

**О. П. Ракова**  
преподаватель кафедры  
методики преподавания  
интегрированных  
школьных курсов

## **ТИПОЛОГИЯ КОНФЛИКТОВ РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ САТИРИЧЕСКИХ ПЬЕС 20–30 гг. XX века**

**Введение.** Русская и белорусская сатирическая драматургия 20–30 гг. XX века развивалась в одном проблемно-тематическом русле, что было обусловлено единством общественно-исторических условий. Проблемно-тематическая общность русских и белорусских сатирических пьес обусловила и тип их социального конфликта. Как правило, этот конфликт строится на столкновении обывателей или бывших хозяев жизни с новым временем, или рядовых граждан с бюрократической системой социалистического государства. Это событийная или внешняя сторона конфликта сатирических пьес. Однако конфликт сатирического произведения всегда двойствен, не ограничен только событийными столкновениями, а имеет свою внутреннюю сторону, то, что «упрятано в подкладке сатиры». Конфликт этот по сути своей является социально-значимым, но так как произведения сатирические, то и конфликт намеренно сводится к конфликту комическому.

В теории конфликта сатирического произведения принято выделять две его разновидности. Первая – конфликт строится на столкновении отрицательных персонажей (явлений) с положительными. Вторая – на столкновении отрицательного с отрицательным, в ходе которого осуществляется взаимное разоблачение персонажей. И в том, и в другом случае конфликт имеет комедийный характер.

**Основная часть.** В сатирических пьесах 20–30 гг. можно наблюдать наличие этих двух разновидностей конфликта. Исходя из этого, комедии сатириков указанного периода можно условно разделить на две группы:

1. Сатирические комедии с конфликтом, построенном на столкновении отрицательных героев с положительными.
2. Сатирические комедии, конфликт которых базируется на взаимных разоблачениях отрицательных персонажей.

В пьесах первой группы, как правило, положительное начало побеждает и пьеса завершается счастливым финалом, то есть конфликты сюжетный и внутренний находят свое разрешение. Счастливый конец, венчающий комедию, является необходимым элементом комедии в ее классическом варианте. Таковы пьесы В. В. Маяковского «Клоп» и «Баня», «Голый король» Е. Л. Шварца, «Хто смяецца апошні?» К. Крапивы, «Кар`ера таварыша Брызгаліна» Е. А. Мировича. Финалы этих комедий можно охарактеризовать так: концовка имеет отрезвляющий характер, в ней показано истинное место субъективной прихоти в реальном мире.

Заканчивается движение «наоборот» и наступает нормальное существование [6, с. 321].

Безусловно, финалы названных пьес могут показаться наивными, но в счастливом конце заключается глубокий жизнеутверждающий смысл. Наказаны бюрократы, приспособленцы у Маяковского, Крапивы, Мировича, осмеян и свергнут с пьедестала глупый король в сказке Шварца. В реальной действительности такое случалось редко, но было крайне необходимо людям, чтобы верить в торжество правды и справедливости и в наказуемость зла.

Иное дело комедии второй группы. Их специфической особенностью является конфликтное столкновение сатирических персонажей и негативных явлений жизни. Таковы пьесы «Тутэйшыя» Я. Купалы, «Мандат» Н. Р. Эрдмана, «Зойкина квартира» М. А. Булгакова. В них очевидны две линии – столкновение персонажей между собой в ходе развития действия и комическое несоответствие притязаний героев их истинной сущности, то есть противоречие видимости с сущностью.

В «Зойкиной квартире» наблюдается чисто внешнее сюжетное столкновение отрицательных персонажей: Зойка против Аметистова; Зойка, Аметистов и все «ателье» против председателя домкома Портупеи. В результате обе стороны терпят поражение, так как их действия (и Зойки, и Портупеи) разоблачены, хотя формально побеждает Аметистов, поскольку вовремя исчезает. Это внешняя сторона. Внутренняя как раз и раскрывает истинную сущность персонажей в противовес их показной рисовке. То есть здесь вскрывается та самая двойственность жизни, ставшая нормой существования в 20-е годы. В эрдмановском «Мандате» конфликтная ситуация развивается в рамках трех анекдотов, составляющих основу сюжета. Во-первых, Гулячкины хотят завести родственников среди коммунистов и с их помощью выбиться в люди. Для этого им необходим «мандат», который подтвердит важность и весомость личности Павла Гулячкина. Во-вторых, бывшие дворяне Сметаничи согласны женить своего сына на Варваре Гулячкиной с условием, что в качестве приданого будет собственный, так сказать «домашний», коммунист, чтобы с его помощью и под его защитой проворачивать свои дела. И в-третьих, одна дама прячет платье бывшей императрицы в доме Гулячкиных, в большом сундуке. Постепенно происходит «раскручивание» этих трех анекдотов, и создается комедия с жизненным содержанием и сатирическим обличением. В ходе развития этих трех сюжетных линий выясняется, что все потуги персонажей казаться лучше, умнее, влиятельнее, чем они есть на самом деле, – сплошная бессмыслица. Поддельный мандат – фальшивая бумажка. Родственники-коммунисты тоже «липовые» (дворовые музыканты). Наконец, великая княжна оказалась кухаркой Настькой Пупкиной.

Несколько иная ситуация в «Тутэйшых», поскольку в данной пьесе присутствуют положительные персонажи, ярко противопоставленные Никите Зносоку и его жизненным взглядам. Однако образы Здольника, Аленки и Горошки несут вспомогательную функцию и слабо развиты как сценические характеры. К тому же их положительность условна, они ведь тоже

«тутэйшыя», которые барахтаются (как и Никита) на поверхности исторического бытия [2, с. 150].

В ходе развития действия, столкновений Зносока с «політычнымі сітуацыямі» и попыток к ним приспособиться, раскрывается не только его безразличие к происходящему, но и несостоятельность Здольника, так как его правильные рассуждения – это только слова, сам же он бездействует (вроде чеховского Пети Трофимова), поэтому является таким же «тутэйшым» и болен этой «тутэйшасцю».

Во всех трех случаях есть одно неоспоримое сходство – незавершенность сценического действия, открытость финалов. Это распространенное явление среди сатирических пьес второй группы. Авторам этих комедий как бы не удается свести концы с концами, в результате чего появляются элементы, выводящие пьесу за пределы комедийного действия. Причина кроется в том, что обычно проблемы, заявленные в таких произведениях, оказываются столь серьезны, что становятся неразрешимыми в рамках одной комедии. А с другой стороны, это объясняется и вектором развития человечества, в истории которого крайне мало веселья и счастья, а борьба старого с новым, благородного с подлым, положительного с отрицательным становится порой непримиримо острой, так что примирительный, положительный финал выглядел бы только фальшивым.

Таков печальный исход «одиссеи» Никиты, которого выводят под стволами винтовок и под причитания матери: «Мае паночки, мае галубочки! Хаця не змікіцьце майго Мікіткі» (IV, VIII) [3, с. 483]. И хотя ничего определенного о судьбе героя драматург не говорит, – действие обрывается матросской песней «Яблочко», – для зрителя и читателя очевидно, что обязательно «змікіцьце».

Трагикомической репликой завершается и комедия «Мандат»: «Мамаша, если нас даже арестовывать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем жить?» (III, 18) [7, с. 80]. Черная грусть, полное незнание того, куда же дальше. Действие заходит в тупик.

Арестовывают и инженера Рейна с Авророй в финале «Блаженства» М. Булгакова. И хотя Бунша успокаивает: «Не бойтесь, Аврора Павловна, милиция у нас добрая» (Д. IV) [1, с. 648], все-таки арест есть арест, особенно в 30-е годы. Домысливать судьбу изобретателя уже нам с вами.

Арестом завершается «Зойкина квартира», причем сочувствия к Зойке, Абольянинову, Портупее нет и в помине. Финал интересен другим. Увлечение Булгакова драматургией Гоголя и Мольера позволило ему создать финал, в котором торжество справедливости есть следствие бдительности «недремлющего ока» нашего государства. Двое неизвестных (представители следственных органов, разумеется), осуществляющие арест и разоблачение жуликов, есть не что иное, как «*deux ex machina*» средневековых комедий.

Это же можно сказать и о «Кар`ере таварыша Брызгаліна», где справедливость устанавливает оперуполномоченный, знавший Прелова. В «Бане» таким «богом из машины» является Фосфорическая женщина.

Подобное завершение комедии – это скорее всего не результат консервативных иллюзий писателя, а следствие веры в существование и действие глубоких нравственных законов совести, которые не щадят ни сильных, ни слабых, а одинаково строги для всех преступников.

Стоит обратить внимание на то, с какой настойчивостью повторяется слово арест в финалах. Арест становится неотъемлемой частью жизни 20–30 годов, следовательно, и в драматургии он находит свое выражение.

В пьесе М. Булгакова «Бег» тоже открытый финал. Не исключено, что Булгаков избрал открытую развязку с «задней мыслью» – дать театру возможность вариантного истолкования, так как режиссура всегда может завершить спектакль одним из способов – «счастливым концом» или гибелью героя [5, с. 55]. Однако подобная незавершенность, на наш взгляд, вполне определена внутренней проблематикой пьесы – движение, бег самой истории. Именно сложность поставленных проблем не позволяет завершить пьесу их разрешением, ибо они неразрешимы вообще, а уж тем более в рамках одного трагифарса. Пусть Хлудов, Серафима, Голубков решили вернуться, но каким будет это возвращение... А. К. Смелянский пишет по поводу решения хлудовской проблемы, что, каковым бы оно ни было, – с самоубийством или без него, – возвращение Хлудова в Россию – это форма выражения одной темы: темы человека, который только самоистреблением может искупить пролитую им кровь [4, с. 195].

Таким образом, и для этой пьесы характерен мотив смерти, ареста, незавершенности в развитии действия.

**Заключение.** Все рассмотренные примеры (с точки зрения конфликта) сходятся в одном – их конфликт двойствен, причем его скрытая часть («подводное течение») представляет большую ценность. В ней затрагиваются и несовершенства социальной системы, и уродливые формы ее проявления, и улавливаются философские рассуждения о месте человека в этой системе, его трагическом положении.

Рассмотренные пьесы русских и белорусских драматургов обнаруживают сходство в построении и реализации конфликта. Безусловно, русские и белорусские пьесы отличаются особенностью национального мышления и яркой индивидуальностью драматургов, но при всем их своеобразии типологические тенденции в построении конфликтов объясняются идентичными условиями развития обеих литератур в период строительства социализма.

### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Булгаков М. А. Пьесы. М.: Сов. писатель, 1987. – 656 с.
2. Васючэнка П. В. Драматургічная спадчына Янкі Купалы. Вопыт сучаснага прачытання. Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – 171 с.
3. Купала Янка. Тутэйшыя // Я. Купала. Паэмы, Драматычныя творы. – Мінск: Маст. літ., 1987. – С. 409–483.
4. Смелянский А. К. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 2000. – 432 с.
5. Тамарченко А. Драматургическое новаторство М. Булгакова // Русская литература. 1990, № 1. С. 46 – 67.
6. Штейн А. И. Веселое искусство комедии. М.: Юридическая литература, 1990. – 336 с.
7. Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. – 478 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ