

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В XX ВЕКЕ:  
ИМЕНА, ПРОБЛЕМЫ,  
КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

ВЫПУСК 10

Поэтика драмы в литературе XX века

Томск  
Издательство Томского университета  
2009

*О. Дашевская*

## **ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ 1930-х ГОДОВ И СТАНОВЛЕНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМЫ**

В 1990-е годы началось переосмысление драматургии постреволюционной эпохи. В коллективной монографии «Парадокс о драме: перечитывая пьесы 1920–1930-х годов» (1993) представлены некоторые тенденции ее развития<sup>1</sup> и творчество драматургов, как активно изучаемых (Н. Эрдман, М. Булгаков), так и тех, чьи произведения были преданы забвению, хотя и составляли репертуар театров 1920–1930-х годов (А. Афиногенов, С. Третьяков, В. Шкваркин, А. Платонов, А. Копков).

Появившиеся в начале нового столетия монографии о пьесах 1920-х годов содержат положения, важные для объяснения развития драматургии 1930-х годов<sup>2</sup>. В театроведческой книге В. Гудковой намечена новая антропология советских пьес, анализируется смена типа героя и его антагониста, выявляется изменение аксиологии в образной структуре (место и роль женщины, детей и стариков в новой системе ценностей), показана трансформация мотивной системы и переосмысление коллизий (любственное чувство, болезнь – здоровье, смерть; «свои» – «чужие», молодые – старые и др.). Реконструируя морфологию сюжета советской пьесы, автор анализирует топику пьес, поэтику заглавия, концепты времени и истории, что позволяет исследователю сделать вывод о мифологичности (сказочности) сюжеттики; в монографии

<sup>1</sup> См.: *Вишневецкая И.* Драматургия в идеологическом воздухе Октября; *Афанасьев Н.* Цензура нового типа // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов. М.: Наука, 1993.

<sup>2</sup> См.: *Гуськов Н.* От карнавала к канону: русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003; *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920–1930-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008.

предложена модель советской пьесы начала 1930-х годов, отражающей новое мировоззрение и творящей советскую утопию.

Для выявления семантики женского образа в психологической драме ее следует рассматривать на фоне сложившихся к концу 1930-х годов «советских» сюжетов. Развитие драматургии 1920–1930-х годов проходит под знаком обнаружения «новой человеческой породы», новых представлений о женщине, о ее социальном статусе и самосознании. Тема «новой человеческой породы» впервые была заявлена А. Блоком в статье «Крушение гуманизма» (1919). В ней поэт-символист выразил веру в рождение гуманной цивилизации на обломках прежней: «в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» намечается «новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-художник*; он, и только он, будет *жадно жить и действовать*» (выделено А. Блоком)<sup>1</sup>. Через полгода в статье, посвященной памяти Л. Андреева, Блок говорит о русской революции 1917 года как о катастрофе. Поэт пишет о том, что еще до событий 1905 года он знал, что «ужас при дверях»; это же «знание» Блок обнаружил у Леонида Андреева в «Жизни Василия Фивейского» и в «Красном смехе»<sup>2</sup>. Люди «новой породы» (большевики) и произошедшие социальные катаклизмы растоптали идеальное женское начало мира, что было выражено в поэме «Двенадцать» в судьбе Катьки, жертвы исторической стихии.

В драматургии конца 1920-х – 1930-х годов правомерно выделить два основных женских типа. В социальной драме, обращенной к историко-революционной или производственной тематике, выдвигается героиня демиургического типа, творящая новый космос; женщина, реализующаяся в общественном деянии, которое составляет главный пафос и цель ее жизни, а социальная история содержательно наполняет ее жизнь. Таковы Инга в пьесе А. Глебова «Инга» (1929), Елена Макарова в пьесе А. Афиногенова «Страх» (1930), Комиссар в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (1933). Второй женский тип представлен в комедии, где альтернативой женщины-воительницы становится женщина-соблазнительница, Ева: «Сусанна Борисовна»

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1962. Т. 6. С. 115.

<sup>2</sup> Блок А. Памяти Леонида Андреева // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1962. Т. 6. С. 131.

(1929) Д. Чижевского, «Малиновое варенье» (1928) А. Афиногенова, «Весенний смотр» (1936) и «Простая девушка» (1937) В. Шкваркина и др. Появление традиционных женских типов в драме нового времени вызвано грандиозной социальной ломкой, равной творению новой космогонии, которая потребовала героического мифа, адекватного исторической ситуации. Женщина берет на себя в драме либо функцию соблазнительницы, отдаляющей культурного героя, мужчину-деятеля от творения нового космоса, либо миссию демиурга, преобразуя неистинный «мужской мир», защищая материнское право и создавая новый мир, где будут осуществлены права жизни создавать и оберегать жизнь детей. Смена культурной парадигмы требовала освящения деятельности мужчины-демиурга более архаическим законом – материнским правом, отвергнутым в эпоху смены матриархата патриархатом. Проза 1920-х годов («Цемент» Ф. Gladкова, «Виринея» Л. Сейфуллиной, «Бердичев» В. Гроссмана) и драма («Васса Железнова» М. Горького и «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского) модернизировали семантику архаического мифа о матери-воительнице.

М. Виролайнен ставит проблему культурного героя нового времени как героя нового мифа. Когда традиции разрушены, космос осмысливается заново, и «взгляд на то, каким должен быть... социальный порядок, еще только вырабатывается или постоянно обновляется. Такие культуры не могут опереться на от века существующую мифологию – а между тем нуждаются в ней для собственного обустройства, для закрепления своих новых норм. Эта нужда чрезвычайно настоятельна, и удовлетворить ее может только рождение новых мифов»<sup>1</sup>. Мифы нового времени, как утверждает исследователь, – особого порядка «секуляризованные» мифы. У «литературы с ними складываются сложные отношения», вместе с тем основные «свойства» мифа сохраняются: он рождается из сокровенных и потаенных первооснов жизни; исток его относится к области того, что называют «сакральным», «мистическим». Культурный герой – его основа, он «приносит в мир новость, которая должна стать нормой». В этой точке «пересекаются миф и история»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 111.

<sup>2</sup> См. подробнее: Виролайнен М. Речь и молчание. С. 114–117.

Обратимся к героиням социальной драмы 1930-х годов. В «Оптимистической трагедии» (1933) Вишневский создает героический миф. События декларативно вводятся в ранг героического ведущими («Пришли посмотреть на героические деяния, на героических людей»<sup>1</sup>). Женский образ в пьесе символизирован: Комиссар лишена имени, подробностей биографии, частной жизни. Остальные персонажи тоже не имеют собственных имен, их заменяют имена нарицательные, которые в мифе указывают на сущность явления<sup>2</sup>: Вожак, Командир, Ботман, Рябой, Сиплый, Главарь. Именами наделены два героя: финн Вайнонен призван подчеркнуть масштабность творимого национального космоса; имя Алексея подразумевает наличие самосознания, индивидуальную выделенность из безымянности других персонажей.

Комиссар выступает демиургом новой реальности, буквально творит «новое небо» и «новую землю». Корабль, на который послана Комиссар, — локальное пространство, обособленный мир; в то же время место действия — вся земля: хлябь и твердь («Сверкает весь рельеф земли. Полк идет по древней дороге»); человеческие массы приведены в состояние брожения («Нас было восемьдесят пять тысяч балтийских и сорок тысяч черноморских матросов»<sup>3</sup>; «полк, как гигантский хор»). Оппозиция море (вода) и суша (материк) — принципиальны в драме. Океан — одно из основных воплощений хаоса, он несет семантику пребывающего в хаотическом движении первовещества<sup>4</sup>. В пьесе представлен миф о первотворении, о происхождении космоса из основных стихий<sup>5</sup>. Действие начинается на море и завершается на суше, «тверди», где происходит основной бой в конце пьесы. Миф творения нацелен на преобразование хаоса в космос.

Комиссар вводит новый порядок бытия, совершая ряд ритуальных действий. Во-первых, она переименовывает, что подразумевает изменение сущности явления; «установление имен» приравнивается акту

---

<sup>1</sup> Вишневский В. Оптимистическая трагедия // Вишневский В. Избранное. М.: Правда, 1984. С. 172.

<sup>2</sup> См.: Имена // Мифологический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 664.

<sup>3</sup> Вишневский В. Оптимистическая трагедия. С. 172.

<sup>4</sup> Океан безграничен, неорганизован, опасен. См.: Мифы народов мира. В 2 т. М.: Большая российская энциклопедия, 2003. Т. 2. С. 249–250.

<sup>5</sup> См.: Категории мифов // Мифологический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 654.

творения<sup>1</sup>. Анархический отряд, который включает преступные элементы, переименовывается в «полк» («Первый морской полк регулярной Красной Армии»). В первом действии новому названию массы сопротивляются, Вожак нарочито называет своих подчиненных «отрядом». Во втором действии, когда на корабль по зову Вожака прибывает подкрепление анархистов, представлено изменение сознания матросов, заставляющих пришедших по-военному приветствовать комиссара. Разноречие резко контрастирует с речью матросов корабля. В конце умирающая героиня просит передать в центр, что «первый морской полк сформирован», что означает осуществление акта творения. Ведущие, общающиеся с современниками как с единомышленниками, находятся уже в границах нового культурного космоса: «*Ведущий*. Какая вежливая тишина! ...Вы, может быть, полагаете, что ...у военкомата и у театра разные цели? Ага, не полагаете... Ну, что ж, начнем!»<sup>2</sup>.

Миросозидающая роль Комиссара выражается в выстраивании новой ценностной иерархии. Об этом говорит капитан корабля, офицер белой армии: «Мне тоже приходилось просвещать — новобранцев. Я объяснял. (*Ироническая игра рук*.) Вот тут вера, тут государь — он был, между нами, мягковат, — вот тут отечество — Россия. И немножко о будущем. Обязательно о светлом-светлом будущем. И вам, бедной, приходится делать то же самое: вот тут программа, а тут светлое-светлое будущее»<sup>3</sup>. Все участники «действия» — «новобранцы», которые «посвящаются» в новую «веру»; путем испытаний (бои), убеждений (слово, индивидуальные беседы с лидерами разных оппозиций — Капитаном, Вожаком, Алексеем), наконец, воздействием «образца» — жертвенной гибели комиссара — они вводятся в план устройства нового космоса. Комиссар утверждает новую социальную организацию, расставляя силы, правящие миром. В русском космосе с эпохи Средневековья существовала иерархия: народ, священнослужитель, царь<sup>4</sup> — новая социальная организация ее трансформирует: народ, идеолог, вождь (власть). Комиссар выступает в роли идеолога и вождя, вступает в противоборство с силами прежнего космоса — Вожаком, с

---

<sup>1</sup> См.: Имена // Мифологический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 664.

<sup>2</sup> Вишневецкий В. Оптимистическая трагедия. С. 172.

<sup>3</sup> Там же. С. 195–196.

<sup>4</sup> См.: *Виролайнен М.* Речь и молчание. С. 125–128.

одной стороны, и Капитаном корабля – с другой. На корабле Комиссар укрощает силы хаоса – социального и внутреннего хаоса – которые воплощают Вожак и его сторонники. В них подчеркнута звероподобность: волосатость, огромность, грубые голоса. Из люка (нижнего мира) «медленно появляется огромный полуголый татуированный человек».

Наибольшую опасность представляет социальная анархия как мировоззрение (упоминается книга Кропоткина, идеолога анархизма). Свобода анархистов, возглавляемых Вожаком, трактуется как произвол силы. В сюжете выделено три сцены: убийство старой женщины, которая обвиняет матроса в воровстве, за что ее казнят вместе с ним; самосуд над офицерами, возвращающимися из плена в Россию (сбрасывают за борт); расправа над командиром, сорванная вмешательством Комиссара. Хаос в «отряде» (стаде), поддерживаемый опорой на инстинкты и на право силы (мужской авторитет), обнаруживает смертоносность, и потому женщина, наводящая порядок на корабле, берет на себя не только миссию космизации, но и защиты жизни.

В европейской культурной традиции мужское начало воплощает активность, целесообразность, оформленность идеи, женское же соотносится с пассивной материей, телесностью: «первый (мужчина) по своей природе выше, вторая (женщина) – ниже, и вот первый властвует, вторая находится в подчинении»<sup>1</sup>. В «Оптимистической трагедии» эта шкала ценностей подвергается проверке и ценой трагической жертвы женщины и мужчин, пошедших за ней, утверждается право женщины на космизацию мира.

Главным преступлением женщины, которое вслед за иудейским мифом «более всего ставилось ей в вину и служило иллюстрацией испорченности женской природы, считалась особая роль Евы в истории грехопадения»<sup>2</sup>. Утверждение нового мифа о женщине потребовало ограничения ее природности. Комиссар отмечает возможность любых личных отношений (между тем пишет нежные письма матери), ее жизнь исчерпана социальным бытием. Любовная коллизия между Комиссаром и Алексеем показана как односторонняя, подразумевается,

---

<sup>1</sup> *Рябов О.В.* Русская философия женственности. Иваново: Изд. центр «Юнона», 1999. С. 8–10.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

что в новой космогонии оттесняются исконные функции женщины, в чем кроется сомнительность нового миропорядка.

Комиссар соотнесена с выдающимися героями своего времени, образующими новый пантеон, они обладают магической силой воздействия на сознание людей (Ленин, Володарский, Урицкий). Комиссаром выстраиваются все уровни нового бытия, в том числе культурный. В беседе с командиром полка, интеллектуально равным противником, она утверждает новое искусство, однако признает необходимость выборочного сохранения старой культуры, цитирует Н. Гумилева, а М. Лермонтов и Л. Толстой приемлемы как художники, писавшие о русском офицерстве.

В социальных драмах 1930-х годов сохраняются законы мифотворчества, хотя пересечение «мифов и истории» здесь сдвинуто в сторону исторического. В рамках социальной роли реализуются героини пьес «Инга» А. Глебова (1929) и «Страх» А. Афиногенова (1930). Хотя «героическая эпоха» отошла, жизнь наполнена ритуалами, подтверждающими ее сакральность (партсобрания, авторитет райкома, значение партбилета). В пьесах сохраняется «повествование» о деяниях «первопредков» — «богов и героев», определивших нынешнее состояние жизни. Все, что происходит сейчас, воспринимается как следствие событий прошедшего времени — образ жизни; социальные группы, образ жизни определены революционным прошлым. Они источают «магические духовные силы», поддерживают установленный миропорядок, определяют развитие событий: в «Инге» это прошлое ее подпольщика-отца, его старый друг, а ныне секретарь парткома Сомов; в «Страхе» функцию «голоса» сакрального прошлого исполняет старая партийка Клара; они участники ключевых сцен настоящего.

Вместе с тем драмы 1930-х годов создают образ нового этапа миротворения, освоение «суши» (тверди), в отличие от «Оптимистической трагедии». В социальной драме 1930-х годов новый космос не только сакрализуется, но обнаруживаются новые противоречия внутри него, не только противоречия нового со старым. В пьесе Глебова Инга Мартыновна Ризер — «женщина новой земли» («Женщина новой земли» — название пьесы П. Романова). Она направлена на ткацкую фабрику и назначена директором, чтобы кардинально преобразовать производство. Ткацкая фабрика — модель организованного общества, технические преобразования становятся в пьесе метафорой созидания новых



законов бытия («Мы не только фабрику реконструируем, а и себя самих, всю нашу жизнь»<sup>1</sup>).

Инга – человек «новой породы», она выделена и противопоставлена всем. Во-первых, она не русская, дочь латышского большевика, унаследовавшая европейский рационализм; во-вторых, получила зарубежное образование, училась в Швейцарии, знает пять языков, у нее «образованность и кругозор», она «знает дело»; в-третьих, у нее есть опыт подпольной работы, она была на фронте, сидела в одиночной камере, и ее пытали током; в-четвертых, у нее «железный характер». В портрете подчеркнуты красота и стройность, «одета строго, но изящно», «при большой женственности – собранность и четкость»<sup>2</sup>. Подчеркивается ее инаковость, неженская оформленность.

В отличие от Комиссара, встреченной враждебно, Инга пользуется безусловным авторитетом и вызывает всеобщее восхищение, она всегда находится среди людей, ценящих ее, принимающих ее высшее право быть лидером: ее поддерживают старый друг ее отца Сомов, Дмитрий Гречаников, инженер Немцевич, председатель завкома и подруга Мэра Гурвич, бригада девушек-ударниц и т.д. Как и женщина-комиссар, Инга стремится установить на фабрике порядок в противоположность беспорядку. Осуществляя реорганизацию с позиций европейского сознания, она вступает в единоборство со старыми принципами жизни и представлениями. Ее заместитель Рыжов растратил казенные деньги в Париже, купив там ненужные станки, но по-купечески устроив пьяный дебош. В пьесе обозначена коллизия цивилизации и варварства, представленного не отрицанием закона, а его неисполнением, когда права власти не обеспечиваются ответственностью, когда европейский порядок обесмысливается безответственностью. Стихия человеческой природы проявляется в психологии персонажей, не умеющих сделать новые принципы жизни правилом личного существования. В пьесе обозначен бунт против женской упорядочивающей силы: пьющий рабочий Болтиков (назван «ископаемым») устраивает скандалы, отстаивая мужское право: «Дали вам свободу... Полну фабрику бабья насажали. Баботделов всяких понастроили... Не желаю я под бабами жить! Не хочу! ...А я бил бабу и буду бить. Хочу – голову тебе откручу,

---

<sup>1</sup> Глебов А. Инга // Глебов А. Избранные пьесы. М.: Сов. писатель, 1961. С. 181.

<sup>2</sup> Там же. С. 184, 173.

хочу — запрягу и поеду! Что хочу, то и буду с тобой делать...»<sup>1</sup>. Можно заметить, что драматург зафиксировал противоречие между активностью человека и регламентированностью его положения системой: фамилия «Болтиков» снимает характеристику «ископаемого», хтонического существа, которое требуется обуздать (как матроса, пытавшегося попробовать комиссарского тела в «Оптимистической трагедии»). Однако обезличивающая сила нового порядка не получает драматургического воплощения, драматург сводит противоречие к столкновению нового, совершенного, и старого, отжившего. Секретарь женорганизации Мэра Гурвич устраивает суд над плохим мужем и работником, однако жена покорно следует за своим мужем. Анархия на производстве трактуется как косность сознания, укорененная в народной жизни и требующая преодоления, подчинения социальной необходимости. Примечательно, что порядок исходит не от мужчины, а от женщины, несущей традицию иной культуры.

Космос новой женщины не сводится к гармонии. Космос предстает как нацеленное деяние, как движение к высшей цели. Инга не боится смелых решений, предпочитает «волнение» «штилю», ее девиз — «наслажденье битвой жизни». Она добивается «чистой атмосферы работы и жизни», так как жизнь для нее — дело.

Однако частью жизни становится и любовь, то есть драматург выявляет столкновение рационально осмысленного и природного в сознании женщины, оправдывая природные влечения тем, что они способствуют полному расцвету личности, то есть полезны в становлении нового человека: «...я чувствую, что я расцветаю от этой любви не только как женщина. Я делаюсь богаче, сильнее как человек, как работник»<sup>2</sup>. Человек нового мировоззрения, Инга сама выстраивает отношения с возлюбленным, преобразуя жизненные обстоятельства как косный материал, преодолевая препятствия к реализации своих желаний. Она требует, чтобы Дмитрий определенно выбрал ее или жену с ребенком, и, разрушая прежний мир любимого человека, уверена, что будит в нем высокие чувства, освобождает от «ржавчины» быта, вытаскивает из «курытника» («Я хочу, чтобы ты снова расправил крылья»). Инга уводит героя из семьи, разрушая прежний институт семьи как частные связи людей для рождения биологического человека, а не как

---

<sup>1</sup> Глебов А. Указ. соч. С. 202–203.

<sup>2</sup> Там же. С. 191–192.

сотрудничество единомышленников, рождающих «нового» человека в процессе совместного преобразования мира. Однако поступок женщины, разрушающей прежний космос, осложняет ее авторитет в социальном деянии. Автор видит в этом не проявление косного прошлого, а противоречие нового порядка и человечности.

В драме обнаруживается односторонность героини, создающая ошибки и драматические конфликты. Героиня делается субъектом новых противоречий, будучи субъектом космотворения. Суровое прошлое определило жесткость Инги. Она не знает жалости к себе и другим: для нее это «самое страшное чувство, самое вьедливое», «хуже оскорбления», «я не выношу жалости, она ненавистна мне» и т.д. В сознании героини существует противопоставление «героического» и женского, и она готова преодолеть женское как архаическое и низшее: «Неужели больше заслуги родить, чем прожить такую суровую жизнь, как моя?»<sup>1</sup>. Инга пользуется правом сильного: она уводит Дмитрия из семьи и возвращает его обратно собственным же волевым решением. Она не учитывает противоречий природы человека, противоречия сознания воспринимаются ею как стихия, которая требует волевого упорядочивания. Дмитрий любит красивую, одухотворенную, сильную женщину, но любит и ребенка, рожденного другой женщиной, в нем жива этика ответственности перед другим, несовершенным, человеком, тогда как в Инге ответственность за дело, нужное будущему и всем, приглушила сегодняшнюю ответственность за частные проявления жизни.

Коллизия Инги и Дмитрия интересна и тем, что автор обнаруживает противоречия в сознании людей, претендующих на лидерство, стремящихся к совершенствованию. Директор фабрики Инга социально превосходит своего избранника, и это тяготит его, он сопротивляется «первенству» женщины. Но разрешение коллизии подтверждает концепцию человеческого совершенствования как социального взросления, Глаша догоняет в развитии Ингу, выполняя материнскую функцию и оставаясь любящей и слабой женщиной, нуждающейся в мужской поддержке. Она преодолевает отчаяние после ухода мужа, «выздоровливает» физически и духовно, начиная новую жизнь. Инга тоже берет в руки револьвер, осознав утрату любимого как собственное поражение в движении к совершенству, но авторская программа побеждающего разума снимает трагическую развязку. Героиня пьесы

<sup>1</sup> Глебов А. Указ. соч. С. 195–197.

покидает фабрику, оставляя порядок и восстанавливая разрушенную почти семью, жертвуя своим чувством. Сюжет обнаруживает тесную зависимость личностной реализации и дела: внешняя безупречность героини контрастирует с внутренней дисгармонией, что свидетельствует равно как о замороженности героини социальной миссией, позволяющей женщине реализовать себя в социальном деянии, так и о скованности автора пьесы социальной мифологией, утверждавшей миф о женщине-созидателе, более совершенной, чем женщина, рожающая и хранящая жизнь.

В пьесе А. Афиногенова «Страх» тоже представлена эпоха сотворения нового мира. Валя, дочь профессора Бородина, лепит скульптуру «Пролетарий в науке», пытаясь выразить дух великого времени: «Когда-то греки варили своих Венер в оливковом масле, от этого мрамор оживал. А нам надо вываривать статуи в масле машинном. И тогда они тоже оживут... На завод скорей! Все увидеть, ощупать, найти новые формы пространства, — я должна переделаться до основания»<sup>1</sup>. Власть новых богов установлена, теперь их «лепят» сами люди (казах Кимбаев ходит за Еленой Макаровой, как за Еленой Прекрасной). Все герои ощущают переломность эпохи; для одних она — время сотворения новых форм жизни, для других — крах всех ценностей. Состояние бытия охарактеризовано профессором Бородиным как страшное время, когда «страна катится в пропасть»<sup>2</sup>. Страх профессора Бородина вызван сомнительностью целей, поставленных новыми людьми перед человеком, движимым инстинктом, а теперь уравненным с богами.

В основы фабулы пьесы «Страх» лежит идея формирования не нового космоса, не нового порядка, а новой социальной психологии. Героине пьесы дано имя героини греческого эпоса, хотя очевиден контраст с Еленой — прекраснейшей из женщин, любви которой добиваются многие знатные мужи, которая становится причиной войны и разрушения Трои<sup>3</sup>. Елена Макарова — «женщина новой земли», «делает

---

<sup>1</sup> Афиногенов А. Страх // Афиногенов А. Пьесы, статьи, выступления. М.: Искусство, 1977. С. 200.

<sup>2</sup> См. речь Бородина: «Скуластые киргизы прогоняют ученых, профессоров сажают в тюрьму, аспиранты лезут на кафедры, таланты гибнут от выдвиненцев... Сыновья отказываются от матерей и скрывают прошлое, дочери обвиняют отцов... Что сделалось с людьми, я спрашиваю?». — Афиногенов А. Указ. соч. С. 195.

<sup>3</sup> Елена // Мифологический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 206–207.

историю», но становится причиной «раздора» в процессе сотворения нового совершенного человека — в Институте физиологических стимулов. Как в других социальных драмах, женщина вторгается в социум как существо из другого мира: Елена принадлежит к «выдвиженцам», молодым партийным кадрам, то есть это новая порода людей, возникших уже в новом государстве. Акцентируется ее статус главного авторитета, хотя ее присылают научным сотрудником в институт и она аспирантка профессора Бородина. Елена учится у старого мира, в пьесе обнаруживается необходимость не только обуздания старого хаоса, но преемственности его опыта, однако она сразу занимает место «демиурга» — ей поручено возглавить новую лабораторию. Героиня предлагает изучать стимулы человеческого поведения (в институте изучались инстинкты животных), чтобы создать в перспективе Институт социального поведения — вывести управление человеком и обществом на научный уровень. Елена участвует в выращивании «человека новой породы», вместе с тем «пересоздает себя» (учит немецкий язык для командировки в Германию, читает «Фауста» И.В. Гете и т.д.).

В Елене Макаровой отразились противоречия нового женского типа в советском обществе. Живущая в «мифологическую» эпоху, она растворена в историческом бытии, главное место в ее жизни занимают социальные эмоции. Елена усваивает и использует средства и методы «мужской» борьбы — объявляет «войну» ученому Бородину, превращает институт в «боевой штаб»: выступает на собраниях — битвах со старой профессурой, пишет статью в газету, привлекая власть и общественность к борьбе. В обостренной классовый борьбе важное место занимают женщины, призванные защищать жизнь. Ранее бесправные выдвиженцы (социально отверженные и гендерно второстепенные) утверждают новые порядки и между тем вносят агрессию, хаос, развязность в общении. Так, Макарова вмешивается в заседание Ученого совета: «Невский, веди заседание, черт возьми!»; одергивает Кастальского: «Заткни, фонтан, бриллиантовая серьга!»<sup>1</sup>, — внося язык революционных низов.

Вместе с тем Афиногенов обнаруживает в ней готовность учиться, стремление избежать бездумных решений, неподчинение стихии общего мнения. Названная «Гамлетом в юбке», героиня пытается

---

<sup>1</sup> Афиногенов А. Указ. соч. С. 217–218.

самостоятельно разобраться в сложных вопросах, защищает профессора Боброва, бывшего ученика арестованного ученого (хотя и под влиянием старой партийки Кларты), за что сама становится гонимой — ее снимают с должности и высылают в другой город. Так в пьесе выявляется противоречие нового порядка, насаждающего страх вопреки установке на создание стимулов для развития человека. Однако открытые противоречия сведены автором к противоречиям роста героини, а преодоление противоречий в героине не показано, дано только безусловное становление женщины, утверждающей новый порядок. В финале Елена Макарова возглавляет реорганизованный институт, который работает «над новым типом человека», в нем создается «другая порода людей», которые не будут испытывать врожденные чувства страха, злобы, зависти, ревности, вытесненные новыми — энтузиазмом, радостью жизни<sup>1</sup>.

Частная жизнь женщины подчинена социальной миссии, и поэтому война, поединок мужчины и женщины переносится из института в семью. В семье Елены и Цехового (его фамилия подчеркивает рабочую профессию героя, он скрывает принадлежность к дворянскому сословию) господствуют отношения товарищей по классу, атмосфера партийного собрания: они обсуждают вопросы «правого уклона», «завода — школы коммунизма». «Баррикадные» взаимоотношения между ними — установившаяся норма: они постоянно иронизируют друг над другом, их ссоры выносятся на люди, обоюдные зависть и соперничество в карьерном росте определяют содержание их споров: «Цеховой. Елене дьявольски повезло... Я торчу на кроличьих стимулах три года — и все аспирантишка несчастный. А она год назад занялась социальным поведением — и уже ассистент и уже имеет собственную лабораторию»<sup>2</sup>. Он легко обвиняет жену в идеологических «ошибках», обеспечивая себе путь в президиум института на ее место. Но и она ему, как «партийцу и мужу», не доверяет, пытается опротестовать его избрание. Оба они руководствуются в главных поступках конъюнктурными мотивами и партийными интересами, а не человеческими принципами.

Елена пренебрегает домом, равнодушна к уюту, она «женщина по недоразумению» (определение Цехового), не замечает неустроенности быта: «голые окна, смятые газеты, пятна на обоях, крошки на скатерти,

<sup>1</sup> Афиногенов А. Страх. С. 196–197.

<sup>2</sup> Там же. С. 196.

окурок, невытая чашка, банка из-под икры». Цеховой характеризует ее неженственность и узость культуры: «Для Елены искусство не существует. Венера — просто голая баба, а полотно Распятия — религиозный дурман. Научный работник, ассистент. Мозг живет, а чувство и чувственность высохли»<sup>1</sup>. Не только у нее в комнате отсутствуют тепло и уют, с ней связан мотив холода — ледяных рук, которые ощущает Валентина, скульптор по профессии. Пьеса Афиногенова «Страх» подводит итог проблеме взращивания «человека новой породы» без дома и семьи, ценой отказа от традиционной миссии женщины быть хранительницей частного интимного мира в социуме.

Исследование типа «женщины новой земли» выявляет разрушительность для нее новых гендерных ролей. Ими самими осознается неразрешимый для них драматизм их жизни: Елена Макарова ревнует Цехового, ушедшего к Валентине. Готовые к воспитанию чужих детей (Елена находится в дружеских отношениях с дочерью мужа Наташей), героини лишены собственных. Елена мечтает о своем ребенке. Социальная драма, выдвигая как главный тип «женщину новой земли», участницу творения нового мира, отказывает ей в исполнении онтологической миссии. Гибель героини в «Оптимистической трагедии», как и бездетность женских персонажей в «Инге» и «Страхе» — невозможность реализации высшего женского предназначения, неисполнение онтологической задачи в рамках культурного космоса. Причины этого не отрефлексированы в 1930-е годы, хотя об опасности разрушения женского и «женственного» на рубеже 1920-х годов писал М. Пришвин: «...теперь при победе мужского начала «идеи», «дела», с особенной ненавистью революция устремилась в дело разрушения женственного мира, любви, материнства. Революция наша как-то без посредства теорий нащупала в этом женственном мире истоки различимости людей между собой. ...И это произошло как-то без всякого идейного принуждения»<sup>2</sup>.

Другой тип героини оформляется в комедии и представляет собой женщину, сохранившую «женственную» сущность, современную Еву. В мифопоэтических источниках Ева имеет два основных значения: во-первых, она трактуется как праматерь человеческого рода, носительница жизни; во втором случае Ева — «прельщенная змеем», призванная

---

<sup>1</sup> Афиногенов А. Страх. С. 210.

<sup>2</sup> Пришвин М. Дневники. 1930–1931. СПб.: Русская книга, 2006. Кн. 7. С. 148–149.

«обольщать мир»<sup>1</sup>. В комедиях 1930-х годов женское и женственное представало как некий соблазн, привлекательный, но отвлекающий от главного — от созидания нового мира.

Главная героиня пьесы Д. Чижевского «Сусанна Борисовна» (1929) противоположна женским персонажам социальных драм. Людьями дела у Чижевского выступают мужчины, поглощенные созиданием нового мира (комсомолец Миша, Мужичков, Пруткис). Аристократка по происхождению, княжна в прошлом, Сусанна Борисовна привыкла жить в роскоши и удовольствии, за чужой счет, на содержании мужчин, и в новой реальности стремится сохранить свои позиции и образ жизни. Она ничем не занимается, ее профессия — «быть красивой», по выражению подруги Нонны, но в новом обществе бездеятельность наказуема, и героиню изгоняет муж. Оставшись без средств к существованию, Сусанна Борисовна ищет нового «спасителя», им становится Мужичков (т.е. любой «мужчина»), и его соблазнение — главная сюжетная линия комедии. Противостояние героини всем персонажам, которые участвуют в созидании новой жизни, не только «бытовое» (найти квартиру и средства выжить), но и мировоззренческое, она отстаивает значение пола, любви, женской красоты, изящества и шарма: «Мужчины остались мужчинами. А если они вам говорят иначе, не верьте этому, врут. ...Вы ведь хотите уничтожить женщину, т.е. меня уничтожить, меня?»<sup>2</sup>. Ее главная роль в жизни — обольщение, в чем она противостоит «беспольным» героям времени.

Современники героини отрицают человеческие чувства, выдвигая идею товарищеской любви, близкую теме «национализации женщин» (название пьесы Ю. Юрьина), утверждают, что «никакого социализма не наступит, пока не будет уничтожена любовь... Все должно быть социализировано и по-товарищески... Потому у нас и к старому все идет, что мы все уничтожили, а любовь оставили. От нее и гниет все. ...Раз у тебя имеется что, а товарищ нуждается в нем, ты обязан делиться»<sup>3</sup>. Близкую позицию выражает комсомольский активист, «революционер в быту» Миша: «У коммунистов страсть — к делу. А любовь между прочим. Одинаково, как пища —

---

<sup>1</sup> См.: Мифологический словарь. С. 205.

<sup>2</sup> Чижевский Д. М. Сусанна Борисовна. М.: Театинопечат, 1930. С. 63.

<sup>3</sup> Там же. С. 12–13.



мужчине нужна женщина, а женщине – мужчина»<sup>1</sup>. Миша отрицает любовь «по-собачьи» (биологическую) и «с черемухой»; противопоставляет ей сознательную любовь – как «общественное отправление», «для продолжения рода человеческого». Интересы новых героев ограничены, их кругозор узок, их лексикон исчерпывается идеологическими штампами.

Сусанна Борисовна следует свободной любви, оттеняя характерную для драматургии 1920-х годов тему любви «самцов и самок» («Самцы и самки» И. Ланина и В. Миленской; «Хочу ребенка» С. Третьякова). Она провоцирует героев-коммунистов, погруженных в хозяйственные вопросы и обнаруживает примитивность их представлений («А скажите – что сильнее, партия или любовь?»), имитируя коллизию «аристократки и гуннов», где мнимая аристократка обнаруживает мнимость претензий новых людей быть строителями новой культуры. С одной стороны, героиня пьесы утверждает ценности романтической любви, важность нежности, тонкости обращения к женщине (как в романах И. Тургенева), доказывает неизменность человеческой природы; с другой стороны, в ее поступках все основано на холодном расчете. «Буржуазные женщины» Сусанна Борисовна и ее подруга Нонна, привыкшие жить за чужой счет, утверждают женскую природу в погоне за коммунистами: цепляются за бывших лакеев, занявших видные посты (Нонна), соблазняют ответственных служащих. Героиня ассоциирует себя с Юдифью из библейского сюжета о Юдифи и Олоферне (она называет Мужичкова «коммунистическим Олоферном»). Юдифь в мифе – героическая женщина, мстящая за разрушение города; ее хитрость и жестокость освящены спасением осажденного города. Сусанна Борисовна не мстит «коммунистическому Олоферну», а хитростью завоевывает Мужичкова как нового кормильца. В пьесе Чижевского миф трагедизируется: не благочестивая вдова<sup>2</sup> Юдифь, а порочная и лживая женщина; не спасение от гуннов-разрушителей, а извлечение выгоды из «нашествия» чужаков. Трагедийно даны даже частные ассоциации: Юдифь в мифе запасается водой; избранник Сусанны Борисовны управляет «ассенизационным обозом», и героиня изучает брошюру об ассенизации.

---

<sup>1</sup> Чижевский Д.М. Указ. соч. С. 31.

<sup>2</sup> См.: Мифологический словарь. Указ. соч. С. 644.

Однако вместе с разоблачением комедийного персонажа происходит и разоблачение комедийного окружения, претендующего называться не гуннами, а созидателями. Так женский персонаж позволяет ввести в комедию не только обличение социального порока в лице бездеятельной аристократки, но и ограниченность новых норм жизни. «Сусанна Борисовна. Когда-то были гунны такие... тоже ворвались они в культурный мир и скоро стали в нем тоже культурными людьми, а как гунны — исчезли. Так и вы. Гуннами ворвались в нашу культуру. Но теперь вы тоже делаетесь культурными людьми и, как гунны, значит, исчезаете, разлагаетесь»<sup>1</sup>. Сусанна Борисовна, как и героиня мифа, заманивает Мужичкова в ловушку, играет роль пролетарской женщины (уродливо одевается, использует идеологические клише): «Никакой любви нет. И любовь, и обоз — общественная... как это? функция. ... Между мужчиной и женщиной всякие отношения должны быть деловыми, товарищескими. ...Нужен мужчина — приняла его, как порошок, и все. Никаких настроений, что? И я не признаю полов, да, да...»<sup>2</sup>. Травестирование мифа снижает представителей мнимо антагонистических миров: гунны не стали аристократами, но и не бежали из города, спасительница воспользовалась дарами гуннов.

В многообразии драмы 1930-х годов другие женские типы — мать, простая девушка — менее распространены. В сюжетах пьес первой половины 1930-х годов важное место занимает проблема эмансипации женщины, ее отчуждения от исконной функции. Антропология пьес выявляет сформировавшуюся социальную аксиологию: происхождение (наследие 1920-х), социальное положение (должности), партийность. Драма обозначила разрушение семьи, связанное с отказом женщины от семейных ценностей ради «идеи», свободная женщина пренебрегает интересами и чужих семей. Изображая разрыв двух семей — профессора Боброва и Вали, Елены Макаровой и Цехового — Афиногенов обнаруживает кризис старой модели семьи, вызванный изменившимся самосознанием женщин в разных социальных группах. Увлеченные делом и самодостаточные героини независимы в отношениях с мужчинами. Так, Валентина переезжает к Цеховому, не смущаясь тем, что у него есть жена и ребенок; неудача со скульптурой пролетария побуждает ее обрести «духовное здоровье» (Валентина в переводе — «здо-

---

<sup>1</sup> Чижевский Д.М. Указ. соч. С. 27.

<sup>2</sup> Там же. С. 48.

ровая») и творческий импульс в новой социальной среде, в отношениях с рабочим, чего однако не происходит («от меня осталась только серая пыль»). Автор становится не защитником новых социальных и семейных институтов, а их исследователем, готовым вскрывать их несовершенство.

Женский дискурс в пьесах 1930-х годов представляет современную женщину как носительницу релятивной нравственности. Такова Юля в «Чудаке» Афиногенова, выбирающая материальные ценности, обменивая любовь бескорыстного энтузиаста Бориса Волгина на престижную столицу. Эмансипированные женщины нового времени не хотят иметь детей, обременять себя, предпочитая свободу (Валя в «Страхе»; героиня пьесы В. Шкваркина «Чужой ребенок»); они переходят из одной семьи в другую (героиня «Весеннего смотра» Шкваркина); женщины-партийки демонстрируют фанатизм в деле, «производственное» существование (Клара в «Страхе»; Добжина в «Чудаке», доводящая до самоубийства Симу). Гендерные модели отражают конфликт супругов как норму (Валя и Бобров), утверждающееся равенство полов создает неустойчивость семей, что обрекает детей на одиночество; молодые женщины охотно выполняют роль мачехи. И героини социальной драмы, созидающие новый космос, и греховная женщина (Ева) из комедий 1930-х годов не гармонизируют, а сами становятся жертвами ситуации. Состязательность и агрессивность в частных отношениях отражаются на женщинах и детях («Чудак», «Страшный суд», «Весенний смотр»). Однако позитивные ценности связаны все же с женщиной (юная Аня в драме «Простая девушка» В. Шкваркина).

На этом фоне *психологическая драма* конца 1930-х годов предлагает иной тип героини и развивает иную антропологическую картину. В 1938 году выходит пьеса А. Арбузова «Таня», немного позже – «Машенька» А. Афиногенова (1938–1941) и «Обыкновенный человек» Л. Леонова (1941)<sup>1</sup>, что позволяет говорить о становлении психологической драмы. В психологической драме человек помещен в мир бытовых, окультуренных, теплых человеческих отношений. Характерно признание

---

<sup>1</sup> Они рассматривались в рамках творчества драматургов: *Василинина И.* Театр Арбузова. М.: Наука, 1993; *Афанасьев Н. Я* и Он. Александр Афиногенов // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов. М.: Наука, 1993. С. 346–376; *Шеглов Г. Н.* Жанрово-стилевое своеобразие драматургии Л. Леонова. М.: Советский писатель, 1984.

А. Афиногенова, что «Машенька» «...родилась <...> от страстного желания побыть среди хороших людей, полных чистых чувств, благородных намерений, сердечной теплоты и подлинной дружбы»<sup>1</sup>. Новое измерение личности заявлено во внимании к частному человеку, «обыкновенному», в его индивидуальном существовании. Женские персонажи (Таня, Машенька, Аннушка) значимы неповторимой индивидуальностью, вне социальной иерархии.

Особый аспект тема «обыкновенного человека» обретает в пьесе Леонова, где герой может занимать высокую должность в социальной иерархии, но не кичится этим; «простой необыкновенный человек» — тот, кто не гоняется за материальными ценностями. Психологическая драма унаследовала тему «простого человека» от лирической комедии. Пьеса Леонова «Обыкновенный человек» — комедия, по определению автора, и напрямую корреспондирует к комедии Шкваркина «Простая девушка» (1937), сохраняя комедийный принцип организации драматического действия. Действие движется интригой, связанной с Констанцией, с таинственной должностью друга Свеколкина. Коллизия организуется противостоянием «простых» (честных и порядочных) людей и «совмещан», к которым принадлежат и деятели культуры (Ладыгин-старший). В пьесе Леонова представлены два женских типа: Аннушка, простая девушка и Кира, соблазнительница.

В психологической драме важен возраст героинь (Машеньке — 14 лет, Тане и Аннушке — 18), они вступают в жизнь, лишены узко прагматических устремлений и намерений, напротив, изображены полемично по отношению к преобразователям эпохи, демонстративно уведены из социальной сферы в частную. Главный жизненный интерес молодых женщин сосредоточен в кругу интересов дома, родных и друзей: Таня бросает институт, чтобы помогать любимому мужу делать чертежи, растворяясь в его жизни; Машенька учится в школе. Молодым героиням свойственно удивление миру в его многообразии, они наделены радостью первооткрытия, индивидуальным сознанием и мироощущением: Таня воспринимает парк в Сокольниках как сказочный лес; Аннушка готова дарить всем цветы. Они обладают женским обаянием и детской непосредственностью в выражении чувств и эмоций, несут естественную нравственность, искренность и чистоту.

---

<sup>1</sup> Афиногенов А. Машенька // Афиногенов А. Избранное. В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т.1. С. 552.

В психологической драме реабилитируется женская слабость, незащищенность, нужда в опоре и поддержке и возвращается глубина человеческой личности, ее эмоциональное, интеллектуальное наполнение, полноценность и неоднозначность. В пьесы возвращаются культурные реалии, составляющие внутренний мир: мотивы пения, игры на фортепьяно, литературы, живописи.

Героини, несущие своим существованием радость в мир, обделены любовью, но нуждаются в ней, живут в «обезлюбленном» мире. Любовный сюжет имеет в пьесах миромоделирующее значение. Любовь утверждается как главное содержание человеческой жизни, ее основной смысл, но в трех пьесах она обретает разное наполнение. Героини трех пьес маргинальны по отношению к общему потоку жизни. Так, Таня, заблудившаяся в Сокольниках, «странная» для гостей Германа, грустит, когда всем весело. Машенька и Аннушка приходят из другого пространства; оно определяет их отличие от ограниченных в рамках исторической эпохи других персонажей. Мужские персонажи строят новый мир и любят героинь времени. Герман Шаманов, обуреваемый «духами» социального энтузиазма, легко оставляет Таню, забывая ее. Леонид и Алексей Ладыгин выбирают сильных женщин, со зрелым сознанием и устоявшимися представлениями (Нину Александровну и Киру).

Психологическая драма впускает драматизм человеческого существования, невластность человека в выстраивании отношений с другими, зависимость от иррациональных сил извне и в сознании человека. Три героини даны на пороге нового витка жизни: у Тани – ожидание ребенка, Аннушка и Машенька приезжают в чужой для них мир, встреча с которым рождает утрату надежд. Неосуществившиеся ожидания сопряжены с самоотречением, возвышением над собой, отказом от мнимого счастья с любимым во имя его счастья. Таня и Машенька случайно слышат разговор, где любимый признается в любви другой женщине; Аннушка знает о чувствах Алексея Ладыгина к Кире. Таня сама принимает решение уйти от Германа, в пьесах Афиногенова и Леонова родные (отец и ставший близким дед) участвуют в принятии трудного решения. Коллизия в финале трех пьес разрешается драматически: героиням отказано в любви, ситуация выведена на новый виток испытания (приезд матери в «Машеньке», вторая разлука Тани с Германом, решение Аннушки навсегда уехать домой).

В пьесе Афиногенова любовь обретает экзистенциальный смысл. Юная Машенька особенно ощущает дефицит любви в мире, усиленный сиротством: после смерти отца Машеньку мать отправляет к деду, так как дочь мешает ей устраивать личную жизнь, но деду Машенька тоже не нужна. Окаемов отчасти виновен в разрыве с сыном и в его утрате, так как хотел в нем видеть только ученого, не считаясь с интересами сына и невестки. Героиня выступает жертвой устроенного взрослыми мира, жестокого к ней. В пьесе Афиногенова разрыв человеческих связей становится онтологической характеристикой социума. Фамилия старого Окаемова имеет значение «живущий около», в «холодном» доме (роман Ч. Диккенса «Холодный дом» любят Машенька и дед).

Ключевой мотив пьес – мотив рождения нового человека. В пьесе Афиногенова новое рождение переживают и молодая героиня, и профессор Окаемов, что утверждает новую антропологию – людей создает не социум только, но общение частных людей друг с другом, теплота понимания и любви. В первом действии сцена чтения Машенькой романа Диккенса «Давид Копперфильд» о рождении героя, который идентифицируется со старым профессором, может привести к пониманию, но обида на мать девочки мешает преодолению отчуждения Окаемова от Маши. Содержание романа Диккенса создает психологический подтекст реальной ситуации, свидетельствующий о сближении героев.

*Машенька (читает):* В самом начале моего жизнеописания я должен упомянуть, что родился я в пятницу, в полночь. Замечено было, что мой первый крик раздался, когда часы начали бить ...» (И в столовой начинают бить часы).

*Окаемов. А? (Поглядел на Машу, она на него).* Совпадение. Хм...<sup>1</sup>

«Холодный дом» профессора постепенно отогревается: он отдает в залог дорогие книги ради покупки теплой шубки для Машеньки, утешает после обиды Виктора, который просит Машу написать ему любовное письмо, жалуясь на одиночество, а потом высмеивает ее. Фамилия героя может быть связана со словом «покаяние»: профессор Окаемов, занимаясь палеонтологией, исследуя глубинные связи языков, приближается к значимости восстановления «родственного» в общении отдельных людей, а не только человеческого рода. Привязанность конкретных людей меняет вектор человеческих взаимоотношений, способствует воссоединению всей семьи Окаемова.

---

<sup>1</sup> Афиногенов А.А. Машенька. С. 393.

Не только герои пьесы Афиногенова живут в «холодном доме». В психологических драмах поставлена проблема роковых сил истории и природы (смерть матери Аннушки и отца Маши), стихии человеческих чувств. Е. Шварц в эти же годы пишет «Снежную королеву» (1939) с метафорой «холода», завладевшего миром, растопить который можно только теплом юношеских сердец. Психологической драме конца 1930-х годов близка вера в доброту людей и творческие силы жизни. «Чувствительная» интонация и в прозе А. Платонова (рассказы «Машинист Мальцев» и «Фро») заявляет связь яростного мира с прекрасным.

Топос Сибири в пьесах 1930-х годов символизирует пространство холода, в то же время входит в оппозицию центру (столице), наделяется позитивными коннотациями. Аннушка, впервые появившаяся в Москве, противопоставлена эгоистической и надломленной Кире и «необыкновенным» людям, паразитирующим на благах, которые дает им новое общество. В «Обыкновенном человеке» Аннушка и отец выявляют нравственную ущербность семьи Ладыгина и помогают разрешить назревшие противоречия. Из Сибири приехала Машенька, которая вносит нравственное здоровье в искусственный (больной) мир столицы.

С пространством Сибири (Севера) связана близкая прежней модель преобразуемой стихии, однако стихия приобретает позитивные характеристики, так как мир вне благ цивилизации формирует первооткрывателей земных недр, энтузиастов и мужественных людей, объединенных особыми отношениями деятельной взаимопомощи. С таким миром связаны прежде всего мужские персонажи пьес «Таня» и «Машенька», оттуда приезжает Леонид, туда уезжает Герман. Новое поколение живет в особом «поисковом» пространстве (прииски — метафора золотого человеческого фонда); это креативное пространство, отличное от столичного прозаического пространства высокой степенью самостоятельности и свободы, направленностью на поддержку другого человека.

Компоненты модели преобразования человека и мира выражены не столько мотивом созидания, сколько мотивом научного поиска. В пьесе Леонова молодой Алексей Ладыгин создает вакцину для лечения африканских болезней, ставит опыты на обезьянах, являя самоотверженное служения делу: «...науке нужны верные люди, которые не ждут от нее ни денег, ни быстрого успеха, ничего... кроме разве маленького

утешения под старость, что и ты помогал человеческому роду подняться хоть на ступеньку из его жалкого зверства»<sup>1</sup>. С мотивом научного поиска переплетается тема будущего в «Обыкновенном человеке». В пьесе А. Афиногенова «Машенька» сцена встречи нового года задает несколько векторов рождения будущего человека: рождение нового человека (дочери Леонида, Машеньки), план возможной судьбы певицы самой Машеньки и «светлое будущее» человечества: «Окаемов. Вы увидите, как жизнь человеческая будет продлена на много лет... Вы услышите, как прогремит на земле последний выстрел и люди забудут, что такое война. Вы будете жить в новом мире, без войн...»<sup>2</sup>. Осознание старым профессором приближения смерти («Сначала ушли мои отец и мать. Потом жена. Потом мои сверстники, один за другим. Потом сын мой – твой папа. Значит, и мне пора...»<sup>3</sup>) соединяется с надеждой на неостановимость жизни («будут жить твои дети»). Планы будущей жизни героев соотносятся с перспективой развития человечества. Частые гости в доме профессора, дети становятся друзьями, будущими учениками (Сеня, увлекшийся палеонтологией), Окаемов преемственно включен в ожидаемое «светлое будущее».

В психологической драме представлена оппозиция двух моделей преобразования: изменение внешнего мира (прогрессистская модель) и внутреннего изменения: первая связана с персонажами-мужчинами (Герман, Леонид, Алексей), вторая – с героинями. Тема «модели» и «более совершенного творения» вводится в эпиграфе к «Тане», который можно связать со всеми пьесами: «...я родился и явился сначала скромной моделью себя самого, для того чтобы родиться снова более совершенным творением». Преобразование мира связывается не с материальными процессами, а с самосозиданием человека. Сюжет пьес можно интерпретировать как инициацию героинь, но инициация связывается не с приобщением к социальным потребностям, а с «приобщением к тайным знаниям», а «обретение сверхъестественных возможностей»<sup>4</sup> реализуется не в получении социального авторитета, а в духовном обогащении, необходимом для гармонизации мира. Инициация Тани со-

---

<sup>1</sup> *Леонов Л.* Обыкновенный человек // *Леонов Л.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1961. Т. 7. С. 309.

<sup>2</sup> *Афиногенов А.* Машенька. С. 409.

<sup>3</sup> Там же. С. 399.

<sup>4</sup> *Мифологический словарь.* С. 84.



проводится символической «смертью» и «воскресением», сопровождающими ее возвращение к людям после утраты ребенка и семейного счастья: она теряет сознание в метели, когда добирается до поселка к больному ребенку, ее «отогревают» таежники, а затем Таня «спасает» мальчика, «врачует» мир.

Для Аннушки «инициацией» становится переживание примирения Алексея с невестой; она рвет написанное ему письмо: несостоявшееся признание аналогично нераскрытой Таней Герману тайне об их умершем сыне. Машенька любовью соединяет «разрозненные части мира» – враждующих деда и мать. Драму расставания деда с воскресившей его внучкой она пытается претворить в соединение, возвращаясь к деду: «Только маму нам тоже нельзя оставлять. Она же теперь совсем одинокая... Мало ли что раньше было, сколько лет прошло... За что же теперь не любить?»<sup>1</sup>.

Драма рубежа 1920–1930-х годов показала историческую неизбежность появления женщины «новой породы» как выразительницы идей нового общества и новой цивилизации, в то же время вскрыла противоречивость новой сущности женщины-преобразователя: в ее максимализме кроются ее собственные драмы и трагедии других людей. Социальная драма и комедия подготовили появление психологической драмы во второй половине 1930-х годов. В психологической драме изображается человек, вышедший из мифов истории в реальную жизнь. Во-первых, восстанавливается значение в человеческой культуре женственности, интимной сферы человеческой жизни, внутреннего мира личности. Во-вторых, делается ставка на молодое поколение как духовную и интеллектуальную силу, способную «гуманизировать» мир, противостоять стихийным силам природы (болезни, смерть) и силе разнопавленных человеческих страстей, осложняющих интимные отношения. Психологическая драма конца 1930-х годов восстанавливает гуманистический потенциал русской литературы и может быть вписана в национальную традицию, прежде всего в традицию чеховской драмы.

---

<sup>1</sup> *Афиногенов А. Машенька. С. 427.*