


Вещный мир в драматургической рецепции В. С. Розова

*Анастасия Дмитриевна Алексенко*¹

¹ Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)

кандидат филологических наук, доцент

 0000-0001-8565-7834. E-mail: aleksenkoanastasia[at]yandex.ru

© КалмНЦ РАН, 2024

© Алексенко А. Д., 2024

Аннотация. Драматургия советского периода достаточно изучена как с точки зрения специфики художественной системы, так и в аспекте ее идейного-тематического наполнения. Творчество В. С. Розова, обновившего традиционный жанр русской реалистической психологической драмы, отражает основные проблемы современной автору эпохи и ее человека, находящегося в диалектическом процессе поиска собственных моральных принципов и индивидуальной «правды». В повседневности обнаруживаются драматизм и поэзия, а быт человеческого существования понимается как неотъемлемая составляющая его бытия. Быт в розовской драматургии не самоцель, а та почва, на которой вырастает поэзия жизни, он обретает предметно-вещные контуры, становится камертоном или испытанием для всех действующих лиц — выбирающих комфорт мещанской жизни или решительно восстающих против стяжательства и нагромождения вещей. В пьесах «В добрый час!», «В поисках радости», «Гнездо глухаря» герои, вступая в конфликт с общественным сознанием, стремятся отгородиться от бытового благополучия и засилья «вещизма». *Цель* настоящей статьи — изучить формы и содержание неприятия вещного мира в драматургической рецепции В. С. Розова. *Результаты.* Вещизм как засилье материальных благ, мещанство в измельчавшем мире органически не принимается молодыми героями Розова, отторгающими их всем своим естеством, натурой, сознанием.

Ключевые слова: советская драматургия, психологическая драма, описательная ремарка, вещный мир, сценическое пространство, семиотика вещи, В. С. Розов


Для цитирования: Алексенко А. Д. Вещный мир в драматургической рецепции В. С. Розова // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 148–161. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-148-161

The Material World in the Dramatic Reception of V. S. Rozov

*Anastasia D. Aleksenko*¹

¹ North-Caucasus Federal University (1, block 20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)

Cand. Sc. (Philology), Associate Professor

 0000-0001-8565-7834. E-mail: aleksenkoanastasia[at]yandex.ru

© KalmSC RAS, 2024

© Aleksenko A. D., 2024

Abstract. The dramaturgy of the Soviet period has been sufficiently studied both from the point of view of the specifics of the artistic system and in terms of its ideological and thematic content. The work of V. S. Rozov, who updated the traditional genre of Russian realistic psychological drama, reflects the main problems of the contemporary era of the author and his person, who is in the dialectical process of searching for his own moral principles and individual “truth.” Drama and poetry are discovered in everyday life, and the everyday life of human existence is understood as an integral component of its existence. Everyday life in Rozov’s drama is not an end in itself, but the soil on which the poetry of life grows; it acquires objective and material contours, becomes a tuning fork or a test for all the characters — those who choose the comfort of bourgeois life or who resolutely rebel against acquisitiveness and the accumulation of things. In the plays “Good Hour!”, “In Search of Joy”, “The Wood Grouse’s Nest”, the characters, coming into conflict with public consciousness, strive to isolate themselves from everyday well-being and the dominance of “materialism”. The *purpose* of this article is

to study the forms and content of rejection of the material world in the dramatic reception of V. S. Rozov. *Results*. Materialism as the dominance of material goods, philistinism in a crushing world is not organically accepted by Rozov's young heroes, who reject them with all their nature and consciousness.

Keywords: Soviet dramaturgy, psychological drama, descriptive stage directions, material world, stage space, semiotics of things, V. S. Rozov

For citation: Aleksenko A. D. The Material World in the Dramatic Reception of V. S. Rozov. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 148–161. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-148-161

1. Введение

Литературный процесс послевоенного десятилетия развивался в сложном и идеологически неоднородном историко-культурном пространстве. Художественную систему этого времени характеризует возвращение к реализму; постепенный уход от канона социалистического реализма. В то же время литература стремится к осмыслению актуальных проблем жизни советской эпохи, формируется, по образу М. М. Бахтина, «ценностный центр» — комплекс главных тем периода середины 1950–1960-х гг. В русле традиции реалистического психологизма внимание авторов обращается к судьбе личности, не слиянной с общим коллективным «мы», ее духовному миру, устремлениям, переживаниям и внутренней эволюции в условиях ежедневно совершаемого этического выбора. В драматургии этот этический выбор совершается, казалось бы, в традиционном сценическом пространстве, обозначаемом сценическими ремарками.

Конфликтная ситуация драматургии 1950–1960-х гг. складывается в форме неразрешимого противостояния старого мещанского мира, воплощенного в вещных и (или) бытовых деталях и новой личности, не приемлющей накопительства и стремления к материализованному благополучию. И чем крепче в новой жизни пытаются удержаться «вещизм» как форма выражения обывательской психологии, тем острее оказывается его столкновение с нравственными принципами молодых людей, желающих разрушить конформистскую формулу «жить как все» и отвергнуть стремление к накопительству. Предметный мир, в котором развивается конфликт,

становится средством характеристики среды, ситуации и героев. Драматурги намеренно подчеркивают развоплощающее человеческую душу влияние вещного мира, поэтому в пьесах В. С. Розова многие предметы преодолевают свою вещность, превращаются в *знак* вещи и, в соответствии с концепцией В. Н. Топорова, «становятся элементом уже совсем иного пространства — не материально-вещественного, но идеально-духовного» [Топоров 1993: 70].

2. Методология исследования

В отечественном литературоведении сложилась достаточная исследовательская практика, посвященная изучению советской драматургии 1950–1960-х гг. (В. С. Розов, А. Н. Арбузов, Л. Г. Зорин, Н. Ф. Погодин и др.). А. Н. Анастасьев [Анастасьев 1966], А. О. Богуславский, В. А. Диев [Богуславский, Диев 1968], В. С. Фролов [Фролов 1979], Д. Садыкова-Грачева [Садыкова-Грачева 1976], Б. С. Бугров [Бугров 1987], О. В. Журчева [Журчева 1987; Журчева 1993; Журчева 2001; Журчева 2016], М. И. Громова [Громова 1999], П. А. Руднев [Руднев 2018] внесли значительный вклад в разработку общетеоретических вопросов, проблемы героя, жанровой идентификации, идейно-тематического содержания пьес указанного периода. Исследователи выявляют традиционные элементы реализма, указывают на непреходящую функцию среды, воспитывающей героя, однако научные работы, посвященные рецепции вещного мира как части этой среды в драматургии 1950–1960-х гг., в современном литературоведении отсутствуют, что определяет необходимость целенаправленного выявления константной составляющей предметного мира в пьесах.

3. Материалы исследования

Выбор в качестве материала исследования драматургии Виктора Сергеевича Розова (1913–2004) определен рядом причин. В творчестве автора сформировался мировоззренческий конфликт, отражающий актуальные морально-нравственные искания послевоенного времени, утвердился особый лиризм «как повышенная субъективность драматургического дискурса» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 141], отразивший острый интерес к активно действующему в жизни герою. Это новый тип молодого человека,

«розовский мальчик» с особым романтическим мироощущением, которое восстает против мещанства быта и духа, бунтует против всего, что мешает воплощению его идеалов. Разрушающая идеалистическую концепцию «розовских мальчиков» среда создается драматургом не только в ремарочном тексте, но и становится предметом обсуждения действующих лиц, присутствует в репликах, являет пространство овеществленного мира.

Герои пьес В. С. Розова погружены в реальную советскую повседневность, в «живую, неотразимую современность» (Н. Ф. Погодин). Подробности в описании быта, и в особенности вещного мира, его выраженная сенсуальность — характерная черта художественного метода В. С. Розова, создающая эффект «стереоскопичности» действия, что обусловило наше обращение к произведениям драматурга. Объектом исследования выступили ранние комедии «В добрый час!» (1954) и «В поисках радости» (1956), поздняя пьеса «Гнездо глухаря» (1978), определяемая самим автором как «семейные сцены».

4. Результаты и дискуссия

Ярким творческим дебютом В. С. Розова явилась комедия «В добрый час!». Движение действия запускается приездом племянника профессора Аверина, 18-летнего абитуриента Алексея, для поступления в столичный институт. Оппозиция двух миров — московской и провинциальной молодежи моделирует расстановку действующих лиц комедии. Пристальное внимание драматурга приковано к внутренней эволюции, происходящей в душе молодых людей, поэтому коллизия комедии не сводится к простому разрешению дилеммы ребят поступить / не поступить в институт. Главный нравственный выбор героев — как жить самостоятельно, честно, открыто и искренно — это путь их взросления, непримиримой борьбы с миром мещанской морали и приспособленчества.

Образ успешной московской жизни представлен вещественно. Интерьер, в котором развивается первое действие комедии, являет собой квартиру академика Аверина, вся ее обстановка свидетельствует о житейской устроенности и крепком благополучии: «Столовая-гостиная в квартире Авериных. Это квартира в новом доме. Обставлена добротной мебелью, большей частью новой, но есть и старинные вещи, например, большие часы, стоящие слева, у сте-

ны. Рояль. Люстра. Просторно, чисто. Есть балкон» [Розов 1954]. В деталях быта особое внимание сфокусировано на эклектике современного и традиционного, что указывает на образ хозяина — успешного человека, который, с одной стороны, стремится к благам нынешней жизни, а с другой стороны, осознает себя причастным к укоренившимся традициям отечественной интеллигенции. В новую квартиру — воплощенный социалистический рай — «вживаются» старинные, вероятно, антикварные и значимые вещи. Вместе с тем в смешении прошлого и настоящего прочитывается некоторая оксюморонность. Драматург намеренно снижает, обытовляет жизнь семьи Авериных: в квартире «просторно, чисто», но эта словесная декорация, подчеркивающая ощущение свободы, обрывается грубо-материальной констатацией «есть балкон», фиксирующей сам факт наличия балкона, понимаемый как маркер обеспеченности.

Особенное внимание в интерьере обращено на отдельные предметы: «большие часы», «ракушка», «рояль», и каждая из этих вещных реалий становится участником действия, «активной декорацией» в наиболее напряженных сценах. Не только ремарки фиксируют сценическое пространство, но и реплики персонажей. Особые эксплицитные характеристики перечисленные предметы получают, в первую очередь, в словах Андрея Аверина, что еще раз указывает на глубокую сосредоточенность новой «семейно-психологической», бытовой драмы на внутреннем мире человека. О старинных, конечно, очень дорогих часах Андрей говорит с выраженным пренебрежением: «...они сейчас восемь раз отбахали. Я по ночам каждый раз вздрагиваю... В детстве мы у каких-то родственников в Сибири жили, в войну. Ничего не помню, только бревенчатые стены и ходики... Мягко тикали... Что-то от них приятное на душе осталось... А у нас? (Махнул рукой.)» [Розов 1954]. Сравнение страшных, громогласных часов в родительском доме и мягких, тихих «ходиков» обнажает душевную смятенность героя, подводя к неминуемому, почти риторическому вопросу: почему в зажиточной, богато устроенной квартире Авериных сын переживает такой острый кризис? В чем причина, которая привела 17-летнего подростка к внутреннему надрыву, болезненно-невротическому возбуждению?

В последнем действии, когда Андрей Аверин уже пришел к важной диалектической точке в собственных исканиях, возмужал и обрел силу самостоятельно принимать решения, не зависящие от воли родителей, вновь возникает образ «ходиков». Решив ехать в Сибирь к брату Алексею за «настоящим делом», Андрей как бы случайно спрашивает брата: «Я поработать хочу... Там ходики у вас висят?» [Розов 1954]. Замыкается круг взволнованных исканий героя, ведомого внутренним «тиканием» маленьких часов, которые с детства стали его нравственным ориентиром, направленным против стяжательства обывательской среды. Часики, висящие в далекой Сибири, из бесстрастно зафиксированной драматургом детали сценического пространства вырастают до символа прочности мироустройства.

Как отмечали современники, приветствовавшие выход пьес драматурга, все вещи в комедии воссоздают «неотразимую жизненную правду» (Н. Ф. Погодин). Предметы воплощают психологию старого мира: обволакивающее благополучное мещанство, протекцию, парадность и рисовку. Знаком такой искусственной жизни является неоднократно упоминаемая нелепая «большая пепельница-раковина», особенно неуместная оттого, что в доме Авериных никто не курит. Андрей, описывая пепельницу, восклицает: «Во какую каракатицу купила!» [Розов 1954]. Эта раковина становится причиной частых столкновений, происходящих между Андреем и его матерью Анастасией Ефремовной, для которой вычурная ракушка-пепельница — материализованный знак счастья, показатель достигнутого благополучия, несмотря на то, что эта вещь в интерьере новой квартиры неуместна и странна. Анастасии Ефремовне сложно создать настоящий «лоск» в своем доме, все в нем получается фальшиво и неудобно, и оба ее сына, переживающие собственный кризис, все время отмечают эту парадоксальную — при внешнем благосостоянии — неустроенность и ощущение гнетущей тоски: «Да, с виду у нас чистота, уют... Мать старается. <...> Иногда мне хочется пройтись по нашим чистым комнатам и наплевать во все углы...», «Вы обратили внимание, Маша, какая у нас в доме тоска?» [Розов 1954].

Анастасия Ефремовна по понятным причинам хочет сыну «устроенной» судьбы. Мечты о благополучном будущем Андрея

обретают в ее сознании вполне отчетливые, тоже предметно-вещные контуры: говоря о сыне академика Вадиме Розвалове, Анастасия Ефремовна определяет «программу» успешного человека: «У него будет квартира, большая зарплата...» [Розов 1954]. «Квартира» в этой мимолетно брошенной реплике обретает символический смысл, олицетворяя надежды человека эпохи послевоенного дефицита.

Таким образом, в комедии В. С. Розова «В добрый час!» быт выступает не просто как жизненный фон семьи Авериных, он понимается как «действенное орудие испытания молодых героев на нравственную прочность, он дает возможность строго и нелицеприятно судить об уровне их моральных критериев» [Бугров 1987: 85].

Вещный мир как часть эстетической системы В. С. Розова претерпевает художественную эволюцию и обретает дополнительные смыслы в последующих пьесах. Комедия «В поисках радости» продолжает сквозную в творчестве В. С. Розова тему борьбы с «вещизмом», с мещанским бытом, опустошающим внутренний мир человека. Мебель, купленная в дом Савиных женой старшего сына «мещаночкой» Леночкой, вырастает до многогранной метафоры «духовной неподвижности, заскорузлых представлений, ханжеских жизненных принципов» [Бугров 1987: 95].

Первое действие комедии «В поисках радости» открывается ремаркой: «в старом доме, где-то в отдаленном от центра переулке» [Розов 1956]. Квартира имеет «странный вид» [Розов 1956], она заставлена разными предметами, укрытыми «материей, газетами, всевозможным тряпьем» [Розов 1956]. Количественное нагнетание вещных образов создает, по терминологии Р. Барта, «эффект реальности». В полумраке комнаты отчетливо выделяется одна вещь, которая при первом приближении сливается с остальным интерьером, но по мере нарастания драматического конфликта именно она получит разрешительную функцию, станет орудием «активности действующего лица» [Костелянец 2007: 35]. Это сабля, висящая над портретом «молодого мужчины», о судьбе которого пока ничего не известно.

Все предметы, которые драматург эмблематично выделяет в комедии, можно отнести к двум условно-психологическим ми-

рам — миру мещаночки Леночки и миру «розовских мальчиков». Любая вещь, принадлежащая героям противоположных сторон, содержит в себе имманентные смыслы комедии — она и есть «радость», к поиску которой все стремятся. П. А. Руднев отмечает особенность конфликта комедии: «В этой пьесе, пожалуй, все ищут свою радость» [Руднев 2018: 11]. Для Леночки, фарцовщицы Таисии Николаевны, алчного самодура Лапшина это радость накопления и потребительства. Вещи мещанского мира трудно «достаются» Леночкой в очередях таких же материально озабоченных людей. Приобретенная мебель, которая ждет своего часа для переезда в новую квартиру, является «активной декорацией»: об нее спотыкаются все члены семьи, ее ревностно отстаивает Леночка, разные вещи заполняют всю площадь квартиры. Дорогие предметы выдавливают людей, но эти новые люди, только начавшие жить, хотят простоты и свободы, бурного человеческого общения, а не обытовления своей жизни. Бесконечно приобретаемые Леночкой вещи стесняют, «рубят» площадь просторной квартиры, создают ощущение метафизической духоты. Главный предмет интерьера, особая гордость молодой хозяйки — заграничный сервант — становится полноценным героем комедии. Неслучайно его характеристики имеют выраженное антропоморфное начало — Леночка употребляет номинативы, абсурдные по отношению к мебели: «Красавец!», «Красавчик ты мой!», «Прелесть ты моя!» [Розов 1956].

В трансформации роли вещей выявляется значительный парадокс: высокая стоимость предметов не определяет их ценность в глазах окружающих. Савины прекрасно понимают, какова цена этой мебели и как трудно было ее достать в очередях, но никто из них не испытывает трепетного восхищения, подобного Леночкиному. Более того, именно чешский сервант становится материализованным воплощением ненавистной Олегу Савину мещанской жизни: «Занимались бы, понимаешь, люди делом, а то женятся, ругаются, пузатые буфеты покупают — разве это жизнь?!» [Розов 1956].

Положительный герой нового времени — Олег Савин — так же охарактеризован теми личными предметами, которые составляют его «радость». Самыми важными для него являются перочинный нож и карманный фонарик, подаренные старшим братом, аквариум

с рыбками и отцовская сабля, в которой Павел Руднев видит «нравственный камертон» [Руднев 2018: 16] Олега, желающего прожить истинно героическую судьбу, и проживающего ее.

В. С. Розов намеренно организует кульминационные сцены комедии как факт потери / обретения своих главных вещей героями. Олег случайно проливает чернила на полированный стол Леночки. Далее развитие конфликтной ситуации движется по «восходящей» линии (Г. Фрейтаг) к неизбежной катастрофе: Леночка выбрасывает в окно аквариум с любимыми рыбками Олега. Разрешающее конфликт событие комедии — рубка дорогой мебели Олегом, в порыве обиды и юношеской горячности схватившего отцовскую саблю. Точка предельного напряжения — аффективный крик героя («Они же живые! ... Ты моих рыб!.. Ты!!! Из-за этого барахла!...» [Розов 1956]) определяет развязку действия. Доведенный до отчаяния засильем обывательского быта в семье своего старшего брата, алчностью и глупостью его молодой жены, Олег рубит не дорогую мебель, а метафорически ведет «неравный бой» с куда более грозными врагами: «вещизмом», меркантильностью жизни, мещанской психологией. Трофейная шашка выступает символическим своеобразным «проводником» героического голоса отца, всегда звучащего в душе Олега, жаждущего жить подвигом и не приемлющего мертвечины вещей и сытого комфорта.

В финале каждый из героев комедии приближается к обретению своей «радости». Леночка с мужем переезжают жить отдельно, забирая дорогие вещи. Олег взрослеет, обретает прочные нравственные ориентиры. Первое действие комедии открывалось взглядом на общий интерьер московской квартиры, но в финале драматург по-другому расставляет важные идейные акценты. Последняя картина комедии — темная тихая комната, в которой «только лунный луч падает на аквариум, освещая уснувших рыб» [Розов 1956]. Из мелких бытовых деталей в финале вырисовывается лиризм текста, торжество радостной жизни: образ мирно уснувших рыбок указывает на победу моральной чистоты, нравственности, честности в борьбе с мещанством и стяжательством.

Необходимо отметить еще одну деталь в финале. Павел Руднев обратил внимание на трогательный детский стульчик, вносимый соседом Савиных дядей Васей. Сакральный архетипический мир

Дома обновился после отъезда Леночки, место зеркальных шкафов и пузатых буфетов занял крохотный стульчик. Произошло символическое возвращение к чистому, неиспорченному меркантильностью мира началу, и этот «мотив возврата в детское, идеалистическое состояние сознания как прикосновение к чистоте, к первоисточнику у Розова приобретает, пожалуй, религиозное, почти христианское значение» [Руднев 2018: 17].

В поздних пьесах В.С. Розова, в частности в пьесе «Гнездо глухаря», написанной в 1979 г., вещные реалии обретают более глубокий, но в то же время более экзистенциальный философский смысл.

Афиша, открывающая первое действие, соотносится с художественной практикой В. С. Розова: «Гнездо глухаря» начинается описанием большой квартиры Судаковых, «обставленной добротной мебелью» [Розов 1979]. Богато меблированные комнаты свидетельствуют о значительных карьерных успехах чиновника из сферы внешней торговли Степана Алексеевича Судакова. В отличие от ранних пьес внимание драматурга сосредоточено не на предметах мебели — теперь они выполняют традиционную роль описания места действия, а на отдельных вещичках, получающих символическое значение: «На книжных полках и шкафу всевозможные фигурки, маски черного дерева, перья каких-то неведомых птиц, яйцо страуса, огромный кокосовый орех, засушенная человеческая голова малых размеров, <...> и целый ряд древнерусских икон» [Розов 1979]. Значение и содержание этих предметов раскрывается уже в первых репликах сына Судакова — 16-летнего Прова. Его высказывание содержит важную идеологическую антитезу: «Сувениры. Отец из разных стран всякую всячину привозит. А иконы — собирал. Говорит, лет десять назад на них поветрие было» [Розов 1979]. Другими словами, вещи в квартире Судакова можно разделить на два этических ряда: «этнографическую коллекцию» и знаки истинной веры, в эпоху партийного атеизма возвращенные древним иконам, несмотря на страстное желание Судакова видеть в них исключительно художественное, бездуховное содержание.

Кульминационные сцены каждого из двух действий, как и в ранней розовской драматургии, разворачиваются в поле вещных реалий. Дочь Судакова, Искра, уставшая от жизни, наполненной

фальшью и обманом собственного мужа, измученная вынужденными абортными, падает на колени и творит молитву перед иконами, абсурдно и жутко соседствующими с каннибальскими масками и сушеной головой. Искра не знает ни слов, ни чина молитвы, но при этом она безотчетно совершает восхождение к духовным истокам и императивно возвращает иконе ее сакральное значение. Первое действие завершается пародирующей молитвой сына Прова, обращающегося к ликам с кощунственной просьбой: «Господи, сделай так, чтобы Егор сдох!» [Розов 1979]. Смешение народно-обрядовой стихии и священного действия в этом эпизоде по-новому подсвечивает значение древних образов: каждый герой ищет у икон разрешения онтологических коллизий, что означает возврат к исходной трансцендентной точке личности.

В описании интерьера второго действия внимание драматурга сосредоточено на существенной детали: «Та же декорация, только убраны все иконы, на их месте висят черные африканские маски из дерева» [Розов 1979]. Автор, во-первых, ретроспективно обозначает уже случившуюся семейную драму, а во-вторых, указывает на окончательное разрушение сакрального пространства Дома и содержащихся в нем ценностных и этических констант. В финале пьесы на отработанную годами «церемонию» знакомства с Судаковым приходят два африканца, «очень рослые и респектабельные» [Розов 1979], и Судаков, уже осознавший крах своей власти в семье и на службе, вновь повторяет заезженные идеологемы о благополучии и счастье, но теперь его душат слезы, поскольку он, как отмечает Павел Руднев, «не способен прервать ритуал, обнаружить свое глобальное неблагополучие и разоблачиться» [Руднев 2018: 17]. Внезапно образовалась драматическая пауза, гости-африканцы заметили черные маски и «стали на них молиться со своими, ритуальными жестами» [Розов 1979]. Молитвенные сцены посетителей и дочери Судакова обнаруживает композиционную и содержательную симметричность. Во-первых, мольба Искры в момент наивысшего конфликтного напряжения завершила первое действие, а языческий ритуал иностранных гостей подводит черту второго действия уже не как финального аккорда пьесы, а как апофеоза, точки наивысшего напряжения общественно-исторической ситуации эпохи. Во-вторых, вещи в обеих сценах возвращают

свой первоначальный сакральный смысл, заключенный в области трансцендентного.

Таким образом, неслучайно в обрисовке семьи Судаковых и их отношений друг с другом драматург детально воспроизводит многочисленные атрибуты бытовой среды. «Вещизм» дает возможность строго и нелицеприятно судить об уровне моральных критериев героев, выявляя вместе с тем общий тревожный показатель нравственного нездоровья общества эпохи «застоя».

5. Выводы

Анализ трех пьес В. С. Розова выявил значительность места, отводимого поэтике вещи. А. О. Богуславский и В. А. Диев отмечают, что «быт» для драматурга «не самоцель, а та почва, на которой вырастает поэзия жизни» [Богуславский, Диев 1968: 122]. В психологических пьесах быт определяет сознание героев: мотивирует протест против него или инспирирует слабость персонажей, не способных подняться над властью комфорта, олицетворяемого вещами. Через многочисленные атрибуты бытовой среды драматург раскрывает всю пестроту разнообразных общественных и личных связей, так или иначе оказывающих влияние на духовное состояние героев. Вещизм как засилье материальных благ, мещанство в измельчавшем мире органически не принимается молодыми героями В. С. Розова, отторгающими их всем своим естеством, натурой, сознанием.

Источники

- Розов 1954 — *Розов В. С.* В добрый час! [электронный ресурс] // URL: <https://theatre-library.ru/authors/r/rozov> (дата обращения: 20.03.2024).
- Розов 1956 — *Розов В. С.* В поисках радости [электронный ресурс] // URL: <https://theatre-library.ru/authors/r/rozov> (дата обращения: 20.03.2024).
- Розов 1979 — *Розов В. С.* Гнездо глухаря [электронный ресурс] // URL: <https://theatre-library.ru/authors/r/rozov> (дата обращения: 20.03.2024).

Литература

- Анастасьев 1966 — *Анастасьев А. Н.* Виктор Розов: Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1966. 247 с.
- Богуславский, Диев 1968 — *Богуславский А. О., Диев В. А.* Русская советская драматургия. Основные проблемы развития 1946–1966. М.: Наука, 1968. 240 с.

- Бугров 1987 — *Бугров Б. С.* Герой принимает решение. М.: Сов. писатель, 1987. 366 с.
- Громова 1999 — *Громова М. И.* Русская современная драматургия: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 1999. 158 с.
- Журчева 1987 — *Журчева О. В.* Художественные особенности драматургии А. Володина // Содержательность художественных форм. Куйбышев: КГУ, 1987. С. 156–173.
- Журчева 1993 — *Журчева О. В.* Притчи А. Володина // Содержательность форм в художественной литературе. Самара: Самар. ун-т, 1993. С. 147–166.
- Журчева 2001 — *Журчева О. В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учеб. пособие. Самара: СамГПУ, 2001. 184 с.
- Журчева 2016 — *Журчева О. В.* «Антигерой» в русской драме: от Чацкого до наших дней // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. № 2. С. 101–104.
- Костелянец 2007 — *Костелянец Б. О.* Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. 502 с.
- Лейдерман, Липовецкий 2003 — *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы; пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 тт. Т. 1. М.: Академия, 2003. 413 с.
- Руднев 2018 — *Руднев П. А.* Драма памяти: очерки истории российской драматургии: 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 489 с.
- Садыкова-Грачева 1976 — *Садыкова-Грачева Д.* О советской лирической драме 50–60 годов. Ташкент: Фан, 1976. 72 с.
- Топоров 1993 — *Топоров В. Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе // *Aequinox*. М., 1993. С. 70–94.
- Фролов 1979 — *Фролов В. В.* Судьбы жанров драматургии. М.: Сов. писатель, 1979. 423 с.