

«НОВАЯ ВОЛНА» В СВЕТЕ РУССКОЙ КРИТИКИ

С.М.Мирзоян

«Поствампиловская» драматургия или драматургия «новой волны» 1970–1980-х годов уже заняла свое прочное место в истории русской литературы. Споры вокруг этого драматургического явления со своими законами, темами, сложившимися художественными средствами прекратились, и пришло время для его изучения, тем более что за драматургами «новой волны» пришло следующее поколение драматургов, пьесы которых критика объединила под названием «новая драма» и которая, в свою очередь, имеет общие и различные черты с «поствампиловской» драматургией. Имена «поствампиловской» плеяды уже достаточно известны. Это, прежде всего, лидер этого направления Л. Петрушевская, это В. Арро, В. Славкин, А. Галин, С. Злотников, Л. Разумовская и др.

Некоторые «поствампиловцы» были «студийцами» А. Арбузова, его непосредственными учениками. Естественно, повлияло на них и творчество мэтров: В. Розова, А. Володина, А. Вампилова. «Молодые драматурги» не могли не перенять внимательного и чуткого отношения своих наставников к человеку, к его психологии, жизни, быту. С момента появления «новой волны» критиками и исследователями была отмечена генетическая связь ее с социально-бытовой и психологической драмой: очевидная социальная проблематика пьес прослеживалась сквозь призму быта, однако социальный конфликт в пьесах «поствампиловцев» редко заявлен прямо, он не выведен на первый план. Гораздо больше драматургов интересовала психология героев, процесс осознания себя в мире. Первая реакция критики на «новую волну» в драматургии была не самой радужной: внимание авторов к повседневной жизни своего героя, стремление показать его в привычной обстановке быта оборачивалось обвинениями в «бытовизме»; внимательное отношение к слову героя, особенности драматургического языка назывались «магнитофонностью», нелитературностью; камерность пьес «поствампиловцев», органическая необходимость использовать малые формы «одноактовки» – «мелкотемьем». Запомнились рассуждения о «новом герое новой драмы» (А.Смелянский), о «становящемся герое» и «движении к правде» (Ю.Смелков). Прозвучали слова о «чуткости глаза на речевое звучание и пластику сегодняшнего дня», о «даре воспроизведения внутренней жизни героев в ее сложности, контрастной переменчивости» (В.Максимова). В.Максимова отличительную особенность «новой драматургии» видела в выборе особого героя – «человека с моей улицы», «с моей лестничной клетки». Действительно, часто герой «новых драматургов» – особый, иной, по сравнению с традиционным героем реалистической драмы – представителем своего общества, своего времени (не улицы или лестничной клетки). Ю.Смелков считал, что «новые» драматурги «стремятся показать бытие через быт, через повседневность, через коллизии сугубо рядовые, оставляющие за скобками их мировоззрение». И надо сказать, что в отношении Л.Петрушевской или А.Галина, В.Славкина или С.Злотникова критик вполне прав.

На страницах журналов «Театр» (1984г.), «Современная драматургия» (1984г.), в «Литературной газете» (1983г.) шли активные дискуссии о «драматургии молодых», о «новом герое» «поствампиловцев». По прошествии времени ведущие театры страны уже внесли в свой репертуар пьесы «молодых драматургов», «поствампиловская драма» была удостоена более внимательного взгляда, позволяющего не просто «выделять черты», а характеризовать признаки, анализировать специфические особенности. Драматурги-«поствампиловцы», по меткому замечанию Н. Бржозовской, «нарушили негласный запрет на многие темы, практически отсутствующие в отечественной драматургии последних 10-летий...», поставив вопрос «о девальвации нравственных ценностей современного человека». Одни стремились исследовать истоки этого процесса (В. Арро, Л.Разумовская, В. Славкин), другие воздействовать на умы жесткой наглядностью (С. Злотников, Л.Петрушевская, А.Галин).

Время кризиса общественного сознания 70-х – начала 80-х гг., может быть, еще не всеми осознавалось отчетливо, но накладывало свой отпечаток на все виды общественных отношений. Общественное и личное, семейное и производственное, человеческое и профессиональное разводилось этим временем на разные полюса жизни. И даже самым яростным противникам «новой волны» пришлось признать это десятилетие высшим пиком социально-бытовой драмы. В обзорах театральных сезонов 1980-1985 гг. выстроился ряд драматургических новинок: «Я-женщина!» В.Мережко, «Скамейка» А.Гельмана, «Блондинка» А.Володина, «Три девушки в голубом» Л.Петрушевской, «Островитянин» А.Яковлева, «Плюшевая обезьянка» М.Яблонской, «Серсо» В.Славкина, «Восточная трибуна» А.Галина, «Смотрите, кто пришел!» А.Арро, «Блондинка за углом» А.Червинского и другие. Во всех этих разных по пафосу, по художественным достоинствам пьесах разговор шел о повседневности, о частной жизни, о странностях любви, о личном и мелком, о бытовых проблемах.

М.Строева, исследуя поэтику драматургии Л.Петрушевской, еще в 1986 г. обозначила ряд лидеров одного этапа литературного развития: А.Володин – А.Вампилов – Л.Петрушевская. Этот ряд не представляет собой преемственную смену поколений, ни один из названных художников напрямую не наследует предыдущему, их творческие системы цельны, автономны, самостоятельны и не пересекаются между собой, но именно в творчестве этих драматургов оказался наиболее адекватно угадан и раскрыт конфликт эпохи. «С Володина, собственно, и начался процесс децентрализации героя, который – параллельно прозе – происходил в драматургии шестидесятых-семидесятых годов. Широкая, прежде безголосая среда, из которой выборочно извлекались чаще всего вершинные образцы, «примеры для подражания», теперь заявила свои равные права на сценическое существование» (Строева 16:218).

Вслед за М.Строевой, Я.Явчуновский в своей книге «Драма на новом рубеже» утверждает некое художественное единство психологической драмы 60-80-х гг. в специфике героя, определяя его как героя **маргинального**. Причина появления маргинальности в том, что герой уже пережил ранее, за пределами сюжета исходный конфликт со своим социумом, психологическая перестройка уже произошла, она привела героя в его нынешнее состояние. Новое соприкосновение героя с окружающей средой, попытка выйти из своего пограничного положения и является толчком для нового конфликта, движущего непосредственно действие пьесы. Новый драматургический конфликт возник в эпоху совершенно определенной общественной ситуации, когда реальный традиционный, персонифицированный конфликт между добром и злом, где конфликтующие стороны сходятся в прямой сценической борьбе, был невозможен, если только не включен в определенные идеологические рамки и каноны. В 70-80-е гг. традиционное утверждение драматургии: «Вот – добро, вот – зло» сменилось вопросом: «Что есть добро? Что есть зло?». Но если раньше возникал процесс исследования души героя, то в «новой волне», в большинстве случаев констатировался итог. Как писал Ю.Смелков, сопоставляя героев «Утиной охоты» и «Восточной трибуны»: «Начинаешь понимать, что жизнь прошла», – говорит Коняев, переключаясь с Кузаковым из «Утиной охоты», с его словами: «Жизнь в основном проиграна». Только у Вампилова Кузаков был второстепенным персонажем, а в центре стоял Зилов, проигрывающий свою жизнь у нас на глазах» (Смелков 14:234). Результатом этого «процесса» становилось еще одно художественное открытие – открытые финалы, дающие понять невозможность разрешения внутреннего конфликта.

Исследуя поэтику пьес А. Галина, Э. Финк отмечала, что новую драматургию 1970-80-х гг. объединяет интерес ко «всей жизни героев, а не к их поведению в какой-то момент», к «взаимодействию с повседневностью, ровным будничным ходом жизни». Будни у «поствампиловцев» становятся сферой конфликтных отношений, источник драматизма они находят в необратимом ходе времени.

Ю. И. Корзов, Л.П. Малюга классифицируя типы конфликта, характерные для драматургии 1970-1980-х гг., подчеркивают, что в творчестве «новой волны» имеют место почти все возможные виды конфликта, но преобладает «многовариантный», или «многослойный», синтезирующий все виды конфликтного отношения человека с миром. Однако при наличии противоречий пусть даже номинальных с миром внешним, внутренний конфликт намного более глубок. Жизненные противоречия помогают обнаружить конфликт героя с самим собой, выявить неудовлетворенность, неустраиваемость героя. Исследователями подчеркивалось и тяготение к децентрализации, уход одного героя из центра, замена противостояния на сложный комплекс

многооттеночных отношений. В результате «модель «главный герой в окружении второстепенных» перестает работать, появляется принцип панорамности действия (можно даже сказать многосюжетности: у каждого героя своя жизненная история, представленная равнозначно другим). Благодаря этому, конфликтная ситуация множится, возникает не одна маргинальная личность, решающая для себя проблемы преодоления внутреннего разлома, а множество, конфликт делится на всех, появляется своеобразная тенденция «рассеивания» конфликта» (Журчева 8:33). Так, у В.Славкина во «Взрослой дочери молодого человека» можно наблюдать общее прошлое, объединяющее героев, а у героев «Серсо» – общее настоящее. Л.Петрушевская своеобразно удваивает семейные ситуации в «Уроках музыки» и утраивает судьбы героинь в «Трех девушках в голубом».

Новый аспект внутреннего конфликта, появившийся в 70-е годы, «противоречие между реальным состоянием героя и высотой его духовных запросов порождает новую конструкцию драмы» сказавшуюся в своеобразии драматического действия и особенностях пространственно-временной организации пьес. Этот вопрос рассмотрен О. А. Дашевской в ее диссертационном исследовании. По мнению исследователя, многообразие художественно-стилевых решений пьес 70-80-х гг. обусловлено самим «характером» драмы, склонностью к размышлению о жизни и, как результат, «внутренним действием», лежащим в ее основе (Дашевская 3:187).

Проблема жанровой специфики поствампировской драмы для исследователей была и остается дискуссионной. Как только не определяли жанры этих произведений: «пьесы в жанре пьесы», пьесы в «жанре современной жизни» и т.п. Наиболее принятой считается точка зрения на драматургию «новой волны» как на социально-психологическую или социально-бытовую. Однако эта классификация опирается скорее на принцип «тематической характеристики», что, по мнению исследователей, не отражает многообразия социально-бытовой драмы тех лет. Поэтому в рамках указанного типа, в опоре на «классическое» жанровое деление драмы, предпринимаются попытки анализа разных «версий» (Демин Г.Г.) драматургии 1970-1980-х гг.: трагической, комической, трагикомической т.д. Указывается, что одной из основных тенденций в 70-80-е годы в жанровом развитии драматургии в том числе и «новой волны» было особое пристрастие к трагикомедии, объясняющееся спецификой самого жанра: «трагикомедия объединяет, синтезирует в себе ведущие свойства, эмоциональную наполненность самых противоположных драматических жанров и их разновидностей. Обращение к трагикомедии дает драматургу возможность всестороннего отражения действительности, объективного и вместе с тем многоэмоционального»(П.В.Романов).

Эмоциональная многослойность пьес «новой волны» не всегда улавливалась современниками драматургов, что во многом и обусловило обвинения авторов этих пьес в мрачности и отсутствии эстетического идеала. Гораздо больше исследователей привлекал анализ некоторых особенностей поэтики пьес драматургов-«поствампировцев», вернее, конкретные ее приемы. Причины пристального интереса легко объяснимы: с самого появления драматургии «новой волны» на нее сыпались обвинения в «фотонатурализме», «магнитофонности», особой резкости изображения и все они, естественно, были связаны с языком, которым говорят персонажи этих пьес. Потому особое внимание было уделено своеобразию драматургического языка. Как правило, анализу подвергались пьесы Л.Петрушевской, художника глубоко необычного, интересного, но не вписывающегося в какую-то одну тенденцию.

Еще применительно к творчеству А.Володина отмечали, что язык улицы, городское просторечие, газетно-лозунговые штампы, сочетаясь с авторской лирикой монологов любимых героев вышли на сцену. С одной стороны, персонажи словно бы боролись с автоматизмом речевых штампов, так же, как и с автоматизмом самой заштампованной жизни, а с другой – это безусловно был прием, переносивший на сцену «поток жизни». Речь персонажей сама по себе преодолевала безликость усредненного «литературного языка», вносила социальные, индивидуальные оттенки в характеры героев, показывала эволюцию образа, когда, постепенно оттаивала душа героя, и на смену штампу приходили настоящие, идущие от сердца слова, поэзия. Этим же приемом преодолевает безликость языка и Л.Петрушевская, которой больше всего из этой плеяды драматургов доставалось за «магнитофонную правду». Ведь в ее творчестве оказалась разработана целая система речи человека городского ролевого сознания. М.Туровская считала необходимым начинать анализ поэтики Л.Петрушевской с анализа ее слова: «Петрушевская самоотверженна к языку. Неопровержимость,

схваченность каждодневного городского жаргона в ее пьесах не есть стенографическая запись. Между ее похожестью и бытовой расхожестью – терриконы отработанного трепы ... Петрушевскую трудно цитировать, у нее нет афоризмов, но вся ее лексика, сам синтаксис речи сообщает читателю о персонажах не меньше, чем «сюжет» тех слов, которыми они обмениваются» (Туровская 17:210).

Герои драматургов «новой волны» в моменты душевного перелома, кризиса иногда вырастают из «магнитофонной правды» и переходят на поэтический, метафорический язык, как, например, это происходит во втором действии пьесы В.Славкина «Серсо», когда после чтения любовных писем прошлого века, героям словно возвращается чувство слова, и они в мечтах ли, наяву ли пишут и читают друг другу письма-исповеди в том же витиеватом, старинном стиле. Так, движение диалога, подчиненного сложному, прерывистому развитию чувств и мыслей, поначалу заклинено на протекающей крыше, на отсутствии туалета, на пропавшей кошке, по ходу действия, по мере изменения человеческого самочувствия, шелуха повседневной жизни слетает с героев и с их языка, речь их приобретает высокую простоту и всеохватность, как бы выводя на общезначимый уровень.

Один из самых известных представителей «новой волны» – В.Славкин был обязан большей долей своего успеха постановщику «Взрослой дочери молодого человека» Ан. Васильеву. Г.Горин, литератор вполне опытный, писал, что «время подтвердило самоценность пьесы». Обратимся к самой пьесе.

Через двадцать лет произошла встреча непримиримых когда-то врагов – бывшего стилиста и любителя джаза, ныне рядового инженера Бэмса и «гонителя» джаза, бывшего институтского комсомольского босса, ныне ответственного работника Ивченко. Искренность увлечений и заблуждений Бэмса противостоит в пьесе лицемерию и приспособленчеству Ивченко. Честность, искренность во все времена привлекательны, лицемерие – отвратительно, поэтому, естественно, симпатия драматурга и читателя (зрителя) изначально на стороне Бэмса.

Кто же этот «молодой человек» сорока с лишним лет с явными признаками инфантильности? Чего желал он двадцать лет назад и продолжает хотеть сейчас? Автор дает Бэмсу высказаться достаточно ясно: «Хотели одеваться поярче, хотели ходить такой походочкой пружинистой, джаз хотели. Хэма читать... Я Чюрлениса знал. Тогда о нем ни слова, а я знал – Чюрленис! И что Пикассо – человек».

Позиция Бэмса, которому не удалось добиться многого в профессии (как и Ильину из «Пяти вечеров»), расценивается в семидесятые годы иначе. Его правда, рожденная стремлением прежде всего сохранить себя как личность, а не принаравливаясь, его способность остро чувствовать движение жизни, принимать новое в ней – более иных персонажей пьесы Бэмс понимает молодых героев и легче идет на контакт с ними – безусловно говорят в его пользу. Но не менее существенно и то, что не может быть расценено как бесспорное достоинство героя – его социальная вялость, пассивность.

Выступив с резкой критикой пьесы А.Фоменко писал: «Искренность не может быть стопроцентным оправданием какого-либо заблуждения. Приподнимая же в наших глазах образ «стиляжки» конца 50-х годов, автор, вольно или невольно, как бы оправдывает и его самого, и его нынешних последователей в их не столь уж и безобидном порханье по жизни. Ведь именно в детстве и юности закладывается характер, формируется человек, и совсем не безразлично – чем наполнены у него эти детство и юность. Думаешь об этом, и напрашивается вывод, что в пьесе «Взрослая дочь молодого человека» объективно, быть может, вопреки замыслу автора выведен конфликт «плохого» с «худшим».

Важное качество «Взрослой дочери молодого человека» – эмоциональная объективность в исследовании разных позиций. Особого рода конфликт-примирение существует в этой пьесе. Сталкиваясь, споря, выясняя преимущества своих путей, герои вместе с тем могут сосуществовать достаточно мирно. А.Васильев точно характеризуя важную особенность современной жизни, проявляющуюся в драме В.Славкина, писал: «Слой – ...очень важная характеристика нового героя в системе предлагаемых обстоятельств пьесы. ... Сильное расслоение и жизнь в своем слое: человек попадает в слой, из которого он не перейдет в другой. Это и придает его существованию драматизм» (А. Васильев).

В 1970-80-ые годы советская драматургия переживает всплеск «производственной темы». Однако тип героя-победителя, пропагандируемый «публицистической» драматургией, бытует скорее как вариант «официальный». Личные переживания героев, область быта остаются

прерогативой социально-бытовой психологической драмы. В качестве альтернативы официальному варианту героя драматургии «новой волны» выводят на сцену человека принципиально иного, живущего не на «магистральной линии жизни». Это «маргинальный, вибрирующий, неопределенный, негероический, плохой хороший человек» (Бржозовская 1:191).

Как писал критик Б.Любимов, драматургия «новой волны» создала групповой портрет «промежуточного» поколения, несущего в себе черты «негероического героя». Это поколение «людей не очень добрых, но и не так чтоб очень злых, все знающих про принципы, но далеко не все принципы соблюдающих, не безнадежных дураков, но и не подлинно умных, читающих, но не начитанных... о родителях заботящихся, но не любящих, детей обеспечивающих, но не любящих, работу выполняющих, но не любящих... ни во что не верящих, но суеверных; мечтающих, чтобы общего стало не меньше, а своего побольше...» (Любимов 10:19).

Озабоченный бытовыми проблемами, финансовым и социальным положением, личной неустроенностью, герой, подводя нравственные итоги своей жизни, приходит к выводу неутешительному: растет ощущение неудовлетворенности, одиночества, неспособности к самореализации по разным причинам, но чаще из-за необходимости «играть» навязанные обществом, жизнью роли по навязанным правилам. Одно из самых точных определений такого типа героя принадлежит Борису Любимову: «гуттаперчевые люди», замученные бытом, собственной жизнью, мечтающие об идеальном, но не знающие, где искать нравственную опору, вследствие их «неспособности к самоосознанию и невозможности прогнозировать свою жизнь» (Любимов 10:223).

Именно таковы герои пьес Л.Петрушевской («Чинзано», «Уроки музыки»), А.Галина («Восточная трибуна», «Ретро», «Стена»), С. Злотникова («Сцены у фонтана», «Пришел мужчина к женщине»), В. Славкина («Взрослая дочь молодого человека», «Серсо»), А. Казанцева («Старый дом»). Драматурги «поствампилевского» призыва продолжали исследовать тип разочарованного мечтателя, которому «что-то не позволило стать самим собой» (Громова 4:80).

«Текучесть» характера героя, его зависимость от обстоятельств жизни в качестве основной черты была отмечена и Анатолием Васильевым. Многовариантность поведения героя мотивирована тем, что он чаще всего не понимает, что же ему нужно, «что его, а что чужое, в чем его призвание, привязанность, предназначение, а что лишь помеха, избыток. И «выстаивает», не шелохнувшись, с опущенными руками, с душой смутной, тревожной, во мгле. Потрясающе, но факт: такому герою в своей жизни нечем дорожить, все так или иначе его тяготит и не устраивает...» (Васильев 2:88).

Проблема героя казалась настолько сложной и увлекательной, что «молодых» авторов привлекали к дискуссиям по поводу «нового героя», критики спорили о правомерности его существования, «правдоподобию» психологии, жизнеспособности характера и прочем. Немало было сказано о своих героях и способах создания их характеров самими драматургами-«поствампилцами». В ответ на упреки критики в отсутствии положительного героя, драматурги указывали на то, что «у каждого времени свои герои и свои выразители... При этом изменился не масштаб героя., а наше отношение к этому масштабу. Он стал измеряться не столько «вширь», сколько «вглубь»» (О. Перекалин). Показательно высказывание одного из лидеров «новой волны» В. Славкина: «С какого-то момента стало ясно, что жизнь этих людей – это и есть народная жизнь, основная жизнь, которую надо изучать и которую надо отражать. А то, что происходит на «магистрали», – это не жизнь. Тоже достойная изучения и отражения, но тут без методов абсурда, гротеска, сюрреализма не обойдешься, а все эти методы, мягко говоря, не поощрялись» (Славкин 13:119).

Но все же чаще всего в центре внимания «поствампилеской» драматургии – герой, который явился главным открытием А.Вампилова: человек, у которого «качающееся коромысло в душе» (Л. Аннинский).

Один из критиков назвал героев «новой волны» – «баловнями века» (Емельянов 7:201). «Баловни века» оказались в своеобразной временной изоляции. Отказавшись еще в 60-е гг. от «горького опыта отцов», они и в 70-е отказываются от ошибок предыдущего поколения времен «оттепели». Они то и дело заходят в нравственный тупик, из которого им приходится выбираться самим. Своеобразным эпиграфом к образам этих сорокалетних «баловней» мог стать знаменитый

(в свое время критикуемый) эпизод из фильма М.Хуциева «Мне двадцать лет» («Застава Ильича»), когда сын мысленно спрашивает у отца, погибшего на фронте молодым: «Как мне жить?» А тот отвечает: «Думай сын, ты уже старше меня» (Журчева 8:32).

Итак, в пьесах «новой волны» на сцену вышел герой, уже ее посещавший, но еще не вполне прижившийся на ней, герой, находящийся в некоем, промежуточном положении (один из вариантов названия и ключевая фраза в пьесе В.Славкина «Серсо»: «Мне сорок лет, но я молодо выгляжу»), конфликтующий со всем миром. Это было противостояние личности и среды, не столько внешнее, проявленное, сколько подспудное, существующее в душе героя. Как писал В.Славкин об индивидуальных особенностях своих персонажей, рассказывая о постановке пьесы «Серсо» на Таганке: «Парадоксальным образом в моем поколении совместились инфантильность и усталость. Усталость от бесконечных иллюзий и их крушений, а инфантильность – в непонятно откуда каждый раз возрождающейся готовности снова и снова этим иллюзиям поддаться» (Славкин 12:178).

Драматургия «новой волны», таким образом, осваивает экзистенциальный конфликт человека с миром. Все это неизбежно приводит к мысли о соотношении драматургического конфликта 70-80-х гг. XX в. с особенностями драматургического конфликта рубежа XIX-XX вв. Именно тогда внутренний конфликт становится основным конфликтом эпохи – на фоне духовного кризиса общества герой пытается преодолеть собственную душевную дисгармонию. Особенность проявления этого конфликта в современной драматургии такова, что он видится в своем роде всеохватным, поразившим все слои общества. Особенно наглядно это прослеживается в пьесе В.Арро «Смотрите, кто пришел!», где парикмахер начинает рефлексировать наряду с интеллигенцией и даже стремится в ее ряды.

Преодоление «двойной морали», двойственного положения человека в момент углубления духовного кризиса, времени «застоя» 70-80-х гг. привело к тому, что самым современным оказался конфликт, который происходил внутри личности. Те авторы, которых упрекали в мелкотемье (т.е. их творчество воспринималось только в социально-бытовых рамках и противостояниях), легче выходили из человеческого быта в Бытие, так как в центре внимания стояли не отвлеченные идеи и производственные процессы, а человек как таковой. Так, пьесы В.Славкина «Серсо» и «Взрослая дочь молодого человека» были названы историческими, поскольку биография героев – это биография целого поколения, а драматургический конфликт пьес виделся как конфликт человека на изломе исторической судьбы в противостоянии со своим временем.

Драматургия «новой волны» одновременно наследует и противостоит своим предшественникам: авторы, начинавшие свое творчество во времена «оттепели» стремились к созданию цельной, нераздробленной личности, пытавшейся подчинить себе внешние обстоятельства или, по крайней мере, противостоять им. Драматурги же «новой волны» стремятся вывести своих героев за пределы реальности, в поэтический или, наоборот, сюрреалистический мир его грез, как это происходит, например, у В.Славкина. Общее прошлое, если не совсем примиряет, то объединяет между собой героев «Взрослой дочери молодого человека»; прикосновение к чужой высокой любви, к потерянной красоте отношений между людьми и к верности идеалам юности соединяет и очищает души в «Серсо». Героини пьесы Л.Петрушевской способны прорваться сквозь кухонные дразги и почувствовать себя если не чеховскими, то по крайней мере, троюродными сестрами.

Герои пьес драматургов «новой волны» существуют как бы в двух измерениях – в тяготящем их быту и в умозрательном мире мечты, полета, когда на заброшенном пустыре могут появиться прекрасные цветы. Это столкновение мечты и реальности и создает в пьесе ситуацию парадокса, когда реальность кажется абсурдной, и герой стремится из этого «абсурда» действительной жизни вырваться в поэтическую ирреальность. Они не только существуют «на пороге как бы двойного бытия», но хотят преодолеть эту двойственность. Именно в тот момент, когда конфликт героя со средой, его окружающей, доходит до кульминации, в драматургию «новой волны» входят элементы поэтики «театра абсурда». Абсурд жизни появляется тогда, когда «раздвоенность» человеческого бытия приобретает иррациональный характер, герой не находит рационального объяснения действительности, обоснования разумности своего существования: в результате – жизнь теряет свой смысл. Его абсурдистское восприятие

действительности приводит к алогизму диалогов и непоследовательности поступков и реакций. Некоторые произведения авторов «новой волны», можно сказать, балансируют между «пьесой жизни» и «театром абсурда». Например, одноактные пьесы Л.Петрушевской и ряд ее прозаических произведений («Квартира Коломбины», «Гигиена», «Песни восточных славян» и др.), целый ряд одноактных пьес В.Славкина («Оркестр», «Плохая квартира», «Мороз» и др.). Способность или неспособность героя преодолеть эту фантазмагорическую действительность проявляет позицию автора.

У Л.Петрушевской, В.Славкина абсурд служил художественным приемом, так или иначе отражающим невозможность существования человека в мире, но не отражал преодоления этого конфликта через абсурд. Поэтому здесь абсурд служит сатирическим разоблачением той или иной идеологической системы, возмнившей себя всем миром, и человека, который состоит в конфликте с системой, но мыслит себя в конфликте с миром. Разрешением подобного драматургического конфликта чаще всего оказывается выход из абсурдной ситуации – благополучный («Три девушки в голубом» Л.Петрушевской) или не благополучный.

Период, длившийся с конца 50-х до середины 80-х гг. можно обозначить как переход от должного к данному, когда «театр пытался прийти на помощь, соединить в целое расщепленную личность. Театр со своим зрителем стал искать ответы на «детские» вопросы: зачем я живу, кто я, я – и общество, я – и власть, я – и жизнь. Люди пытались соединить эту свою реальную внутреннюю жизнь с внешней, во многом уже вымышленной» (Демидова 6:3).

XX век оставил человека наедине с самим собой, задал вопросы, на которые сложно дать ответы. Он породил у многих ощущение полного одиночества, собственного несовершенства и бессилия перед самим собой и бездной бесконечного мира, обозначил главную тему философии экзистенциализма. Человек, его сознание, его поступки — вот составляющая жизни. Воспоминания, общения с родными и близкими, интимное пространство бытия — это жизнь. В них и через них реализуется существование человека.

Обращение к поэзии, к музыке, к воспоминаниям о счастливом прошлом и мечты о прекрасном будущем, символика – все эти приемы помогают авторам возвысить своих героев над обыденностью и увидеть в перспективе надежду. Такое объединяющее и очищающее свойство в пьесе В.Славкина «Серсо» принадлежит дому, доставшемуся в наследство одному из героев, именно в нем видится «тоска по дому, по уставу, природе, естественному порядку. Дому, где слышат друг друга, зависят друг от друга, защищают друг друга, где голову можно преклонить, душу успокоить» (Смелянский 15:215). Высший позитивный смысл пьесы В.Арро «Смотрите, кто пришел!» заключен в той простой и важной мысли, что подлинный человек способен отрешиться от предрассудков «любимой мысли» и сделать шаг навстречу другому, как делают герои пьесы под заключительную мелодию флейты блуждающего музыканта. Музыка в этой пьесе возникает каждый раз в момент наивысшего напряжения действия, как своеобразная разрядка, и в финале, как возможность объединения и преображения мира. Все это дает возможность говорить о проявленной авторской позиции, о вере автора в высокое человеческое предназначение. Но позиция автора не всегда проявляется напрямую, появлением «лирического героя» или его победой. Она может быть как бы скрыта в этом вечном стремлении героев оторваться от мучительной для них действительности, перенестись в фантастический мир иллюзий и надежд. В конце концов иллюзорный мир, который строят для себя герои «новой волны», стремясь выйти из жизненного противоборства, конечно, рушится под влиянием неумолимой логики жизни, финал, казалось бы, открыт, герой продолжает свой бег на месте, но появившаяся на миг возможность изменить свою жизнь меняет внутреннее состояние героя, дает ему новые возможности сопротивления среде или заставляет окончательно примириться с ней и сдать свои позиции.

Литература

1. Бржозовская Н. Репертуарная политика и «новая драма» (из опыта ленинградской сцены). Современная драматургия. 1991. JV22. С. 191-195.
2. Васильев А. Разомкнутое пространство действительности. Искусство кино. 1981. №4. 131-148.

3. Володин А. Работать с удовольствием // Советский экран 1965. . № 15.С.1.
4. Громова М.И. Русская современная драматургия: Учебное пособие для студентов-филологов, учащихся средних учебных заведений гуманитарного профиля. М.: Флинта: Наука, 2005.
5. Дашевская О.А. Структура действия в современной советской драматургии (пространственно-временная организация): Дис. канд. филол. наук. Томск, 1987.
6. Демидова А. Театр на Таганке. Утраты и надежды //Известия.1987.15 апреля.
7. Емельянов Б. Баловни века//Современная драматургия. 1984. № 3. С.190-203.
8. Журчева О.В. Жанровые и стилевые течения в драматургии XX века: Учебное пособие.– Самара: Изд-во СамГПУ, 2001.
9. Корзов Ю.И. Советская драматургия 1960-1980-х гг.: Конфликт, действие, характер. Проблема театрально-драматургической выразительности: Автореф. дис.... докт. филол. наук. Киев, 1991.
10. Любимов Б. Что может статистика?//Театр.1984.С.19. Любимов Б.Переходный возраст//Совр.драматургия.1983.№4.С.223.
11. Малюга Л.П. Поствампировская драматургия 70-80-х гг.: Дис.... канд. филол. наук. М., 1996.
12. Славкин В. Рядом с пьесой//Современная драматургия. 1989. №3. С.178.
13. Славкин В. Памятник неизвестному стиляге. М.: 1996. С.119.
14. Смелков Ю. Современный герой. Кто он?// Современная драматургия. 1984. № 1. С. 234.
15. Смелянский А. Песочные часы//Современная драматургия. 1985. № 4.
16. Строева М. Мера откровенности// Современная драматургия. 1986. № 2. С. 218.
17. Туровская М. Трудные пьесы // Новый мир. 1985. № 12. С. 210.

«Նոր ալիքը» թու քննադատության լույսի ներքո

Ս.Մ.Միրզոյան

Ամփոփում

1970-1980թթ. «հետվամպիլյան» կամ «նոր ալիքի» դրամատուրգիան արդեն իսկ իր կայուն տեղն է գրավել թու գրականության պատմության մեջ:

Նկատագրով Ա.Գալինի պիեսների պոնտիկան, Է.Ֆինկը նշում էր, որ 1970-1980 թթ. նոր դրամատուրգիան միավորում է հետաքրքրությունը «հերոսների ամբողջ կյանքի նկատմամբ, այլ ոչ թե նրանց վարքի որոշ պահին», ինչպես նաև «առօրնության հետ փոխազդեցության, կյանքի հարթ ընթացքի առօրյայի» նկատմամբ:

“New wave” in the light of Russian criticism.

S.M.Mirzoyan

Summary

Virtually all of plays of “new wave” treat the most unseemly or gloomy side of Soviet life, especially focusing on the havoc wrecked on the family during Soviet times. Each of plays reflects the real sense of chaos individuals experience when their culture no longer provides satisfactory explanations and ceases to protect them.