общество в те страшные тридцатые годы, озаменованные тяжелыми репрессиями.

В судьбах Наргили и Крестовникова есть одно общее – оба они тяжело переживают «предательство» матерей, но причины, по которым они страдают, разные и связаны с их характерами.

Наргиля по своей природе, поняла и простила бы мать, будь ее избранник достойной личностью, но она мучается, видя прислужничество матери перед таким ничтожеством, как Фарадж. У Крестовникова же нет таких мотивов. Муж его матери – умный, интеллигентный, порядочный человек, беззаветно влюбленный в жену. Крестовников так и не смог простить замужество матери только лишь из-за своего эгоизма, потому что мир, по его мнению, должен крутиться вокруг него, и если он несчастлив, то никто не имеет права на счастье.

По-разному представлен и уход из дома героев, и тут, как нам кажется, сказывается разница и в национальном менталитете. Крестовников покидает в обиде отчий дом, Наргилю же фактически изгоняют из него. Она не смогла бы поступить, как Крестовников, потому что, согласно национальным представлениям морали, дом это священный очаг. Не смогла поступить как Елена Сергеевна и мать Наргили, которая в конечном итоге вернула дочь домой, а Елена Сергеевна, как видно из содержания пьесы, не сделала даже попыток разыскать сына. Это тоже связано с нормами традиционной национальной морали: для азербайджанской женщины, как правило, любовь к детям и долг перед ними всегда были превыше всего, превыше личного счастья. Но если Наргиля при помощи Гасан-заде нашла свою дорогу в жизни, по-

чувствовала себя частичкой общества, преодолела свою замкнутость и недоверие, а Крестовников, по убеждению автора, тоже смог бы быть счастливым, если бы победил собственный эгоизм, то Вампилов, пьеса которого написана в 70-е годы и отражает общественно-политическую обстановку этого времени, значительно жестче в характеристике своего героя.

Таким образом, в рассмотренных пьесах, где временные и пространственные смещения способствуют наиболее четкому выражению авторской позиции, заметную роль играет время написания, а также стиль и жанр пьес. «Ты всегда со мной» и «Счастливые дни несчастного человека», ярко выраженные лирико-психологические драмы, и введение эпизодов из жизни Прошлого здесь происходит мягко, непринужденно, в них очень заметна личностная интонация, чему служат ремарки, музыкальное оформление, реплики участников Хора. В «Утиной охоте» же, представляющей собой социально-психологическую драму, заметна эпическая отстраненность автора, представляющего читателю возможность вынести свой приговор.

Хронологические смещения возникают и в пьесе Р.Ибрагимбекова «Своей дорогой», где вначале зритель видит эпизоды, относящиеся к концу истории, и лишь затем всплывают предшествующие события. Повод для воспоминаний – интервью, которое дает герой заезжему журналисту: рассказ о событиях прошлого дополняется зрительным рядом. Сразу обозначается своего рода сознательно подчеркиваемый контраст между позицией журналиста и позицией автора; журналист оценивает события с точки зрения своих возможностей – что ему разрешит напечатать редактор, и мгновенно обнаруживается Цензурная ограниченность «журналистского ракурса», лейтмотивом проходит Реплика: «Вы не знаете моего редактора». Автор же ставит своей задачей показать все, «как это было на самом деле». Таким образом, изначально задается установка на предельно реалистическое отображение хода событий, на широту подхода, не стесненного никакими ограничениями.

События в пьесе охватывают десять лет, на протяжении которых главный герой пьесы Фарид Салаев, прототипом которого был известный геолог-нефтяник, Герой социалистического Труда Фарман Салманов, проявляет необыкновенную преданность делу, целеустремленность, смелость, уверенность в правоте принятых им решений. В первых эпизодах пьесы мы видим его как уже опытного нефтеразведчика, руководителя крупного геологического треста. Вопреки установившимся стандартам служебного поведения, когда нижестоящие беспрекословно подчинялись установкам, спущенным сверху, когда процветали безынициативность, бездумная исполнительность, которая как стало ясно значительно позже, в конце 80-х годов, привели к развалу хозяйства бывшего могучего Союза, Фарид Салаев не соглашается с принятым планом нефтедобычи и посылает в Центр телеграмму о том, что план следует пересмотреть, так как по его данным к восьмидесятому году добычу можно во много раз увеличить. Естественно, что это его действие вызывает отрицательную реакцию руководителей области, которые обвиняют его и в неколлегиальности, и в высокомерии, и в карьеризме. Но Салаев твердо и логически аргументировано отводит все обвинения и твердо стоит на своем. Жесткость, бескомпромиссность героя – это черты, присущие его характеру изначально, о чем свидетельствуют картины из прошлого, когда еще начинающий геолог Фарид Салаев – опять вопреки утвержденному «наверху» плану – начинает искать нефть не там, куда его посылают, а там, где она, по его глубокому убеждению, есть. Для этого он сколачивает вокруг себя группу энтузиастов, которые, несмотря на материальные и бытовые трудности, поверив, идут за ним, и в конечном итоге победа оказывается за решением героя. Переводя действие из одного временного пласта в другой, автор демонстрирует цельность натуры своего героя, достигает воплощения своего замысла – показать необходимость Дня прогресса науки, экономики живого, заинтересованного отношения, прознающего закостеневшие установки и догмы, осудить всеобщую безответственность при сохранении личной

внешней лояльности, позицию послушания и верноподданничества.

Авторская позиция находит свое выражение и в такой форме художественной условности, как синхронное изображение событий, происходящих одновременно в разных пространствах. Как справедливо отмечает А.Алекберли, «художественная практика знает два типа синхронного изображения различных событий в едином пространстве: первое, когда различные события происходят в одном и том же пространстве, но развиваются как самостоятельные, второе – когда события происходят независимо друг от друга, на расстоянии многих километров, но показаны на сцене в едином пространстве, представляя различные полюса конфликта» [42, 117].

Оба эти названных типа нашли широкое применение в драматургии Р.Ибрагимбекова. Его пьесы «Женщина за зеленой дверью», «Дом на песке», «Ультиматум», «Момент истины», «Под музыку Вивальди» живое тому подтверждение. Но каждый раз этот художественный прием выполняет различную функцию. События пьесы «Женщина за зеленой дверью» разворачиваются в обычном бакинском дворике, где стоит дом в два этажа. На первом этаже живет семья простого сапожника Нури, который вырастил хороших детей, дал прекрасное образование, а теперь готовится к двум приятным событиям – дню рождения внука и свадьбе дочери. Мысли членов всей семьи заняты главным образом бытовыми заботами, связанными с предстоящими торжествами. В промежутках между разговорами о свадьбе они могут и повздорить, и поспорить, и даже подраться, но в целом это дружная семья, объединенная общими заботами. На втором этаже живет бывший директор педагогического техникума, человек, который всю жизнь занимал ответственные должности, а теперь тяжело переживает то, что его «уходят» на пенсию. Это Габиб Дашдамиров. Малообразованный, он был из числа «выдвиженцев» 20-х годов, когда для успешного продвижения по служебной лестнице достаточно было иметь соответствующее классовое происхождение.

ние, идейную убежденность и административные качества, а образование, культурный уровень, знания, профессионализм как-то отходили на задний план. Но события пьесы происходят в середине 60-х годов, и неудивительно, что долгие годы процветающий Дашдамиров теперь уже не может скрыть свою профессиональную некомпетентность. Все мысли, разговоры, действия Дашдамирова заняты тем, чтобы изыскать возможность удержаться на руководящей должности, лишение которой для него представляет катастрофу. Его не радует, а даже огорчает то, что сын Мансур, обладающий обостренным чувством справедливости, активно противостоящий злу, возвращается из тюрьмы, куда его посадили за то, что эн вступился за девушку и фактически взял на себя действия, совершенные другим. Зная беспокойный характер сына, Дашдамиров боится, что он опять может что-то натворить, и это помешает ему занять очередное руководящее кресло.

Таким образом, как мы видим, жизненные устремления, помыслы, заботы дворика и второго этажа полярно противоположны. Не случайно, драматург поместил Дашдамирова на второй этаж. Он как бы возвышается над простыми людьми, с которыми теперь не хочет знаться, хотя когда-то сам был хорошим сапожником и работал вместе с Нури.

Автор строит свое произведение композиционно так, что и квартира Дашдамирова, и дворик, в котором протекает бурная жизнь семьи Нури, находятся в поле зрения зрителя одновременно. Зритель слышит их разговоры (хотя они сами, естественно, друг друга не слышат). Эти два слоя живут сами по себе, не прикасаясь и не пересекаясь. В диалоги жителей первого этажа вплетается разговор Дашдамирова с другом молодости Рагимовым, на которого Дашдамиров возлагает свои надежды на сохранение руководящей должности.

Точкой, в которой как бы соединяются эти два полюса, являются крики о помощи за зеленой дверью, вернее то равнодушие, с которым слышат эти крики их дворик и второй этаж. Этот прием

как бы раздвигает границы изображаемых событий, придает им расширительный смысл. Мы видим микромодель общества, в котором живут и такие мирные обыватели, как семейство Нури, и такие, как Дашдамиров, причем, как нам кажется, эти два полюса не противопоставлены друг другу. Здесь нет однозначного и категорического распределения авторских симпатий и антипатий, нет противостояний персонажей друг другу. В этом смысле трудно согласиться с мнением А. Алекберли, который считает, что два полюса – нижний и верхний этажи – не просто равнодушны друг к другу, а между ними существует даже враждебность. Ошибочность такого вывода легко обнаруживается при сравнении следующих отрывков из пьесы.

Зейнаб, которая не может простить чванливости Дашдамирова и его покойной жены, не может забыть обид, чисто бытовых неудобств, которые она терпела от этой семьи, злорадствует по поводу его служебных неприятностей: «Кажется, у нашего дорогого соседушки дела совсем плохи, если по утрам машина не приезжает. Есть все-таки бог на свете, видит, что творится на земле... Подождите, еще не то будет. За все обиды, которые он нам причинил, покарает его судьба. Я такой человек, меня безнаказанно обидеть нельзя. Ну и что же, что мой муж неудачник, не выбился в люди?! Значит, мне на голову надо сесть? Воду на меня лить» [19, 13]. Но в тот момент, когда Габиб Аллахъярович падает, сраженный сердечным приступом, первая к нему на помощь мчится Зейнаб. Сколько озабоченности, неподдельного сочувствия в ее голосе. Она обрушивается на мужа, думая, что тот каким-то невзначай сказанным словом обидел соседа, стал причиной его болезни: «Не могло же человеку ни с того, ни с сего плохо стать? Значит, сказал что-нибудь обидное. Я тебя знаю, любого человека угробить можешь... Ему воздух сейчас нужен, побольше воздуха (крутит полотенце над головой Дашдамирова) ...Али, Али, Шаргия! ...Куда запропастились. В «Скорую помощь» надо позвонить... Видишь, как лицо потемнело у бедняжки - воздуха не хватает... У него и без того горя много, а ты еще ему подбавил» [19,

63]. Трудно поверить, что и в первом, и во втором случаях говорит один и тот же человек - так разнятся и содержание, и интонация, и эмоциональная наполненность фраз, но тем не менее это так.

Здесь нет ничего удивительного. Зейнаб по натуре – добрый, отзывчивый человек, но имеет вздорный характер, ворчлива, не сдержанна в проявлении эмоций. Все ее угрозы и проклятия идут не от сердца, а так, для отвода души. Это типичный образ простой азербайджанки, обладающей острым языком, но добрым сердцем. О людях судят, как известно, не по словам, а по действиям. И Зейнаб – прямое тому подтверждение. Мы привели столь пространственные цитаты, чтобы еще раз подтвердить, что между двориком и вторым этажом нет вражды, нет противостояния. Это и не входило в авторский замысел.

Пьеса была написана в 1971 году, в тот неблагоприятный для развития литературы период, когда, как уже отмечалось выше, наиболее талантливые и мужественные писатели стремились, обойдя негласную цензуру, высказать свое мнение о пороках существующей системы, и прибегали для этого к самым различным художественным приемам. Крики женщины за зеленой дверью, вернее равнодушие к этим крикам, уравнивают и верхний, и нижний этажи. Это жизненная позиция, в основе которой лежит гражданская пассивность. И, как справедливо отмечает Б.С.Мусаева, «главная тема пьесы – анализ этой жизненной позиции и стремление скрыть причины, приведшие к ее формированию. Зеленая дверь становится мерилем нравственности героев, и они по общему молчаливому согласию остаются по эту сторону двери, живут своей жизнью, переживают свои огорчения» [26, 126].

Синхронный показ событий, разговоров, идущих вниз и наверху, дружное невнимание всех к душераздирающим крикам о помощи способствуют раскрытию общей, коллективной вины, равной для всех. Ведь на помощь к женщине не идут не только мирные обыватели, простые труженики, но и человек, за плечами

которого огромный стаж руководящего работника, умеющего, видимо, быть властным и сильным, когда это требуется. Причем это большая, непростительная вина, по сравнению с которой теряются, делаются мелкими различия в нравственном облике карьериста Дашдамирова и тихони Нури; хотя эти различия могли бы стать основой полноценного драматургического конфликта. Равнодушие, социальная пассивность, нейтрализм, существующие как сознательная жизненная позиция, свидетельствуют о неблагополучии, болезни общества. Такой же болезни, что была показана в пьесах А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» и «Утиная охота». Автор ставит перед собой и читателем вопрос: что является причиной болезни общества? Эгоизм и разобщенность людей, их равнодушие ко всему, выходящему за пределы частной жизни, а может быть, наоборот, особенности общественного развития создали эту модель социального поведения, подавили всякую общественную активность страхом преследования? На этот самый сложный вопрос автор не дает однозначного ответа.

В пьесе есть герой, который является как бы связующим звеном между нижним и верхним этажами: это Мансур – сын Дашдамирова и друг сына Нури, причем в отличие от отношения к его отцу, Мансура любят в доме Нури. И только он бросается на помощь к женщине, хотя может понести за это суровое наказание. Условно освобожденный из тюрьмы, куда, как уже отмечалось, попал тоже за правое дело, он снова может вернуться, и скорее всего, вернется, туда. Но поступок его оказывает воздействие на всех окружающих, как бы пробуждает их ото сна. Энвер, Фарид, Салех и другие смущенно переговариваются, и лейтмотив их разговоров выражают слова Анвера: «Какое свинство творилось на наших глазах, и мы терпели». Дашдамиров, этот высокомерный эгоист, готовый даже принести в жертву свободу сына ради своего дела, именно после поступка Мансура, как бы переоценивает свои идеалы, и позоров спесь, спускается к Нури. Б.С. Мусаева, анализируя пьесу «Женщина за зеленой дверью», отмечает: «его (Мансура - Р.Э.) жертва не остается напрасной –

он спасает не только истязаемую соседку, он пробуждает ту самую заснувшую и больную совесть во всех, ранее пассивных участниках драмы, его судьба для них – укор и призыв к действию. Само появление у этого отца, среди таких соседей и товарищей человека, отваживающегося преодолеть символическую дверь, вселяет чувство оптимизма, вызывает надежду на возможность нравственного возрождения окружающих» (26,126).

А. Алекберли же приходит к менее оптимистичному выводу. Отдавая должное поступку Мансура, он и то же время считает его наивным, ибо, по его мнению, крики «за зеленой дверью после вторжения Мансура не прекратятся, а общество, изображенное в пьесе, готово в любой момент уничтожить испытанием зеленой дверью таких, как Мансур, представляющий собой зерно совести и справедливости, проросшее в недрах этих двух пространств» [42, 117]. И уж совсем непонятно, почему автор связывает эту свою мысль сходством зеленого цвета двери с «зеленым светом». Нам кажется, что Адекберли чрезмерно сгущает мрачные краски, ведь поступок Мансура, как уже отмечалось, не прошел бесследно.

Безусловно, было бы наивно предполагать, что завтра тот же Фарид, Энвер или Салех кинутся в бон за справедливость, поборов собственную социальную инертность, да автор и не ставил своей целью такое облегченное решение конфликта...

Обратимся к примеру. Во двореике отмечается день рождения внука наверху Дашдамиров переживает свое увольнение.

«Салех. Давайте разложим плов по тарелкам.

Все принимаются за плов... В квартире Дашдамирова раздается телефонный звонок.

Дашдамиров (поднимает трубку). Алло! Квартира Дашдамирова (Разочарованно). А, это ты. Нет, не звонил Рагимов... Ты был в техникуме?... Висит приказ? Не может быть...

Гости. Прекрасный плов!

- Молодец, Зейнаб-ханум!

- Рисинка в рисинку!

Дашдамиров. А как написано? В связи с переходом на другую работу или на пенсию? (Усмехается). Вот результаты моих сорокалетних трудов... А зачем мне персональная пенсия? Я же еще полон сил, они могли послать меня на другую работу... Нет смысла. Ему передали, что я звонил, и жена сказала, и секретарша... «Занят, говорит, нет у меня времени для товарища Дашдамирова...» А что сделаешь? Теперь уже все. Надо домино купить. Заходи в свободное время, сыграем. Пенсионер Дашдамиров теперь всегда будет дома... (Вешает трубку и сидит за столом, стиснув голову руками).

Салех. Дорогие гости, многие из вас имеют детей, и каждый имеет или имел родителей. Я сам сирота и знаю, как хорошо человеку, когда родители живут тысячу лет!

Все чокаются, и пьют за родителей» [19, 27].

Как видим, эмоциональный настрой внизу и наверху резко контрастны друг другу, что, по всей видимости, должно с еще большей силой подчеркнуть разобщенность людей данного социума.

В обращении Р.Ибрагимбекова к приему синхронного изображения событий, происходящих в разных пространствах, сказалось увлечение драматурга поэтикой кинематографа, что заметно ощущается во многих произведениях современной драматургии.

«Именно кинематографическое видение с его стремительной сменой планов и ракурсов, ритма и других путей поэтической образности создало предпосылки для развития эстетики таких авторов, как Анар, Рустам и Магсуд Ибрагимбековы, Я.Стельмах, А.Дударев, Л.Саладзе» [31, 43-60], - пишет П.В.Романов.

Но если в пьесе «Женщина за зеленой дверью» одновременно показаны события, происходящие на одном пространстве, в одном доме на разных этажах, то в пьесах «Ультиматум», «Дом на песке» идет одновременный показ плоскостей, находящихся друг от друга на значительном расстоянии.

В преамбуле к пьесе «Ультиматум» автор предупреждает читателя, что для более полного охвата событий он использует

смещение во времени и пространстве. Кроме того, условность здесь проявляется в том, что на сцене одновременно существуют три плана. На переднем плане – герой в яростных спорах с самим собой, на заднем – заседание мусаватского парламента, а промежуточное место отведено изображению картин из жизни бакинских обывателей. Такое расположение тесным образом связано с авторским замыслом. Главное в пьесе – это раскрытие борьбы противоречивых мыслей и чувств в душе героя, которого автор называет Он, подчеркивая тем самым обобщенность этого образа. Он – это один из членов революционного Совета, обязанный по решению Совета вручить ультиматум большевикам мусаватскому правительству о сдаче власти. Его яростные споры с самим собой о целесообразности вручения ультиматума, сомнения о последствиях, которые могут ждать Азербайджан после выполнения условий ультиматума мусаватистами, о допустимости насилия в революционной борьбе, о правомерности принесения в жертву личных чувств во имя идеи и многие другие проходят на фоне двух задних планов, которые как бы иллюстрируют те или иные мысли героя, делают понятнее сомнения, колебания героя, борющегося с мусаватистским правительством с большевистских позиций, дополняют внутренний спор героя с самим собой. Здесь важно обратить внимание на то, что заседание мусаватистского парламента, данные на заднем плане, косвенно реабилитируют деятельность этого государственного устройства, которое долгие годы преподносились народу в качестве его врага. Проблемы, обсуждаемые на этих заседаниях, свидетельствуют о гуманистической, демократической направленности деятельности молодой республики, о борьбе ее за национальную независимость. Для времени написания пьесы этот факт можно назвать смелым шагом драматурга, стремящегося восстановить историческую справедливость.

Поместив сцены из жизни бакинских обывателей в промежуточном ряду, автор подчеркивает неопределенность их позиции: они не принимают ни большевиков, ни мусаватскую власть, жи-

вут сами по себе, однако бурно развивающиеся события не позволяют и им остаться в стороне, а их безразличие, бездеятельность в конечном итоге жестоко наказывается.

«Все три событийных ряда существуют параллельно, все происходящее на сцене подчинено внутреннему конфликту главного героя, яростному спору нескольких его «Я» [20, 366].

Совершенно новое содержание в формы условности вносит К. Абдулла, оригинальность и самобытность поэтики и этого которого стали явлением в литературной и театральной жизни Азербайджана. Опираясь на богатейшие традиции восточной литературы и философии К. Абдулла обращается к проблемам, считающимся в период господства коммунистической идеологии, ядром которого была материалистическая философия и атеизм, запретными – приоритет духа над материей, проблемы Бытия и Небытия, Жизни и Смерти, т.е. проблемы, которые стоят выше социальных по уровню сложности и важности и являются вечными и общечеловеческими. Во многих пьесах К. Абдуллы герои показаны в пространстве, где перекрещиваются Жизнь и Смерть. Это «Дух», «Я иду искать», «Плохой», «Как будто бы боясь» и др. Герои К. Абдуллы как бы совершают путешествие по дороге Жизнь-Смерть, стремясь познать себя, познать ту дорогу, по которой идут, потому что, как говорит драматург, «если по дороге не будет идущих, то трудно понять, уводит эта дорога или возвращает» [42, 208]. Драматург верит в двуединство мира, поэтому его герои, находящиеся по разные стороны его, могут свободно общаться («Я иду искать»), легко пересекают границы Бытия и Небытия («Как будто бы боясь...»), тем самым доказывая бессмертность Души.

На сцене две стороны мира находят свое отражение при помощи цветовых лучей, причем потусторонний мир, как правило, окрашен не в черный цвет, как это обычно представляется, а пронзительно бел, что, как нам думается, связано с тем, что драматург в решении вечного, трагичного по сути конфликта между Жизнью и Смертью, не впадает в пессимизм. Это как бы переход

из одного состояния в другое. Самое важное здесь то, что перед лицом Смерти человек как бы заново просматривает свою Жизнь. Смерть становится пробным камнем в той борьбе, которая идет в душе человека.

Так, содержание «Духа» сводится к следующему. Некто решил собрать своих одноклассников, которые не встречались друг с другом сорок лет. Но внезапно он умирает. Тогда его гости решают вызвать дух почившего, чтобы узнать его последнюю волю, выполнить его распоряжение, завещание. Но, когда дух появляется, сообщив, что заблудился и попал на сорок лет назад, неожиданно для себя эти уже взрослые люди, забыв, зачем вызвали его, перебивая друг друга, с большим интересом начинают расспрашивать, какими они были тогда, в далекие школьные годы. И выясняется, что все они, когда-то с искренней верой давшие клятву в верности и дружбе до последних дней, не выполнили ее, разошлись, забыв самое святое, что было между ними.

«Дух» свободно передвигается во времени и в пространстве. Нарушив законы материального мира, он блуждает среди друзей, познает и себя, и их.

Одним из характерных признаков драматургии последних десятилетий, как известно, было усиление установки на психологизм, что вызвало к жизни такой прием художественной условности, как введение в пьесу персонифицированных голосов персонажей.

В азербайджанской драматургии этот прием был применен Б.Вагабзаде в пьесе «Второй голос» (во второй редакции «Кто прав» - 1969). Пьеса построена на напряженной борьбе чувства и долга человека. Основной конфликт пьесы – конфликт внутренний, который реализуется в оригинальной художественной форме, а именно на сцену в качестве полноправных действующих лиц выходят двойники героев, олицетворяющие собой их второй голос – голос совести. Здесь условность – не просто эффектный технический прием, а средство выражения творческой мысли автора. Благодаря этому приему, автору удастся проникнуть в глу-

бинные пласты души героев, с присущим его творчеству психологизмом раскрыть внутренний мир человека, его чувства, переживания, показать страдания, через которые проходят герои, прежде чем прийти к определенному решению. Таким образом, борьба, происходящая в глубине души героев, представляется зрителю как открытое столкновение противоборствующих сил. Кроме того, условность такого рода способствовала более рельефному выражению авторской позиции.

Сюжет пьесы прост: двое любят друг друга, но вынуждены расстаться, так как он женат и имеет дочь. На первый взгляд – банальная история, обычный любовный «треугольник». Но автор создает на основе этого сюжета произведение, затрагивающее важные проблемы любви, брака, семьи, нравственной основы человека.

Драматизм и острота внутренней борьбы героев – Решада и Арзу – связаны с тем, что здесь, как и в пьесе «Ты всегда со мной», героям предстоит выбор между категориями, имеющими равную нравственную ценность – долг и любовь. А. это, как известно, относится к наиболее острым конфликтным ситуациям. Любовь Решада и Арзу не временное увлечение, не поиск приключений. Искренняя и чистая, она основана на взаимном уважении, общности интересов. Она приносит героям ощущение счастья, вдохновение, радость. Однако счастье их не полноценно, так как Второй голос властно напоминает им о моральном долге перед семьей Решада. В конечном итоге победа оказывается за вторым голосом. Любовь отступает перед Долгом.

Б.Вагабзаде не ставил здесь целью осудить Арзу и Решада за их любовь. Пьеса эта рассказывает о тяжелых испытаниях, выпавших на долю умных, хороших людей, которых судьба свела слишком поздно. Замысел пьесы ясно подчеркнут в финале, когда Второй голос выступает уже как голос самого автора, прославляющего человека, который сумел подчинить свои чувства разуму, долгу. Однако, как это уже не раз было отмечено в критике [22, 148], автор не проявил последовательности в развитии темы, в

отношении к персонажам. Так, если моральная победа Второй Арзу была логически подготовлена автором, то этого нельзя сказать о Решаде. Решад возвращается в семью не в результате внутренней борьбы, которая на протяжении пьесы велась напряженно и остро, а только тогда, когда на этом твердо настаивает Арзу, закрыв за ним навсегда дверь.

Рассматривая проблему любви и брака, Вагабзаде с самого начала подчеркивает, что настоящая крепкая семья – это семья, основанная на любви. Эта мысль находит свое яркое отражение в изображении семьи Шукюра и Малахат, которых связывает лишь только привычка и которые, несмотря на внешнее благополучие, глубоко несчастливы. Такая же обстановка царит и в семье Решада. Нет сомнения, что, вернувшись в семью без любви, Решад превратится в «бескрылую птицу», будет вести такое же бесцветное существование, как и Шукюр. Поэтому появляется ощущение, что как бы велико и положительно ни было сознание, несправедливо в данном конкретном случае приносить ему в жертву любовь. Таким образом, поставив в центре пьесы важную и интересную тему, любви и долга, драматург не сумел убедить зрителя в необходимости победы долга, чего так удачно добился И.Эфендиев в пьесе «Ты всегда со мной».

Надо сказать, что прием персонифицирования внутренних голосов героев для азербайджанской драматургии не нов. Блестящий пример этому дает пьеса выдающего азербайджанского драматурга начала XX века Г.Джавида «Пророк», где образы Ангела и Скелета по сути дела являются выразителями противоречивых чувств внутри Мухаммеда, реализуют его мысли. Интересно, что и во «Втором голосе», и в «Пророке» есть моменты, почти текстуально совпадающие. Так, Решад сразу после появления на сцене его Второго голоса с ужасом спрашивает: «Ты кто?», на что получает ответ: «Ты не узнаешь себя? Я твой разум, совесть, второй голос. Ты не бойся меня, мы – один человек». Вопрос «Кто ты?» задает Ангелу и Пророк, на что слышит почти такой же ответ.

Материализацию внутреннего «я» в более усложненном виде сделал Равным драматургическим приемом Р.Ибрагимбеков в пьесе «Ультиматум». Здесь в качестве главного героя выступают Он и три его Я. Эксплицируя разные пласты сознания героя, этот прием позволяет показать внутри одной цельной личности несколько психологических двойников. Первое Я А это осторожный, все взвешивающий обыватель, не осмеливающийся на какие-то решительные действия; Второе Я – это жестокий дисциплинированный революционер, он уверен в необходимости и справедливости выполняемой им миссии, оправдывает жертвы во имя революционных идей, и Третье Я – это интеллигент, апеллирующий к таким общечеловеческим ценностям, как совесть, гуманизм и пр.

Интеллектуальный уровень спора, который ведет герой с самим собой, достаточно высок. Драматург не снижает аргументы, противоречащие революционной убежденности героя. Некоторые вопросы, которые он ставит перед собой, относятся к числу неразрешимых нравственных проблем, которые встают перед каждым новым революционным поколением, например, вопрос о допустимости насилия, ограничения свободы революционной власти и т.п. При этом весьма примечательно, что автор не поддерживает ни одно «Я» своего героя. Объективно никто из них не прав до конца, в их голосах не слышно авторской точки зрения. Но в то же время, скрепляя, сопоставляя резко противоположные позиции и правды всех трех сторон, которые находятся как бы в отношении взаимокорректировки, драматург, воздерживаясь от однозначной оценки аргументов спорящих, тем самым косвенно бросает тень на прогрессивность дела, в котором участвует герой.

Таким образом, каждая из сторон как бы ведет свою «партию», а в целом довольно четко вырисовываются контуры авторской оценки событий. В данном случае, как нам кажется, перед нами проявление той полифоничности драмы, которое отстаивал А. Удодов, анализируя пьесу М. Горького «На дне» [37, 183].

Передаче авторской позиции, авторской точки зрения способствует и такой вид художественной условности, как воображаемые диалоги, видения. Призраки, видения, как известно, становились персонажами драматических произведений, играли большую роль в сюжетно-композиционном построении

их, ориентировали читателя на прочтение авторского замысла еще с давних времен. Хрестоматийным приемом может послужить Призрак отца в трагедии В. Шекспира «Гамлет». К этому приему обращается и выдающийся драматург-романтик Г.Джавид в пьесах «Шейх Санан», «Шейда».

В 60-90-е годы в связи с бурным развитием лирико-психологической драмы интерес к этому художественному приему заметно усиливается (И.Эфендиев «Ты всегда со мной», Б.Вагабзаде «*Dar ağası*», «*Yollara iz düşür*», «*Fəryad*»).

Так, в уже рассматриваемой пьесе И.Эфендиева «Ты всегда со мной» в самые трудные минуты героя к нему приходит на помощь воображаемый образ покойной жены, которую он очень сильно любил.

Надо заметить, что Хуршуд-ханум, являясь Гасан-заде, не просто беседует с ним, в их разговоре всегда присутствует элемент спора. Она хочет вывести Гасан-заде из того минорного настроения, в которое он впадает. В критике были высказаны мысли о том, что Хуршуд-ханум – второе «Я» героя. Эта мысль нам кажется верной лишь отчасти, потому, что там, где Хуршуд-ханум настойчиво советует Гасан-заде жениться, не замыкаться в своих заботах, так как сына он уже вырастил и достойно воспитал, а теперь надо подумать и о себе, мы слышим голос самого автора, умудренного жизненным опытом человека, осознающего, что одиночество Гасан-заде противоречит реальному ходу жизни, ее логике, что всеми своими действиями и поступками этот человек заслуживает счастья. Только в последнем диалоге, когда Хуршуд-ханум пытается удержать его возле Наргили, ее голос звучит как внутренний голос Гасан-заде, отражающий его сомнения и колебания, ведь он, как уже было сказано в первой главе, мучительно

борется со своим чувством к девушке, не дает себе права расслабиться.

«Хурушуд ханум. Почему ты бежишь? Она любит тебя.

Гасан-заде. Нет, это ошибка. Природа - строгий судья, у нее свои законы. За нарушение их она наказывает.

Хурушуд-ханум. Уедешь... А что будет с ней? Тебе не кажется, что это похоже на предательство? Она видит свое счастье в тебе...

Гасан-заде. Надолго ли? (Пауза). Когда она поймет свою ошибку, будет поздно (Короткая пауза). Она верит мне, и я должен решать за нее. Я не снимаю ответственности за ее судьбу. Ты увидишь, она будет счастлива.

Хурушуд-ханум. Ты думаешь?

Гасан-заде. Я сделал все, что мог. Остальное сделает жизнь» [40, 239].

Таким образом, как мы видим, основным мотивом, движущим действиями Гасан-заде, является стремление видеть Наргилю счастливой, и, переборов себя, он уезжает, потому что не уверен, что сможет составить полное, настоящее счастье девушки, которая моложе его сына.

Если в пьесе «Ты всегда со мной» воображаемые диалоги появлялись лишь эпизодически, то у Р.Ибрагимбекова в пьесе «Момент истины» этот прием занимает главное место. Мысленным разговорам героя отводится почти одна треть всего художественного пространства.

В центре пьесы два основных персонажа – Обвиняемый и Следователь. Драматург не называет своих героев конкретными именами, стремясь к предельному обобщению. Обвиняемого – в прошлом известного спортсмена – ждет суровое наказание за организацию подпольного цеха, который выпустил и нелегально сбыв продукцию на сумму более миллиона рублей. Но скромный образ жизни Обвиняемого, его упорное молчание, а также нажимы на Следователя скорее закрыть дело вызывают у Следователя подозрение, что Обвиняемый лишь только винтик в механизме

этого дела, главные же участники его – люди, видимо, наделенные большой властью.

Как верно отмечено А.Алекберли, действие в этой пьесе, которая построена как следственный допрос (киносценарий по этой пьесе, так и назывался – «Допрос») разворачивается в двух плоскостях – в следственной камере и в кабинете Следователя. И если Следователь во время допроса пытается вскрыть истину и ведет борьбу, как это ни звучит парадоксально, за Обвиняемого, то в камере борьба эта идет внутри самого героя, и автор материализует эту «раздвоенность», борьбу выведением на сцену нового образа – образа Жены [41, 117].

Надо сказать, что тот жизненный материал, который был положен в основу сюжета, представлял интерес не только для нашей республики. Пьеса в яркой художественной форме отразила те негативные процессы, которые, начиная с семидесятых годов, начали набирать силу по всему бывшему Союзу.

Образ Жены, в которой воплотилось все самое светлое, самое лучшее Для Обвиняемого – любовь, верность, счастье – сопровождает его на протяжении всего действия. С ней он мысленно отправляется в прошлое, вспоминая безмятежные, счастливые дни, с ней делит свои тревоги по поводу будущего их сына, ей он поверяет самые сокровенные мысли, благодаря ей он не теряет присутствия духа. Другими словами, она как бы живет в нем, превращаясь в его внутреннее «я». Беспредельно веря в честность и преданность Жены, Обвиняемый оказывается морально сломленным, когда Свидетель представляет ему фотографии, свидетельствующие о ее связи с главным виновником преступления, имя которого Обвиняемый упорно не выдавал следствию, сохраняя верность ложно понятому кодексу чести. Только после этого он раскрывает Следователю всю правду, но не для того, чтобы спасти себя – смысл жизни для него уже потерян с «предательством» жены, это скорее акт отмщения. С этой минуты Обвиняемый теряет веру во все и всех, готов крушить весь мир и прогоняет из своего сознания самое любимое существо – Жену, после че-

го кончает жизнь самоубийством. Таким образом, условный образ Жены, воображаемые диалоги с ней позволили автору раскрыть внутренний мир своего героя, выразить отношение к тем вопиющим проявлениям беззакония, коррупции, которые губили все самое святое в людях, сеяли безверие в справедливость, гипертрофировали в сознаниях людей силу зла.

Своеобразная композиционная структура отличает и пьесу К. Симонова «Четвертый», где смещение временных пластов, диалоги живых с мертвыми служат постановке важных нравственно-этических проблем. Герой пьесы – американский журналист, который участвовал в борьбе против испанского и германского фашизма, но потом ради житейского благополучия, карьеристских целей вступил в компромисс с собственной совестью – поставлен перед дилеммой, имеющей решающее значение для его будущего. Он может выступить на конференции и сказать всю правду о готовящемся полете американского самолета – шпиона над территорией Советского Союза, но тогда лишится всех достигнутых благ и будет раздавлен, и выброшен за борт, а если же промолчит, то будет по-прежнему процветать. Именно в этот крайне ответственный для него момент, когда он должен сделать решающий нравственный выбор, перед ним являются вызванные из небытия его боевые товарищи, погибшие в войну, и требуют от него честно взглянуть правде в глаза. Он осознает меру своего морального падения, понимает свое настоящее место в жизни.

Замысел пьесы Симонова отнюдь не сводится к тому, чтобы разоблачить предателя, которого теперь судят три погибших летчика. Тогда, во время войны, они трое сознательно пошли на смерть, чтобы Четвертый и несколько других заключенных могли бежать из концлагеря. Драматург не упрощает характера героя, не сглаживает драматизма возникшей острой нравственной ситуации. Суд над человеком, ставшим на позорный путь сделок с совестью, отрекшимся от памяти своих боевых друзей, оказывается одновременно и судом героя над самим собой, ибо его безжалостные обвинители, трое погибших товарищей, неумолимо пре-

секающие все его попытки самооправдания, вызваны его собственной волей, его желанием.

В финале драматург не показывает конкретно, какое именно решение примет Четвертый в сложившейся критической ситуации, но не исключает и возможности духовного возрождения героя. В пьесе прозвучала философская мысль, которая была развита автором в трилогии «Живые и мертвые» – никакое значительное событие в жизни не может пройти для человека бесследно, что в дне нынешнем незримо присутствует день вчерашний и заложен будущий. И использованные условные приемы, резко увеличивая художественное пространство для изображения размышлений героя, усилили эмоциональное звучание этой мысли.

Видения преследуют героя пьесы А.Дударева «Рядовые», помогая ярче и эмоциональнее выразить авторскую позицию. Пьеса посвящена событиям великой Отечественной войны. Главный герой его Дервоед поставлен войной перед испытанием, страшнее которого кажется не выдумать. На его глазах немцы сжигают жену и маленького сынишку, подвесив его, как яблоко, на дерево, но он не может, не имеет права прийти к ним на помощь, так как находится в засаде, имея при себе секретные документы партизанского отряда. Выдать себя, бросившись к родным – значит погубить сотни жизней, предать дело. В тяжелейшей схватке между Чувством и Долгом побеждает Долг, но на всю жизнь остается надломленная душа, нестерпимое чувство вины перед любимыми людьми, острая непреходящая боль. И с тех пор за ним как бы ходит тень жены и сына, с которыми он мысленно беседует, старается вымолить себе прощение. Обратимся к примеру: «Издали медленно-медленно идет Дервоед. Усталый, в пыли, без каски. Трудно определить его возраст. Может, под сорок, а может, и тридцать лет. Седой весь, даже брови седые. Измученные глаза все время смотрят под ноги. Прошел через разбитое здание к стене, опустился на пол. В проломе возникает молодая белокурая женщина с ребенком на руках. Длинная, вышитая красным, белая-белая сорочка. Стоит и качает ребенка. Беззвучно, замедленно.

Дервояд (тяжело). Живой я, живой. Марья... Хочешь, не хочешь, а живой. .. Прости ты меня... Извелся весь...

(Женщина не отвечает. Качает ребенка). Пусто в моем сердце, Марья... Выкипело все... Отпусти ты мою душу... Хоть малость на войну спишу... Хоть чуть-чуть...» [34, 289].

На протяжении всей пьесы образ женщины с ребенком не раз возникает перед героем, но ни разу – ни в жестах, ни в движениях ее не чувствовалось прощения – вот почему и казнился солдат. И только лишь тогда, когда наступила долгожданная победа, опять возникшая в сознании героя женщина с ребенком «стала приближаться к своему мужу и солдату, чтобы утешить его. Гремел салют. Гремело победоносное «Ура» над всей землей» [34, 289]. Таким образом, только конечная Победа искупила вину Дервояда перед женой и сыном. Только сейчас она потеплела к нему, как бы сознавая, что свобода родины, разгром ненавистного фашизма, как это ни тяжело признавать, требовали жертв, невероятных страданий, но в то же время пьеса, раскрывающая трагическую судьбу героев, звучит как проклятье войне.

В рассмотренных нами случаях введение в пьесу внутренних голосов персонажей, воображаемых диалогов, играло большую функциональную роль, органично вписывалось в художественную ткань произведения. Но в драматургической критике есть примеры, когда этот же прием оказывается как бы «лишним», в художественной структуре пьесы вполне можно было бы обойтись и без этого, искусственно привнесенного элемента. Сказанное, как отмечается в работе А.Алекберли, можно отнести к пьесе И.Эфендиева «Дьявол, пришедший из огненной пустыни», где капитан Джон, освободив из плена арабскую девушку Сурейю, помогает ей бежать, и в это время в слабой дымке пустыни ему видится грозное лицо дяди, опекуна генерала Вилсона. Эта сцена задумана автором для показа внутреннего беспокойства, сомнений, который не до конца уверен в том, правильно ли он поступил, совершив такой гуманистический акт, не является ли этот поступок предательством по отношению к своим. Однако реали-

зация замысла, как показывает анализ пьесы, оказалась не совсем удачной, так как условный прием в данном случае нарушил художественную целостность пьесы, и потеря оказалась выше приобретения [41, 117].

Необычное композиционное построение отличает пьесу А. Арбузова «Выбор», где драматург хочет сделать для читателя и зрителя видимым, ощутимым невидимое, скрытое только мысленно представляемое. Содержание пьесы сводится к следующему: перед ученым Двойниковым (о значении фамилии героя мы уже говорили в первой главе) раскрываются разные пути: бросить свою тему и вести спокойную работу в Москве или же продолжать эксперименты в Подмоскovie, обрекая себя на беспокойную, тревожную жизнь. Автор показывает героя в обеих ситуациях: второй акт изображает вариант жизни в Условиях эксперимента, а третий – в комфортабельной, респектабельной жизни. В разных вариантах Двойников выбирает и разных жен: в первом случае это коллега по работе, принципиальная, деловая Жанна, во втором – милая Ларушка. Автор определил жанр своей пьесы как «драматическая задача». Это действительно задача с двумя вариантами решения, один из которых, „как можно заметить по содержанию, ближе к герою: это вариант спокойствия и комфорта, а другой выражает авторский нравственный идеал.

Изыскство, тонкий психологизм авторского письма в сочетании с условными ситуациями и умозрительными положениями дают возможность автору поставить перед зрителями задачу, решение которой в конечном итоге связано с индивидуальным подходом к жизни, с индивидуальным нравственным потенциалом. В то же время Автор ведет нас к определенному решению. В третьем акте герой видит памятник другому Двойникову, который предпочел комфортабельной жизни путь сложных научных исследований, эксперименты – это развернутая поэтическая метафора, выражающая идеал и кредо автора и одновременно укор герою, предавшему этот нравственный идеал.

В драматургии последних десятилетий можно обнаружить и еще один интересный прием – введение в действие на равные символические образы, осуществляющих «эффект присутствия автора». Интересна в этом плане пьеса И.Друце «Дойна», где взаимодействуют картины символические и бытовые, люди реальные и условный персонаж в облике неведомо откуда появившейся девушки – песни Дойны, которая судит человека, потерявшего совесть. Образ Дойны содержит несколько смысловых рядов – это и лирический субъект автора, и народное сознание, и воплощение совести главного героя. Образы- символы населяют и трагедии башкирского драматурга Мустая Карима.

Своеобразно введен символический образ – образ Смерти – в пьесу В.Астафьева «Прости меня». Посвященная событиям Великой Отечественной войны «Прости меня» - драма о нравственно философских и морально-этических проблемах – жизни и смерти, долге и совести, смысле бытия, счастье и несчастье. Автор утверждает нравственную красоту героев пьесы, которые умеют жить для других, не уклоняются от выполнения своего долга перед Родиной и народом. Введение образа Смерти обуславливает романтическую направленность пьесы, усиливает ее патетику, героическое звучание. Смерть имеет человеческий облик, разговаривает с людьми, вмешивается в их судьбы, имеет свой характер. При первом своем появлении она словно возникает из вечного космоса: на ней – черное, диковинное платье, подол которого разделен на широкие антрацитно сверкающие ленты, по которым искрятся ночные звезды. Таков изначальный романтический образ Смерти. В дальнейшем этот образ наделяется вполне житейским, достоверными чертами, все настойчивее обывляется и даже вульгаризируется. Отталкиваясь от народных представлений о Смерти, драматург изображает ее в таких бытовых проявлениях, которые полностью снимают с нее мистический ореол [3, 21-28].

«Миша. (Взял Смерть за воротник, повернул к себе). Чего тут ищешь? А вырядилась-то! Вырядилась! ... Рядишься, маскируешься?!

Смерть. (Со вздохом). Чего же делать, солдатик? Всяк со своей задачей, культурно говоря, миссией... Дал бы закурить!

(Миша протягивает кисет. Смерть уверенно и быстро излагивает сигарку. Миша дает ей прикурить. Смерть закашлялась). Ну и само дра! [3, 102].

В сниженном обывовленном изображении Смерти столько иронии, сарказма, что это уже само по себе дает возможность ощутить свое превосходство над нею, укрепляет веру в торжество жизни.

Суждение Смерти граничат с обывательской моралью. Это заметно, например, в ее неудачных попытках подвести итог жизни умирающего Афони Сидорова: «Ну что он, этот мужик, видал? Работу, еду, сон. Солдатских горелых сухарей отведал, в окопной грязи изгрызен, отцами-командирами до дыр проматерен...» [3, 92]. Явно утрируя, Смерть выпячивает только одну, далеко не главную сторону бытия Афони, которая не заслоняет, а поднимает его великий подвиг крестьянина-труженика и воина. Он уходит из жизни с достоинством. Его возвращения домой ждут жена и трое детей. Но у него нет чувства расслабленности, жалости к себе. Моральный дух его не сломен. Афоня умирает с сознанием: все, что должен сделать человек, главное в жизни, он совершил. Герой умирает физически, но его духовная сущность продолжает жить в людях. Чувство собственного достоинства, гордости заставляет его сказать: «Пахарь в услужение Смерти не ходок. Он для жизни рожден (показывает на сыновей). Вот они, мои пахари! Стоят! Неодолимо! И пока под ними дышит земля, нет нам конца!» [3, 91].

Неслучайно перед кончиной Афоня пожелал увидеть родные места. Смерть исполняет его просьбу, хотя снижает пафос умирающего.

«Афоня. Горы! Тайга, пашня! Деревушка на пригорке! Тропинки детские. Стежки гулевые... Родина моя! Как же покинуть-то тебя? На кого?

Смерть. Еще один блажной! Родина ему нужна! Нужен ли ты Родине с перебитым-то хребтом?

Афоня. Я ей всякий нужен.

Смерть. Святое заблуждение» [3, 14].

Здесь можно заметить цинизм Смерти, которая готова опознать даже святое чувство любви к Родине, к дому, к семье, но можно увидеть и горькую правду в ее словах. Драматург, прошедший суровые испытания войны, оставившей неизгладимый след в его душе, не мог без горечи видеть, как в обществе, постепенно разбдаемом коррупцией, взяточничеством, социальной пассивностью, равнодушием самые святые чувства цинично извращались, и слова Смерти обнажали самые неприглядные стороны этой действительности, где порой ветераны войны, обремененные заботой государства, вынуждены были продавать свои боевые ордена и медали, превращались в бомжей. Так что получалось все же, что любовь-то не всегда была взаимной. Но конечно же, так трактовать слова Смерти в начале восьмидесятых было невозможно.

Смерть в драме Астафьева не является однозначным персонажем, выступающим только как воплощение зла. Ее идейно-художественная функция* гораздо сложнее. Она как бы вбирает в себя трагический опыт народа в годы Великой Отечественной войны. Смерть не всегда жестока. Она пощадила людей, которые после бомбежки оказались заживо погребенными под развалинами дома. Ей не чужды обычные человеческие чувства. Она симпатизирует юным влюбленным – Мише и Лидии. Здесь Смерть вынуждена была, пусть временно, отступить перед жизнью, перед силой любви.

Финал пьесы «Прости меня» окрашен в романтико-трагедийные тона. Лида, прощаясь с Мишей, видит, как Смерть обнимает его и уводит туда, где грохочет бой. Гибель юного героя предрешена. Зал потрясает трагический крик Лиды: «Пусть остановится война!».

Использование романтически-художественных средств усилило трагедийность звучания пьесы Астафьева. Само присутствие Смерти в пьесе создает особую романтическую атмосферу, в которой исчезает грань между действительностью и вымыслом, сказкой.

В современной русской и азербайджанской драматургии можно выделить еще одну интересную форму выражения авторской оценки – прямое обращение в зрительный зал героя, форму лирического монолога. По такому принципу построена пьеса Р.Ибрагимбекова «Кабинетная история», где повествование ведется от первого лица. Герой испытывает необходимость рассказать людям о своих затруднениях, ошибках, колебаниях, сомнениях. Не случайно автор называет свою пьесу «исповедью в 2-х частях». Исповедь стала главным жанром и стилевым признаком пьесы.

Таким образом, можно резюмировать, что авторская позиция в азербайджанской и русской драматургии 60-90-х годов XX века ярко проявляется через сюжетно-композиционное построение пьес, одной из форм которого стало обращение к приемам художественной условности.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие формы художественной условности используются в драматургии для выражения авторской позиции?
2. Какова роль ретроспективных сцен в пьесе И.Эфендиева «Ты всегда со мной»?
3. Какие формы синхронного изображения событий в едином пространстве использованы в пьесах Р.Ибрагимбекова? Как они способствуют передаче авторской позиции?
4. Как через сцены – воспоминания передано авторское отношение к герою и событиям в пьесе А.Вампилова «Утиная охота»?
5. Раскройте своеобразие ретроспективных сцен в пьесе А. Арбузова «Счастливые дни несчастливого человека».
6. Как композиционное настроение пьесы Р.Ибрагимбекова «Женщина за зеленой дверью» способствует раскрытию авторского замысла?
7. Проанализируйте особенности композиционного построения пьесы Р.Ибрагимбекова «Ультиматум».
8. Согласны ли вы с авторской позицией Б.Вагабзаде в пьесе «Второй голос»?
9. В чем функциональная роль воображаемых диалогов в раскрытии авторского замысла в пьесах азербайджанских драматургов?
10. Раскройте роль символических образов в выражении авторской позиции в драматургическом произведении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ произведений азербайджанской и русской драматургии 60-90-х годов подводит к выводу, что здесь главным образом условное изображение действительности сводилось к пространственно-хронологическим смещениям пьес, персонификации внутренних голосов персонажей, мысленным диалогам с отсутствующими или умершими людьми, сценам-видениям, введению в действие символических образов и т.д.

Ретроспективные сцены, игра в будущее, наличие нескольких временных пластов по-своему способствуют передаче авторского отношения к изображаемому, к персонажам, делают понятными мотивы их поступков.

Авторское отношение передается также через такой прием, как лирический монолог, обращенный непосредственно в зрительный зал.

Данное учебное пособие, в котором рассматриваются различные формы выражения авторской позиции в драматургическом произведении призвано стимулировать магистрантов как лучших научных работников, преподавателей к активным поискам в этом направлении.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антипов Н.П. Образ автора и способы его воплощения в русской драме XX века. 20-60-е годы. («Плодотворный момент» в развитии гуманистических концепций и художественных форм). Автореф. ... канд. филол. наук, М.: 1991, 35 с.
2. Арбузов А. Драмы. М.: 1969, 679 с.
3. Астафьев В.И. «Прости меня» // Наш современник, 1980, № 5, с.21-28.
4. Белинский В.Г. Собр.соч.. в 3-х т. т.2, М.: 1948, 906с.
5. Белинский В.Г. Собр.соч.: в 3 т., т.3 М.: Госполитиздат, 1948, 222с.
6. Белинский В.Г. П.С.С., в 3-х т., т.3, М.: 1954, 499 с.
7. Брехт Б. Театр. Соч. в 5 тт. Т.2, М.: 1965, 671 с.
8. Вампилов А. Б. Избранное. Утиная охота. Прошлым летом в Чулимске. Старший сын. М.: Искусство, 1984, 586 с.
9. Вишневский Вс. Оптимистическая трагедия. Пьесы. М.-Л.: Госиздат. «Искусство», 1949, 195 с.
10. Гегель Г. Сочинения. Т.Х1У. М.: 1958, 329 с.
11. Гельман А. Н. Зинуля // Театр, 1984, № 6, с.134-148.
12. Гельман А.Н. Пьесы. М.: Советский писатель, 1985, 271 с.
13. Гоголь Н.В. Собр. соч. в 6 т., т.6. М., Госполитиздат, 1953, 455 с.
14. Горький А.М. О пьесах. Горький о литературе. М.: 1953, 594 с.
15. Ефремов М.О. Сила характера // Современная драматургия, 1983, № 2, с.54-67.
16. Зарудный Н. Пьесы. Киев: 1971, 424 с.
17. Ибрагимбеков Р. Парк. Избранное, т.2. Баку: Азернешр, 1989, 601 с.
18. Ибрагимбеков Р. Прикосновение. М.: Искусство, 1977, 376 с.
19. Ибрагимбеков Р. Пьесы. Женщина за зеленой дверью. Баку: Язычи, 1983, 364 с.

20. Ибрагимбеков Р. Ультиматум. Пьесы. Баку: Язычы, 1983, 366 с.
21. Ибрагимбеков Р. Кабинетная история. Пьесы. Баку: 1995, 211 с.
22. Катышева Д.Н. Учебное пособие по курсу «Теория драмы и основные принципы анализа театральных произведений». М.: Профиздат, 1973, 148 с.
23. Краткая литературная энциклопедия. М.: 1964, 321 с.
24. Комарова В.И. Принципы и содержание лингвистического анализа обстановочной ремарки как компоненты драматического произведения. М.: 1973, 224 с.
25. Мусаева Б.С. О прошлом - во имя будущего. Баку: 1992, 148 с.
26. Мусаева Б.С. Современная азербайджанская драматургия (70-80-е годы). Основные тенденции развития. Баку: Ишыг, 1991, 126 с.
27. Огонек. 1962, № 3, с.21-30.
28. Рудницкий К. «По ту сторону вымысла» (Заметки о драматургии А.Вампилова) // Вопросы литературы, 1974, № 10, с. 12-33.
29. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. М.-Л.: Искусство. 1969, 232 с.
30. Сахновский-Панкеев В.А. Актуальные проблемы теории драмы. Ав- тореф. ... докт. филол. наук. Л.: 1973, 50 с.
31. Сахновский-Панкеев В.А. О драме как произведении театрального искусства // Методологические проблемы современного искусства. Сборник статей. Л.: Знание, 1975, вып. № 1, с.43-60.
32. Садыхова-Грачева Д. О советской лирической драме 50-60-х годов. Ташкент: 1976, 72 с.
33. Сильман Т.И. Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы, 1969, № 1, с.89-102.
34. Советская драматургия. М.: Искусство, 1981, № 1, 289 с.
35. Современная драматургия. М.: Искусство, 1983, № 2, 280 с.

36. Сушков Б. А.Вампилов. Размышления об идейных корнях проблематике, художественном методе и судьбе творчества драматурга. М.: Советская Россия, 1989, 164 с.
37. Удодов А.В. Идейно-композиционная структура и проблема авторской позиции в пьесе Горького «На дне» // Воронеж: 1989, 183 с.
38. Червинский А. «Счастье мое». М.: 1986, 60 с.
39. Чехов А.П. Избранные сочинения в 2-х тт. М.: Художественная литература, 1979, т.2, 701 с.
40. Эфендиев И.М. Пьесы. Баку: Гянджлик, 1984, 331 с.

На азербайджанском языке

1. Ələkbərli Ə. Dramaturgiyada sənətkarlıq axtarışları. Bakı: 1997, 117 s.
2. Kamal Adulla. Ruh. Pyeslər. Bakı: 1997, 208 s.
3. Kamal Abdulla. Unutmağa kimsə yox. Hərdən mənə mələk də deyirlər. Bakı: 1995, 173 s.

Рена Эюбова

**СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ
АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ДРАМЕ**

*(на материале русской и азербайджанской
драматургии 60-90-х годов XX века)*

Учебное пособие

Bakı: “Zəngəzurda” çap evi, 2022 – 104 səh.

Çap evinin rəhbəri:
Mübariz Binnətoğlu

Korrektor:
Şəbnəm Allahverdiyeva

Kompüter tərtibçisi:
Tahirə İmamova

Çapa imzalanmışdır: 27.06.2022
Kağız formatı: 60x84 1/16
H/n həcmi: 6,5 ç.v.
Sifariş: 512
Sayı: 100

ZƏNGƏZURDA” çap evində çap olunub
Redaksiya ünvanı: Bakı şəh., Mətbuat prospekti, 529-cu məh.
Tel.: +994 50 209 59 68
+994 55 209 59 68
+994 12 510 63 99
e-mail: zengezurda1868@mail.ru