

Игорь Шайтанов

ГЕРОИ И СИТУАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

Человек на работе — этими словами, пожалуй, следует открыть разговор о драматургии последних лет. Ими заявлена центральная тема, которую драматурги решают в самых разных ситуациях и регистрах: от комического, почти водевильного, до драматического, хотя и без трагедии. Однако, независимо от жанра, остается в последнее время одно неизменное обстоятельство — «обратная связь» между вопросами производственными и нравственными. То, как человек работает, ставится в прямую зависимость от того, что это за человек. И наоборот, отношение к работе, к делу — основной нравственный критерий.

То есть, иными словами, драматургия «производственной темы»? И да, и нет. Да, потому что целый ряд современных пьес о человеке и его работе уже отнесен к разряду «производственных». Это слово само собой напрашивается, как только мы попадаем на место действия: перед нами, как правило, фабричный или заводской цех, пульт управления, кабинет директора или другого руководящего работника, строительная площадка...

Нет же — по двум причинам. Во-первых, в таком тематическом определении — «производственный» — всегда есть большая доля условности и неоправданной ограниченности: либо ограничиваем мы сделанное драматургом, либо ограничивает себя сам драматург. Во-вторых, под это определение никак не подходят некоторые, возможно, лучшие пьесы на ту же тему — человек и его работа. Такая пьеса ведь может быть написана без того, чтобы вместе с персонажами участвовать в производственном процессе, в бесконечных заседаниях... Нельзя ли обойтись минимум-

мом визитов на производство — ведь для нас все-таки самое главное не характер производственного процесса, а характер человека? Есть пьесы, доказывающие, что можно. Забегая вперед, назову одну из них — «Утиную охоту» А. Вампилова. Пьеса, которую никак не назовешь производственной, хотя она и на ту же тему. Пьеса, которая, к сожалению, так трудно идет к зрителю.

Я далеко не первым делаю оговорки при словах «производственная тема». Их делают постоянно, против них возражают и все-таки продолжают употреблять. Ведь делают оговорки не потому, что не нравится, о чем идет в пьесах речь. Как раз нравится! Не нравится другое — то, что, вопреки всеобщему желанию, рассказ о современном работающем человеке зачастую остается «темой», то есть чем-то отгороженным, взятым отдельно. Олег Ефремов, поставивший на сцене МХАТа новую пьесу А. Гельмана «Обратная связь», заключая зрительское обсуждение спектакля в театре, с недовольствием говорил о том, что и в выступлениях, в записках зрители спрашивали насчет «производственной темы». Да какая же это тема, воскликнул он, это жизнь! Это круг, в котором мы все вертимся, рабочая, на которой мы выкладываемся — как же про это не ставить?

Ни в одном из выступлений не было высказано сомнения в том, надо ли ставить. Было другое, сквозившее в словах едва ли не всех выступавших, — то, что производственная тематика сама по себе плоска, а привязанный только к производству человек будет показан однобоко. Нравственный отсчет в решении вопросов экономических, который приняли и драматург, и режиссер,

не должен упрощаться, деловой конфликт не должен заслонять конфликт человеческий, сводиться к простому объяснению: хорошие люди наталкиваются на сопротивление плохих людей, одни вредят, а другие им в этом препятствуют. Но ведь если желание делать добро, поступать по законам морали — это уже позиция, то вредительством из чистой любви ко злу никто не занимается, во всяком случае в производственной пьесе этот мефистофельский мотив едва ли существен. Зло, вред — это результат определенных жизненных правил, в том числе правил деловой жизни, которые, будучи приняты, уже не только подсказывают, но и навязывают человеку решение.

Я понимаю, почему среди наиболее интересных персонажей пьесы Гельмана почти всегда называют Нуркова. Это и по сюжету одно из центральных лиц, но особенно он интересен своей ролью, которую играет как бы не по своей воле. Нурков ее не выбирал, он сделал только одну ошибку, которую тщетно старался впоследствии исправить...

Нурков — управляющий строительным трестом. Это кресло он занял совсем недавно, после смерти своего учителя, — человека крупного, обладавшего большим авторитетом. То, чего Молунцев добивался одним телефонным звонком, Нурков должен выбивать потом и кровью, поскольку даже его имя и отчество секретарши в министерствах путают. А ведь сроки строительства не изменены, и к тому же обком настаивает на досрочной сдаче объекта, от чего, правда, еще Молунцев отказался, считая это нереальным. А вот Нурков согласился — это был своего рода тактический ход с целью привлечь к объекту внимание и сдать его точно в срок, не раньше. Он думал получить под свои обязательства все, что надо для строительства; сами же обязательства не выполнить, но зато уложиться в первоначальный график. Кроме того, ему было просто необходимо проявить себя, так как после смерти Молунцева он был назначен лишь исполняющим обязанности. План Нуркова провалился. Оказалось, что отменить решение теперь невозможно: продукцию еще не построенного завода, как подлежащего досрочному вводу, уже спланировали, от нее зависит работа десятков предприятий. Почин строительного треста поддержан, и отменить его — значит провалить важную политическую кампанию. Об этом и напоминает всем, кто пытается восстановить производственную истину, секретарь обкома Окунев. Если невозможен досрочный пуск всего объекта, должна быть пущена хотя бы одна его линия, несмотря на то, что ее пуск повлечет за собой колossalную задержку всего строительства и неоправданные затраты.

Так возникает центральная проблема пьесы — ответственность за свои поступки и за свое дело. У этой проблемы особое место в современной литературе. Известный литераторовед Д. Затонский, рассматривая черты реалистического романа XX века, так определил его жанровый тип — «роман личной ответственности». Очень верное опре-

деление, ибо с этой проблемой связаны многие значительные современные явления.

С нее же, в сущности, начинается и «новая волна» в производственной драматургии. С требованием ответственности каждого за порученное дело — именно личной ответственности — выступал в свое время Чешков. Эту тему продолжают и новые пьесы. Причем, если Чешков по воле его создателя — драматурга И. Дворецкого — подчеркнуто отделял область производственных отношений от личных отношений, от частной жизни, то теперь драматурги стремятся к их слиянию, утверждают их неразрывность. Сама же проблема ответственности — как ниточка, которая вытягивает целый комплекс вопросов, и первый, пожалуй, в их ряду — вопрос о человеке на своем месте или, если повернуть иначе, о человеке на чужом месте, в роли которого и оказался у Гельмана Нурков. Здесь его главная, изначальная вина.

Теперь я еще раз хочу вспомнить о зрительском обсуждении пьесы в театре. Наибольшие разногласия возникли по поводу природы самого конфликта: то ли перед нами «конфликт экономического механизма», по выражению одного из выступавших, то ли столкновение между плохими и хорошими людьми, качества которых как раз и проявляются в отношении к главной проблеме. Тот же, по сути, вопрос задает один из персонажей пьесы «Мои Надежды» М. Шатрова: «Брак — это какая проблема, техническая, экономическая или людская?» Здесь уже сама постановка вопроса предполагает ответ на него, который остается в силе и в отношении пьесы Гельмана, — экономика неотделима от нравственности.

Но тогда по логике самой темы следует новый вопрос, который не формулируется, не обсуждается, но по сути дела подразумевается в пьесах: сопоставление того, как у нас и как у них, на Западе. Не случайно же и у Гельмана, и у Шатрова приводится информация о том, насколько отстаем мы пока что в производительности труда. Как же тогда быть с моралью, которая зависит от экономики? В том-то и дело, что это новый закон, закон нового общества, отколовшегося от старых форм принуждения и контроля. Наша экономика в силу принципов советского общества была поставлена, как нигде, в зависимость от нравственного уровня работающего человека, приведена в отношение обратной связи. В этом новизна и острота проблемы.

Эта проблема прочитывается уже в названии пьесы Гельмана, а в ходе самой пьесы драматург стремится не столько к ее окончательному и немедленному разрешению, сколько к ее отчетливому пониманию. Можно было, конечно, с помощью вышестоящей инстанции поставить все на свои места, добиться торжества «поэтической» справедливости, по логике которой зло должно быть наказано, а добро — восторжествовать. Автор же предпочитает посмотреть на происходящее с точки зрения жизненной логики, которая вытекает из самих обстоятельств. Вышестоящая инстанция в лице первого секретаря обкома вмешива-

ется в конфликт, восстанавливает истину, но оказывается, что данный конкретный конфликт уже неразрешим без потерь, что выбирать уже не из чего — обстоятельства и затянувшаяся ошибка продиктовали выбор.

В пьесе М. Шатрова «Мои Надежды» производственный размах гораздо скромнее — ткацкая фабрика. Но ведь масштаб нравственной проблемы совсем не обязательно зависит от масштаба тех экономических вопросов, которые послужили поводом для нее. Нужно увидеть не частность, а сам принцип отношений.

Такой принцип в пьесе Шатрова найден, его открывают для себя самые разные персонажи, по-разному реагируя на свое открытие. Для главной героини, молодой, передовой ткачихи Нади Родионовой, это чуть ли не трагическое открытие: «Награждают за брак...» Тем более трагическое, что награждают не кого-нибудь, а ее саму. Ее выдвигают в депутаты районного Совета.

Впрочем, Надя не сразу удивилась тому, что ее награждают. Напротив, она уже начала привыкать к своему положению знатной ткачихи, маяка. Она научилась гладко выступать с трибун и давать интервью, привыкла к заграничным поездкам... Все казалось заслуженным — ведь она первой начала работать на восьми станках вместо четырех. Только вот после очередной загранпоездки, на сей раз в Италию, ей прямо в глаза сказали о том, что ее достижения — липа. Сказала бывшая подруга, но самым страшным было то, что так думали все.

Начались сомнения, попытки отказаться от славы, от депутатства, но выяснилось только одно: все на фабрике знают «цену» ее трудовому подвигу, но все привыкли. Об этом открытым текстом сообщила Наде ее вторая подруга — Оля Дейкина. Шатров находит очень верный прием для решения главной темы, для ее сценического развития, делая ее не только темой разговоров, обсуждений, но и наглядно развивающейся сюжетной линией. Значительную часть времени на сцене присутствует молодой журналист, студент последнего курса, который делает передачу о Наде Родионовой и ее бригаде для радио. Если передача получится, его возьмут на работу, и он старается. Старается изо всех сил. Чтобы все было, как надо, как у настоящих журналистов.

Результат этих стараний можно предсказать — чеканный, неразбавленный штамп, хотя мальчик и знает, что больше всего ценится искренность. И вот мы наблюдаем, как совершается рождение «двух истин», как персонажи, появляясь из гущи сложных, противоречивых событий, бодрыми голосами рапортуют в микрофон. И сам репортер тоже с воодушевлением говорит в микрофон о трудовом подвиге, не замечая, что рядом заливаются слезами геройня этого подвига.

Шатров не ограничивает деятельность радиожурналиста Олега Макарцева несколькими комическими выходами, а выстраивает четкую линию, у которой свое развитие, параллельное главной теме. Распутывая «чужие» отношения, Макарцев в конце концов

принимает решение — уничтожить сделанную и уже одобренную передачу.

Если в пьесе Гельмана открытый финал, то у Шатрова привлекает другое, то, от чего мы уже отвыкли при широко распространившейся ныне склонности к недомолвкам, к намеку на значительность подтекста, в глубинах которого якобы таится многое... В «Моих Надеждах» все сюжетные линии неожиданно для зрителя сходятся в одном кульмиационном аккорде, заканчивающем спектакль.

Финал пьесы приходится на перерыв во время собрания, где Надю выдвигают в депутаты. Она только что произнесла свою незапланированную речь — откровенное признание. Верно ли она поступила? Или подвела тех, кто ее рекомендовал? Она ждет упреков и неожиданно вместо упреков получает одобрение — этого от нее, оказывается, втайне и ожидали.

Выстроенная пьеса. И выстроенность эта предполагает, что главный конфликт, при всех его осложнениях, будет разрешен, исчерпан, что, однако, ни в коей мере не отменяет поставленных проблем. А если и можно упрекнуть драматурга, что он где-то облегчил жизнь своим героям, то этот упрек существует безотносительно к композиции пьесы. Я уже говорил, что у Гельмана совсем иной по типу — открытый финал, а упрек можно сделать тот же. И поскольку этот упрек относится к производственной драматургии в целом, на нем я остановлюсь особо.

В пьесе Гельмана полюсы конфликта обозначены с полной определенностью: на одном — Окунев, на другом — Сакулин. Но между этими крайними полюсами еще цепкий ряд персонажей, захваченных этим главным столкновением, зависящих от него, но самостоятельно выбора не делающих. Среди них и Нурков, который попытался перехитрить обстоятельства, но еще больше запутался и теперь плывет по воле волн. Среди них и директор строящегося комбината Казнаков, который знал когда-то лучшие времена, был понижен в должности и вынес только один урок — плыви по течению, но страхуйся на всякий случай, оставляя себе копии документов, чтобы в нужный момент иметь возможность отговориться: дескать, я же предупреждал, но меня не послушали.

Эти персонажи — необходимый фон конфликта. Необходимый прежде всего для Сакулина, потому что они оттеняют значительность его решения и сложность предпринятого им шага, — как порой трудно пойти против обстоятельств и против людей, даже если уверен в своей правоте. И вот здесь в пьесе происходит как бы разделение труда: большая часть персонажей своей судьбой, своим отношением показывает, насколько трудно решиться отстаивать свою правоту, и лишь Сакулин... Но разве он не сталкивается с трудностями? В общем большая часть сюжета — это борьба Сакулина за правду в столкновении с другими людьми. Именно с другими, но не с собой. Это внутреннее борение лишь предполагается, дается намеком, его должен сыграть исполн-

нитель роли. И думается, слишком многое оставил драматург на «доигрывание»...

Ведь сама ситуация требует внутренней, психологической сложности от этого образа. Одно дело, если бы Сакулин был изображен этаким несгибаемым, никогда не отступающим правдолюбом, но этого нет. Его решительность объясняется тем, что, по его собственным словам, он подсчитал все убытки, что один раз он промолчал, другой — не выступил, третий — вообще решил не вмешиваться... Свои умолчания он оценивает миллионов в восемь! А если перевести эти миллионы в ценности нравственные? Каждое умолчание было шагом в создании характера, таких шагов было сделано много, а свой собственный характер так просто не переиграешь. Трудно пойти против того, что ты сам делал и чем ты стал — этому в пьесе много примеров.

Но в том-то и дело, что в производственных пьесах (может быть, поэтому они и остаются пьесами, определяемыми темой) происходит, как уже было сказано, разделение труда: одни персонажи свидетельствуют, насколько тяжело идти против всеобщего мнения и против себя, а другие освобождаются от этой «второй сложности» и живут радостью прозрения.

Это относится и к пьесе М. Шатрова «Моя Надежда». Путь Нади Родионовой к признанию, сделанному перед всеми, был для нее мучительным, изобиловавшим слезами, но причина их была главным образом внешняя — уговоры других людей. Людей хороших иуважаемых, которых нельзя подвести. Для самой же себя Надя все поняла сразу — здесь сомнений не было.

А есть в пьесе указание и на другую возможность, на другой, более сложный человеческий вариант. После того, как Надя заговорила не по бумажке, к ней подошла покиная ткачиха, ее непосредственное начальство, которая всех больше уговаривала Надю не дурить, не снимать свою кандидатуру, и призналась, что именно таких откровенных слов ожидала она от своей ученицы, и добавила, как будто о чем-то сожалея: «А я бы не могла».

Конечно, перед нами еще очень молодой человек, в душу которого не успела прочно въесться привычка делить правду на две части: та, что звучит с трибуны, и та, которую знают все. Но уж очень распространенная это привычка, ибо наделены ею и Надины подруги, и молодой журналист... Так, может быть, стоило обратить внимание именно на внутренний момент борьбы?

Вот здесь я и хочу вспомнить «Утиную охоту» Вампилова, которая именно в этом моменте отличается от большинства современных пьес, и именно этой своей неподхождостью надолго обескуражила критику. Я не собираюсь ставить ее в пример драматургам, о которых шла речь, потому что и ситуация, и герой, и задачи — все здесь разное. Пьеса Вампилова о том, как засасывает и разрушает человека безделье, снисходительность к себе. Гельман же и Шатров писали пьесы с противоположным нравственным заданием — показать, как человек эту снисходительность преодолевает. Меж-

ду этими крайностями, однако, не должно быть пропасти, они необходимо дополняют друг друга: растворение одного человека в суете, во лжи не отменяет для другого возможности ее преодоления, а только подсказывает, насколько это преодоление тяжело дается. И не всегда дается.

По сути все «полнометражные» пьесы Вампилова — пьесы о прозрении, о новом понимании себя. «Утиная охота» — не исключение. Обратите внимание на то, что начальная и конечная ситуации в пьесах Вампилова обычно совпадают. Так происходит и в «Старшем сыне», и в «Прошлым летом в Чулимске», и в одном из вариантов «Прощания в июне». То есть у Вампилова само же действие составляет «материал», ведущий к прозрению, в результате которого в финале герой выходит на новый жизненный виток. Финал — это зрительный образ совершившихся перемен в самом герое, что подчеркивают повторяемые почти буквально обстоятельства. Бусыгин, который опять опаздывает на электричку и остается в семье, куда забежал двадцать четыре часа назад, чтобы обогреться и сыграть шутку («Старший сын»). Шаманов, который также по истечении двадцати четырех часов спускается из своей комнаты и звонит по телефону — да, он поедет и выступит по делу, от которого вначале отказался («Прошлым летом в Чулимске»). Возвращение к началу, но это аналогии, данные по контрасту. Финал — точка, момент восхождения героя.

Иначе только в «Утиной охоте», где повторение тоже намечено, но без обычной определенности контраста. По теме — это пьеса о человеке и его работе, во всяком случае от этого зависит все остальное. «Утиная охота» — пьеса отнюдь не производственная. О том, что не нужно злоупотреблять этим ярлыком, очень верно пишет в своей книге «Кто держит паузу» С. Юрукский: «...в теоретических спорах о производственной пьесе иногда начинают абсолютизировать всеобщность этой формы выражения, и вот уже в рассуждениях одного из самых признанных современных драматургов И. Дворецкого вспоминают, но и вспоминают звучит мнение, что и гоголевский «Ревизор» по сути дела «пьеса об управлении». И все будущее нашей современной драматургии целиком связывается с наущными и перспективными производственными проблемами. Мне кажется, такое суждение неправомерно».

Конечно, неправомерно! Производственные, деловые вопросы, естественно, возникают в художественном произведении, потому что они постоянно входят в нашу жизнь. Но не вся жизнь целиком подойдет под эти вопросы, да и их решение, может быть, лучше не отрывать от всех других «людских» проблем. Поэтому, отставая правомерность, ценность производственной темы, я бы отстаивал ее как тему в пьесе, взятую в общем проблемном ряду, а не как обособленную тему в драматургии.

В «Утиной охоте» мы дважды попадаем в Бюро технической информации, где работают или, точнее сказать, куда иногда ходят на службу персонажи. Причем, в первый же

визит мы становимся свидетелями производственного обмана — приписки реконструкции целого фарфорового завода...

Разговор о работе возникает в пьесе постоянно, но только по двум поводам: в шутку или ради обмана. На новоселье у Зилова приготовившие ему подарок гости-служивцы просят хозяина, прежде чем вручить подарок, поугадывать, что он больше всего любит. Он строит догадки, но все — мимо. Тогда догадывается один из гостей: «Больше всего на свете Витя любит работу». Это веселая шутка — все смеются.

И начинается пьеса с шутки по тому же поводу: «Незабвенному, безвременно сгоревшему на работе Зилову Виктору Александровичу от безутешных друзей» — маленькая месть за скандал, который он им закатил предыдущим вечером. Но адресат этого венка отнесется к шутке со всей серьезностью. Он начинает с того, что решает, кто и как воспримет известие о его смерти — его мысли воплощены в зримые образы на сцене. Начинает раскручиваться лента памяти, начинается просмотр прошлого.

Надпись на венке — шутка по серьезному поводу. Можно представить Зилова и его компанию где угодно, в том числе и на работе, но их нельзя представить занятыми делом. Так, второй раз мы оказываемся в Бюро технической информации (дезинформации?), чтобы стать свидетелями разоблачения и начальственного гнева, который был недолгим и без всяких вытекающих последствий — все сошло и на этот раз удачно с помощью жены Саяпина. Мы видели и преступление и... несостоявшееся наказание.

Постоянная характеристика этих персонажей — социальная бесполезность, которую сопровождает иллюзия легкой и приятной жизни. Но вдруг один не выдерживает. Этим невыдержавшим оказался самый удачливый и самый способный — Зилов. Сначала срыв, ему самому непонятный, а затем, когда разобрался и что-то понял, — попытка самоубийства, которым едва не завершилась пьеса.

Но разве от того, что герои Вамилова не проводят все сюжетное время на рабочем месте, отменяется производственная проблема? Та мысль, которую настойчиво проводят авторы новых производственных пьес о зависимости деловых и нравственных вопросов, здесь вошла не только в разговоры, но и в жизнь персонажей. Я не случайно говорю именно о зависимости между этими различными сферами человеческой жизни, потому что однозначного соответствия между ними быть не может. Хорошие деловые качества еще не гарантируют моральную безупречность, как, впрочем, и наоборот. Но зависимость между ними налицо — ее утверждают многие современные драматурги, и ее прекрасно показал Вамилов в своей «непроизводственной» пьесе.

Я уже говорил, что в отношении этого едва ли не главного вопроса решительным образом изменилась точка зрения у авторов новых производственных пьес по сравнению, скажем, с «Человеком со стороны» И. Дворецкого. Новизна этой пьесы, по

справедливому замечанию критика Ю. Смелкова, как раз и заключалась в том, что «Чешков принципиально не допускал взаимопроникновения «делового» и «личного»¹. Эту новизну тотчас же заметили и подвергли в целом осуждению, хотя было и немало защитников. Что касается персонажа, то, может быть, лучше всего Чешкову помогла бы оправдаться пьеса Вамилова. Ибо при виде таких работников, как Зилов, настоящим спасением, и в том числе для них самих, кажется приход Чешкова. Уж он бы... И совсем иначе смотрится Чешков на том человеческом фоне, который ему создал Дворецкий. Ведь там пьеса в общем без плохих и уж явно без нечестных людей. Человек, совершивший обман, ошибку, мучается сильнее всего от сознания вины, доходит до попытки самоубийства. Совсем как Зилов? Да, если судить по результату, но далеко не по мотивам поступка. Зилов страдает из-за своей неприянности. Об обмане, совершенном в рабочее время, он и думать забыл. Он только вдруг сознает свою никчемность и приходит в отчаянье.

Кушак — начальник Зилова — представляет собой прямую противоположность Чешкову как руководитель. Видя его «принцип» руководства, спокойнее начинаешь относиться к чешковским крайностям, тем более помня, что это крайности впервые с такой остротой поставленных в драматургии вопросов. Начало, которое толкает к преувеличению. Говоря о Чешкове, мы оцениваем его не как человека (характер его лишь намечен в пьесе), а как определенный принцип отношения к делу, принцип руководства. Только ограничив в нем самое личное начало, можно было создать героя, настолько последовательно равнодушного к личному в других.

И еще одно оправдание Чешкову задним числом предлагаю сами же производственные пьесы. Чешков хотел научить людей личной ответственности в производственных вопросах, принципиально отметая все объяснения частного характера, относящиеся к области личной жизни. Но, воспитывая деловую ответственность, Чешков воспитывал человека, ибо деловое неотделимо от личного. Пока есть зиловы, необходимы чешковы, а точнее — пока есть зиловский принцип отношения к делу, необходим и чешковский принцип руководства. Другое дело, как этот принцип будет выглядеть в сочетании с конкретной личностью руководителя, но Чешков не столько личность, сколько выражитель принципа. Так он виднеется в пьесе, отсюда и его прямолинейность.

В последнее время герой, наделенный чешковской прямолинейностью, перекочевал в комедию — Огарков из «Незнамомца» Л. Зорина. Владимир Клименко, писавший на пьесу развернутую рецензию под рубрикой «Обзоры и размышления»², называет Огаркова «лирическим героем, залетевшим в сатирическую комедию» по ана-

¹ Ю. Смелков. «Новый мир», 1976, № 4, с. 250.

² См. «Литературное обозрение», 1977, № 6.

логии с другими героями и пьесами Зорина. По аналогии же с современной драматургией вообще гораздо справедливее другое определение Огаркова: «Огарков — человек дела, а не слова». Деловой герой, представший в комическом жанре, но по серьезному поводу.

Огарков, экономист учреждения «Резиновое изделие», единственный из сослуживцев обрадовался слуху о предстоящем тестировании сотрудников. Остальных же слух поверг в панику, в том числе и самого управляющего товарища Лалаева, мысли которого до сих пор были спокойно и приятно заняты собственным пятидесятилетним юбилеем. Теперь под угрозой не только юбилей, но и служебное положение. Послушайте, как с ним беседует «человек дела» Огарков.

Лалаев. ...Положим, они не справляются с тестом. Что вы им можете предложить?

Огарков (пожав плечами). Пусть расступят, пусть совершаются.

Лалаев. Но если они не могут?

Огарков. Не могут? Так пусть уступят свои места.

Лалаев. Недвусмысленно, но безжалостно...

Да, особенно, если учесть, что среди сотрудников «Резинового изделия» есть и такие, кому осталось пару лет дотянуть до пенсии, а через тестирование им, приученным лишь к рутинной работе, не пробраться. Их-то и жалко управляющему? Признаться, в пьесе они жалости не вызывают, потому что они сами — сила. Да и не о престарелом работнике печется Лалаев:

Огарков (внимательно на него смотрит, достает сигарету, закуривает). Вас занимает ваша судьба?

Лалаев (стараясь сохранить спокойствие). Не скрою, мне было бы любопытно.

Огарков. Я еще не пришел к решению.

Лалаев. Огарков, вы страшный человек.

Огарков. Я думаю об интересах дела. Я должен понять, каким манером вас лучше всего использовать.

Вот он — чешковский вариант, в котором на комическое заострение списывается деловая односторонность героя, его невнимание к вопросам личности. И вообще, о каких личностях может идти речь в пьесе, если противники Огаркова — не люди, а более-менее отлаженные бюрократические автоматы. И самый из них совершенный, самый отлаженный по инструкциям «традиционной школы» Панкрат Панкрадович Пантиухов — претендент на место зама, которое в смутный момент пригревшегося тестирования чуть было не досталось Огаркову. Лалаеву почти бессловесный Пантиухов импонирует, но в момент, когда почудилась опасность, управляющий вынужден посмотреть на него беспристрастно: «Почти синхронное исполнение, но заторможенные реакции. Я лично эту школу ценю, больше того — люблю, уважаю, но в изменившихся условиях она себя не может оправдать».

Однако условия не изменились. Опасность теста откладывается на неопределенный срок. Пантиухов остается. Огарков уходит. Кому надо, тот спокойно доработает

до пенсии или до самой смерти. «Не спрявился — уходи», — возмущенно повторяет управляющий аналогичным заведением Дыбеев. — А куда? Нет, у нас свой подход к работнику. И в этом подходе и состоит, если хочешь, наше завоевание». Словом, начинается демагогия по крупному счету.

Не знаю, может быть, потому, что «Незнакомец» по жанру комедия, а может быть, и по чему-то другому, но этого без двух минут пенсионера не жалко. Тем более, что он остается. А Огаркова жалко, хотя он по праву комического героя и позволяет себе перехлест в минуту своего торжества. Жалко, что ему приходится уйти. Даже без большого труда прощаешь ему невнимание к своим дрожащим от ужаса при мысли о тестировании сослуживцам — очень уж непривлекательные и ничтожные это люди. Прощаешь, может быть, потому, что комедия. А может быть, и потому, что современные драматурги сумели доказать, что без отлаженного дела не будет отлажена нравственность. Это взаимозависимые, по мысли драматургов, области, но при этом деловой и лирический герои редко встречаются в одной пьесе. У каждого из них своя ситуация в современной драме.

Самый простой и естественный способ определения современности пьесы — по дате написания или первой публикации, постановки. Бывает иначе — появляется произведение хорошо известное, классическое и вдруг встает в современный ряд. В 1977 году вышел в свет двухтомник Александра Афиногенова. Я не знаю, послужит ли он достаточным поводом, чтобы пьесы Афиногенова начали, как принято говорить, вторую жизнь, скорее всего нет, но повод к новому прочтению и к размышлению о современных драмах он дает.

Во-первых, целый том составляют интереснейшие дневники и письма драматурга, лишь в небольшой части печатавшиеся ранее. Во-вторых, рядом с ними заново прозвучали и сами пьесы. Ведь если искать истоки производственной темы или жанра, то здесь без Афиногенова не обойтись — «Страх», «Чудак». И на их фоне такая «неделовая» и такая знаменитая «Машенька». О ее возрождении говорить не приходится, потому что уже почти сорок лет она не сходит со сцены. Одна из лучших советских лирических пьес, но за ее камерными событиями сложное время, трудные для ее автора дни, когда было столько «прожито и пережито».

Клевета, разочарование в «друзьях», откуда «как ни странно... и родилась «Машенька» — писал уже после успеха пьесы в одном из писем Афиногенов. Она родилась «от страстного желания побывать среди хороших людей, полных чистых чувств, благородных намерений, сердечной пропасты и подлинной дружбы».

Я выдумал себе эту атмосферу жизни... атмосферу, где жилось и дышалось легче бы всем нам... Этим я объясняю тот неожиданный и очень большой успех спектакля и пьесы у зрителя, который она вдруг получила».

Лирика — источник вечного притяжения в драме и, увы, частых неудач. Драма по своей природе склонна к острым сюжетным поворотам, она гораздо легче, свободнее уживается с динамикой событий, чем с неуловимым, небогатым внешним действием лирическим материалом. Лирика нередко подтасчивает драматическую форму, неумолимо удлиняет монологи, заставляет декламировать. Лирическая атмосфера — вот главное и самое трудное в пьесе. Здесь, конечно, есть и свои великие примеры: Чехов уловил неуловимое, как бы помимо слов передал эту ускользающую атмосферу, в которой у него преобладает ощущение печальное и тревожное.

Но лирика радостная и светлая, «атмосфера, где жилось и дышалось бы легче», — это редкость, ею уникальна «Машенька». Лирика повседневной жизни обыкновенных людей, без романтической погони за исключительным, без противопоставления быту, с которым лирика редко уживается. «Машенька» — редчайший пример слияния двух тем: бытовой и лирической. В современной драматургии они, как правило, противопоставлены.

Возьмите хотя бы недавние пьесы Алексея Арбузова. Казалось бы, так похожи на «Машеньку» по ситуации «Сказки старого Арбата», но общность ситуации только заставляет отчелившееся увидеть в них различное. Лирическая тема, начатая случайным приездом Виктори, длится на протяжении всего сюжета. Обрывается эта тема — наступает финал. Лирическое вторжение переворачивает жизнь, жизненные привычки персонажей, впрочем, не уводя их от себя, а лишь возвращая их к своей настоящей судьбе. Но возмутитель спокойствия — лирический герой — исчезает. Лирика — это вторжение в установленное и привычное. Самое главное здесь — это начало новых отношений, сохраняющих всю прелест новизны, как, например, в другой арбузовской пьесе «Старомодная комедия».

Такая трактовка лирической темы диктует и распространявшуюся форму — фрагмент, в котором многое остается недоговоренным, недосказаным. Это форма, которую нельзя оценить однозначно, только со знаком плюс или минус. На ее последствия сидят, например, в журнале «Театр» (1978, № 2) Станислав Рассадин: «Сейчас в нашей литературе модна незавершенность. Не та гениальная недосказанность Достоевского, что шла от переполненности, нет, — имитация сложности, игра в многозначительность». И вместе с тем Рассадин — автор благожелательного предисловия к пьесам Леонида Зорина, который во многом способствовал распространению лирической фрагментарности в теперешней драматургии.

Уже первую из его лирических пьес — «Палуба» — в самом начале шестидесятых годов одни уличали во фрагментарности, а другие возражали: «Фрагментарность пьесы — мнимая». То, что фрагментарность, как и всякий прием, может быть удачным и неудачным, можно убедиться на двух других пьесах Л. Зорина — «Варшавская мелодия» и «Транзит».

В «Варшавской мелодии», к которой я не стану возвращаться подробно, все пространство было отдано лирической теме — только «он» и «она». Только неровная линия их отношений, и по изменениям этой сердечной линии, хочется сказать — по этой кардиограмме, мы следим за ритмом, за тонусом жизни двух людей. Но мы ощущаем присутствие и тех, кого не видим, кого знаем лишь по имени, чувствуем, что лирический мир на сцене, где обитают только двое, — мир особенный, но и зависимый. Изменение этого мира, отзывающегося на внешние сигналы, изменение, взятое несколькими фрагментами, — сюжет пьесы.

«Транзит» вполне оправдывает свое название: оно относится не только к ситуации, но и к характеру отношений. Последнее, кажется, против воли драматурга. Одна ночь, проведенная известным московским архитектором Багровым в сибирском поселке в ожидании поезда. Его встреча в этом поселке с Татьяной Шульгой, мастером на заводе «Унмаш». Событийная часть сюжета в этих словах, в общем, уже исчерпана. Можно лишь добавлять детали, дорисовывающие ситуацию. Она встречает его случайно в стационарном буфете, где Багрову предстоит коротать ночь, если на улицу, на мороз не выставят. Она приглашает его к себе.

Два сильных, независимых человека, которые встретились не в самый легкий момент своей жизни, что называется, нашли друг друга. Наутро Шульга провожает Багрова на станцию, и он уезжает.

Случайная встреча, которую автор не развел во что-то необходимое для героев, хотя на такую необходимость он и намекает, — лишь многозначительный намек, указание на сложность. Отношения едва успели начаться, как Зорин их обрывает, предлагаю об остальном догадываться, но для достоверной догадки у зрителя или читателя еще нет достаточных данных. Представьте, если бы «Варшавская мелодия» оборвалась где-то на первой трети действия, а необходимое для полного объема пространство было записано жанровыми, бытовыми сценами. Впрочем, даже в первой трети «Варшавской мелодии» было бы куда больше сюжетной определенности и законченности. Здесь же только «транзитные» отношения...

Примечательно для последнего времени расширение в лирической пьесе бытового материала, по контрасту с которым и дается лирика. Серия бытовых сцен, чем колоритней, тем лучше, — уже заявка на сюжет, а если на этом фоне появляется персонаж, уставший от привычного, томимый желанием все бросить, это уже считается состоявшимся сюжетом. Раз есть конфликтующие стороны, то, по закону диалектики, должно быть и развитие, а завершенность необязательна — пусть зритель подумает, его нужно активизировать. При этом бытовые сцены пишутся достоверно, часто остроумно, но крайне неэкономно — фон вытесняет тему, обрекает ее на скороговорку. То есть в драмах на бытовом материале происходит нечто аналогичное тому, что мы уже видели в пьесах производственных, — увлечение

достоверностью обстоятельств. Избыточное увлечение.

Быт привлекает драматургов, потому что он привлекает и зрителей, испытывающих при встрече с ним радость узнавания, но быт же и озадачивает — как ввести его в действие, не впадая в описательность, иллюстративность. Снова уместно вспомнить о Вампилове, который начал свой самостоятельный путь с овладения современным жизненным материалом, с точного указания времени действия — настоящего. Так, уже в «Старшем сыне» появляется преувеличенная характерность современного речевого колорита, которым и шокирует, и смешит зрителя Сильва. И при этом полное отсутствие голого бытописательства, сцен только ради колорита и фона — такой расточительности Вампилов себе не позволяет. Быт, вышедший в характеры, в привычки, в речь... В «Старшем сыне» персонажи, представляющие это поверхностное «настоящее», крайне непривлекательны и к тому же еще комичны: Сильва, Кудимов. В «Утиной охоте» тот же бездумный принцип «Живи, как заведено и как живется», — вдруг освещается трагическим светом.

Образ жизни, данный не в бытовых картинках, зарисовках, а через характеры персонажей, — вот оно простое, традиционное по формулировке и ускользающее в художественной практике решение.

Сошлюсь на пример известной пьесы Михаила Рошина «Старый Новый год», еще в 1974 году напечатанной журналом «Театр», получившей большую и в целом доброжелательную прессу. Поэтому лишь вкратце напомню сюжет. Действие происходит в двух семьях — Себейкиных и Полуроловых. Первая — рабочая семья, вторая — интеллигенты. В каждой из них принципиально разный быт, порядок отношений. Общее же то, что главы семей устают от этого заденного порядка и наутро после приема гостей — параллельные сцены — покидают свой дом, каждый в сопровождении друга. Обе пары, ведомые «божьим человеком» Адамычем, встречаются в бани, где на них, разморенных и опохмелившихся, снисходит успокоение и начинает проясняться, чего каждый из них хочет.

Интересная ситуация, особенно если учсть, что она основательно подкреплена бытовой сочностью. Беда же этой ситуации в том, что она финальная.

По словам Бернарда Шоу, проблемность в пьесе складывается из следующих частей: завязка — ситуация — дискуссия. Так вот именно на дискуссию теперь времени и не остается, ее быстремко сворачивают в тот момент, когда она только успела заинтересовать зрителя. Ее приходится сворачивать, так как все время и жизненное пространство ушло на воссоздание обстоятельств, на ситуацию. Но это уже вопрос драматической техники, экономии художественных средств. Тому же Бернарду Шоу, когда он попытался в начале своего драматического поприща написать пьесу по существующим законам, традиционного сюжета хватило едва на половину пьесы — проблемная насыщенность, которую он искал, диктовала более жесткий ритм развития. Отсутствие

сюжетной ритмичности, выстроенности скавывается во многих современных пьесах, что вредит не только форме, но и не оставляет достаточно пространства, чтобы развернуть содержание, исполнить намеченное. А ведь фрагментарной может быть форма, но не содержание.

В то же время увлечение бытом, ведущее к его переизбыту в пьесах, если и неправдано в существующем своем виде, то объяснимо: быт — это не только обстоятельства, но и проблема. В те времена, когда герой пьесы Виктора Розова рубил отцовской шашкой дорогой сервант, отношение к быту было понятным: тот, кто слишком много думает о мебели, или уже мещанин, или на опасном пути к мещанству. Такой персонаж был в меньшинстве. Теперь случай заражения бытом стал менее очевидным и более распространенным. То, что было острым заболеванием, стало теперь хроническим.

Распространенное (и слава богу, что рас пространенное!) явление — переезд на новую квартиру. Люди, по-детски наслаждаяющиеся новыми для них бытовыми преимуществами: холодильник, телевизор, телефон. Бабушка Себейкина так и не появится на сцене — она все время в ванной, ждет, когда же горячая вода кончится. А вода не кончается, на удивление бежит и бежит из крана! Сам Себейкин, буквально ошелев от свалившегося счастья, кричит студенту-родственнику: «Учишься, все учишься! Пока не ослепнешь от книжек своих или чахотку не заработкаешь! А вот у меня в доме и книжек сроду не было! У меня пять классов, понял!» И наутро после своего торжества он же сбежит из дома! Сбежит, чтобы в бане столкнуться с соседом-интеллигентом, который уже выкинул всю свою стильную мебель... И который теперь вдруг пожалел о содеянном — Полуролова потянуло обратно, в разрушенный им самим уют, в устроенный, отложенный быт.

Я говорил, что в этой пьесе Рошин предполагает контрастные и парадоксальные ситуации, однако на их обсуждение и развитие времени не остается. Но уже из того, что есть, один вывод следует вне сомнения. Как видно, усложнилось современное отношение к быту, которое не разрешилось, «порубав» быт шашкой или отправив на помойку импортные гарнитуры. Принимать быт или избавляться от него? В пьесе есть две детские проекции этого вопроса, как всегда в таком случае, доведенные до крайности, предельно откровенные. Первый вариант — дочь Себейкина, принимающаяся каждый раз, как кто-нибудь трогает ее вещи, препротивно ныть и кричать: «Мое». И сын Полуролова, который, повторяя родителей, тащит учебники к мусоропроводу: «Все к черту! Свободу!».

И еще один очень любопытный диалог происходит на ту же тему. Адамыч, единственного участника обеих компаний, в какой-то момент и там, и там начинают допрашивать, а кто он собственно такой, по какому праву... И главный вопрос: «Да что у него есть-то?».

Адамыч. У меня-то? У меня все есть.
Инна. Что все?
Адамыч. Что надо...

Полуорлов. Вот так-то! Вот! А мы! Что есть, то и надо!

Адамыч. Не! Что надо, то и есть.

Не здесь ли приближение к авторскому варианту ответа? Человеку необходимо иметь то, что ему «надо». Вопрос лишь в том, насколько разумно и справедливо это «надо». Это — с одной стороны. А с другой — насколько оно достижимо. Поэтому, наверное, у Рощина, кроме пьесы о захлестнувшем, подавившем человека быте, есть пьеса и с противоположной проблемой — о неустроенном быте.

Я имею в виду пьесу «Муж и жена снимут комнату». Быт, каким он показан здесь, — это прежний, комичный, абсурдный быт. Меняя квартиры, молодые супруги Алена и Алеша только убеждаются, что тиков он везде и у всех, но их мучит другое — то, что у них нет своего быта. Обрести его — значит спасти любовь. Не парадокс ли? Нет, конечно. Естественная и необходимая надежда, что у нас будет иначе, что наш быт будет не препятствием, а защитой, поддержкой любви, «атмосферой», где жилось и дышалось бы легче. Мы снова невольно вспомнили «Машеньку». Но для персонажей Рощина такая атмосфера — лишь надежда, которую, правда, автор у них не отнимает. Лирику же современные драматурги предпочитают оставлять «за кулисами».

Быт нередко играет роль мелодраматического или трагикомического злодея в современных пьесах. Все беды от него. И даже если драматург воздержится от бытового преувеличения, его дополнят режиссер, исполнители. Всем хочется сыграть крупно, ярко, добиваясь немедленной благодарной реакции зала, а бытовой материал в этом отношении — самый благодатный. В результате — выигрывают бытовые сцены и... проигрывают спектакли. Все усилия сосредоточены на «спасительных» жанровых эпизодах, комических сценках, а лирическая часть, и без того не самая яркая в драматургии, на сцене вовсе бледнеет. Или доводится до другой, декламационной, крикливой крайности. Преувеличение в одном заставляет для сохранения «баланса» преувеличивать и в другом. Современный театр, добивающийся укрупненных образов, броской сценичности, всего труднее справляется с тем материалом, где не нужно повышать голос, где его нужно, наоборот, понизить.

В одной из самых интересных пьес последнего времени — «Фантазии Фаряльева», написанной молодым драматургом А. Соколовой, есть традиционный бытовой абсурд, есть, в противовес ему, и лирические странности — фантазии главного героя. Но между этими крайними точками есть лирическая область «некрикливых» чувств. Я боюсь, что в спектаклях по пьесе А. Соколовой эта область больше всех пострадает — либо ее поглотят комическая часть, либо она обернется истерической мелодрамой. Тем более, что мелодраматизм в пьесе есть. Кстати, слово «мелодрама» в последнее время начали произносить без прежнего сурового осуждения. Потому что соскучились по чувству. По чувству, которое вне расчетов, вне мотивировок, кото-

рое непонятно почему возникает и которое, если его нет, нельзя заслужить. Это и объясняет Павлику Фаряльеву любимая им, но не любящая его Александра:

Павлик. Может быть, я как-то сумею заслужить вашу любовь?.. Может быть, со временем...

Саша. Господи! Да разве ее можно заслужить? О чём вы говорите? Как ее можно заслужить? Чем? Вы думаете, была бы вся эта неразбериха, если бы каждому давалось по заслугам?

Банальный и вечный диалог! Но как только на короткое время он вдруг затихает, зритель проявляет признаки беспокойства и ждет — когда же? Когда он снова сможет услышать его и увидеть известный любовный треугольник. Впрочем, в стремлении к сложному драматург предпочитает усложнить и саму геометрию конфликта. Возникает уже не треугольник, а скорее четырехугольник. И к тому же — еще одна современная черта — «четырехугольник» остается неразомкнутым, без развязки, со слабо намеченной интригой.

А нет интриги, нет и традиционного сюжетного развития. Есть зубной врач Фаряльев, который делает предложение чуть не в первой же своей реплике. Есть Александра, которой делают предложение и которая раздумывает над ним, — во время ее раздумья и происходят эпизоды, составляющие сюжет пьесы. Она любит Бедхудова и в конце концов убегает к нему, в то время как Павлик уже на правах жениха сидит у нее дома. Бедхудова в пьесе нет, хотя о нем все много говорят. Еще в пьесе есть младшая сестра Александры, строптивая школьница Люба, которая, подслушав фантазии Фаряльева, захотела заслужить его любовь. Но разве ее можно заслужить?

Вот она — драма без злодеев, даже без виноватых, даже без быта как первопричины всех зол человеческих. Персонажи гоняются друг за другом, как по заколдованныму кругу. Стечение обстоятельств? Тоже нет, потому что ситуация перед нами не случайная, а повторяющаяся. Иначе зачем было бы придумывать теории для ее разрешения и принимать их за главное дело своей жизни. Саша постоянно ссылается на то, что сказал Бедхудов. Так вот, по этому поводу Бедхудов говорит, что «взаимопонимание необходимо... что это наша единственная обязанность, единственный долг: как минимум, понимать друг друга...» Но этот главный долг не исполнен.

Фантазии Фаряльева тоже о взаимопонимании. Он придумал теорию, которая должна сделать его знаменитым, потому что она всем необходима. Суть ее в том, что люди — инопланетяне, забывшие об этом, а им нужно вспомнить, — только вспомнить — и все будет хорошо: «Посмотрите на людей. Разве они стали бы обижать друг друга, мучить, если бы знали об этом? Если бы они знали, что они единое целое?»

А что им мешает вспомнить? На это тоже отвечает Фаряльев: «Мы мучимся над мелкими, никому не нужными проблемами, мы теряем наши мысли и чувства впустую, мы от рождения до смерти смотрим себе под ноги, только под ноги...»

Выходит, снова быт и повседневность? И, как бы подтверждая эту мысль, пьеса завершается чтением письма от родственников, которое получила мать Саши и Любы и которое будто попало в пьесу Соколовой из какого-нибудь зощенковского рассказа. Откровенно комический, бытовой номер. Но разве только в повседневных мелочах дело? Если рассматривать сцену с чтением письма как объяснение причины непонимания, тщетной погони друг за другом, то тогда авторское объяснение меньше авторского замысла, меньше того, что намечалось в сюжете.

Разве только быт несет ответственность за все случающееся в современных пьесах? Ведь быт — это люди в определенной сфере их жизни, плюс отношение людей к этой сфере. И получается несколько странно — замечательные, полные благих замыслов люди страдают от «безличного», невыносимого быта. Но для того, чтобы стать невыносимым, быт должен получить человеческое воплощение, а иначе выходит, что за всех отвечает суетливая и замотанная мать Саши. Все остальные выше быта, живут, глядя на звезды, а не себе под ноги.

«Трагикомедия» — так определила жанр своей пьесы А. Соколова. Действительно, жанр смешанный: в нем есть нечто и от лирической драмы, и от бытовой комедии, и от мелодрамы... Жанровая смешанность — сказано вовсе не в укор, ибо жанровой чистоты современное искусство не знает. Жаль только, что среди перечисленных выше ингредиентов мал удельный вес психологической драмы — она в подтексте, она дается намеком, фрагментом.

А если ее вывести в сюжет? И показать быт не как фон, а как жизненную ситуацию, которая образует человека, независимо от того, нравится она ему или нет, совпадает или нет с его мечтами и фантазиями.

Человек на работе и человек у себя дома — чем еще можно дополнить эти две основные ситуации современной драмы? Но в современной литературе есть еще одно важное разделение по обстоятельствам: человек в городе и человек в деревне.

Это произошло на рубеже семидесятых годов. На театральных афишах появились имена В. Тендрякова, Ф. Абрамова. Нет, пьес они не писали, просто по их произведениям ставили спектакли. Так театр «задействовал» деревенскую прозу... Затем начали появляться пьесы, написанные известными прозаиками: В. Беловым, В. Астафьевым... Если астафьевская «Черемуха» — это авторское переложение прозаических сюжетов в драму, то «Над светлой водой» Белова — пьеса, которая и писалась как та-ковая и которая одновременно с пьесой Н. Анкилова «Всего три дня» начала «особую линию» в современной драме. Пьесы на материале деревни не так много, но они заметны в театре. Особенно, если вспомнить Василия Шукшина, который никак не складывается полностью в деревенскую те-

матику, но в какой-то степени ее поддерживает.

В конце шестидесятых — начале семидесятых годов одна за другой были поставлены почти все основные пьесы Александра Вампилова. Сейчас, после десятков статей и сотен рецензий по поводу Вампилова, странно и самонадеянно пытаться в одной-двух фразах сказать, что же принесло ему успех и что он принес в театр прежде всего. И все-таки попытаюсь. Начиная со «Старшего сына», Вампилов овладевает умением чувствовать своих персонажей в ритме современной жизни. Но это не конец, а начало сделанного Вампиловым. Он не останавливается на внешнем сходстве, не удовлетворяется только тем, чтобы его персонажи были безусловно похожи внешне на своих жизненных прототипов. Вампилов заставляет их проявляться до конца, делать выбор в условиях критических, жестких и даже жестоких. При этом, делая выбор, они «выбирают» и свой характер, который, конечно же, формируется ежедневно, ежечасно. Но есть моменты главных решений, которые потом отменить невозможно или почти невозможно. Вампилов ищет эти моменты для современного человека.

Именно в этом с пьесами Вампилова перекликуются первые пьесы, написанные на материале деревенской жизни. Сложный для драмы материал. Сложность здесь начинается уже с языка, с речи, очень особенной, неправильной, но которую необходимо сохранить в ее неправильности, чтобы не разрушить склад мышления. К тому же в театре, даже помимо воли режиссеров и исполнителей, властвует едва ли не вековая традиция: деревенский житель — персонаж комический. А здесь комиковование неуместно. Если сравнить первоначально опубликованный текст некоторых из этих драм с тем текстом, который звучит со сцены, может показаться, что театр пасует перед сложностью, жестокостью жизни, увиденной драматургами. Меняются финалы, выбрасываются сцены, и эти изменения обычно вносятся там, где в первоначальном варианте исход был трагическим — смерть, самоубийство... Такого рода перемены коснулись и пьесы В. Белова, и пьесы Н. Анкилова, и пьесы Э. Володарского «Звезды для лейтенанта»...

Так почему же спасовал перед сложностью этих пьес театр и спасовал ли он? Утвердительный ответ на вторую часть вопроса вроде бы напрашивается сам. Когда в 1975 году по свежим следам первых пьес о деревне я напечатал о них статью в журнале «Театр», то там были такие слова: «Произведения В. Белова и Н. Анкилова не легки и непросты, и едва ли стоит режиссерам стремиться к их упрощению и облегчению». Но и тогда было ясно, что, помимо желания снять остроту, есть и другая, теперь я думаю, главная причина — отсутствие у начинающих драматургов умения рассчитать законы восприятия со сцены, то есть приблизительное знание театральной специфики. Чем сложнее и чем важнее события, тем более точно должно быть рассчитано их восприятие, иначе зритель уви-

дит совсем не то, что написал для него автор. Нечто подобное и происходило, когда театр обращался к «деревенской прозе».

Эта проза возникла в противовес сельскому лубку, изображению жизни беспечно-счастливых поселен на фоне колоссящего поля и убегающего неба, поэтому она взяла тон сурвый, обратила внимание не только на радости жизни, но и на ее жестокость, которой хватало в послевоенной деревне. Но чего в ней не было и не могло быть, поскольку писатели стремились стать на точку зрения самого крестьянина, так это мелодраматизма. Мелодрама в принципе неприемлема для человека, эпически воспринимающего события, живущего ощущением размеженного жизненного ритма, рассчитанного по календарю природы. События, сколь бы трагическим оно ни было, поглощаются этим неумолимым движением, не переживается как исключительное, что обязательно в мелодраме,— здесь это эпизод, мгновенно взрывающий ход жизни, но не замедляющий его. Если в мелодраме такое событие — зачастую конец, обрыв жизни, то здесь иначе — сама жизнь увлекает человека дальше, заставляет его жить.

Много недоуменных вопросов возбудила первая пьеса В. Белова. Многое в ней казалось странным, необъяснимым или необъяснимым. Вот милая, неискушенная Даша, которая провожает в армию своего Ивана, обещает ждать, а едва ли не на следующий день уезжает с городским — с Георгием. Потом второе действие, через два года, когда возвращается из армии Иван и одновременно приезжают проводить Дашиного отца молодые. Начинается калейдоскоп событий, в котором зрителя едва успевает следить за их сменой — какие уж тут мотивировки. Кстати сказать, нечто подобное происходит и в пьесе Н. Анкилова «Всего три дня», которая просто захлебывается от переизбытка событий. А в театре, напомню, резко сменяющиеся, немотивированные события всегда были сюжетом для мелодрамы. А уж когда пьесу венчает самоубийство, как первоначально это задумал для Даши Белов, или трагическая гибель председателя колхоза, борющегося с вышедшей из берегов водной стихией, как предлагает Анкилов, то здесь сомнений в мелодраматических намерениях не остается.

Но на такое восприятие ни Белов, ни Анкилов не рассчитывали. Просто они насыщали произведение событиями по закону прозаического, а не драматического развития. Драма не справляется с событийным потоком, она требует жесткого отбора, который задним числом и приходится осуществлять режиссерам. Вот почему прежде всего они отказываются от трагического финала. Смерть на сцене, пусть даже за сценой, — очень сильно действующее средство. Кажется, что смерть придает значительность, новый смысл событиям, которые ей предшествовали, что именно она дает ощущение катарсиса, очищения, переживаемого зрителем. Да, но лишь в том случае, если это внутренне подготовленный и неизбежный исход, а не сенсация — ре-

зультат несчастного случая или истерического порыва.

Совсем иначе шел к возможности трагического разрешения, подводящего нас к самым глубинам человеческой жизни, Вампилов. В трех пьесах он приближается к этой трагической грани: дуэль в пьесе «Прощание в июне», несостоявшееся самоубийство в «Утиной охоте», стрельба из пистолета и осечка в «Прошлым летом в Чулымске». Но ружье так ни разу и не выстрелило. Вампилов лишь подвел нас к той границе, переступить которую — значит сделать необратимый шаг. Он лишь дал почтуствовать нам возможность трагического исхода, так и не признав ни за одним из своих персонажей права на то, чтобы стать героями трагедии.

Наверное, одно из главных обстоятельств, от которого зависит художественная со-размерность произведения, — соответствие между возможностями персонажей, их характерами и уровнем вопросов, которые предлагает автор своим героям для разрешения. Нередко, особенно при современной тяге к проблемности, к сложному, совершается оптический обман: подмена сложности указанием на сложность, ее имитацией. По авторскому заданию персонажи обмениваются «проблемными» репликами, придерживаются контуров обозначенного характера, но кроме этих контуров, внешних обозначений, у них ничего нет. В драме это особенно распространенное явление, и прежде всего в драме, которая существует не как литература, а только как сценарий для драматического действия. Это как бы другая крайность по сравнению с первой пьесой Белова: в одном случае есть литература, но она искается по причине несоблюдения специфических законов театра, а в другом — есть хорошее владение спецификой, настолько хорошее, что создается иллюзия сложности там, где ее нет.

Можно было бы в качестве иллюстрации сослаться на какую-либо откровенно поделочную пьесу (каких, к сожалению, немало), но стоит ли так поступать, если примеры можно найти и у драматургов известных, чьи пьесы широко идут в театрах. Например, у Эдуарда Володарского, которого так много ставят и о котором так мало пишут. И не случайно — он гораздо искуснее как драматург, чем как писатель.

Казалось бы, все в его пьесах соблюдено, поставлено на свои места. Даже есть своя ситуация и свой герой, которые появились уже в первой его пьесе «Долги наши». Герой Володарского — человек прямой, увлекающийся, одержимый, совершающий порой серьезные ошибки. Как потом их искупить, как заплатить все нравственные долги?

Выходцы из деревни, герои Володарского неоднообразны, у каждого свой жизненный вариант. Но уж слишком жесткую сюжетную схему предлагает своим персонажам Володарский. Мы постоянно чувствуем, что они в полном подчинении у автора, что они сомневаются и принимают решения не по своей воле.

Когда-то во времена Шекспира, когда театры требовали огромного числа новых пьес, драматурги много работали в соавторстве, в том числе и сам Шекспир. Было известно, что такой-то особенно силен в разработке интриги, общего плана, но гораздо слабее в диалоге,— это уже был повод для соавторства, для объединения усилий. Я думаю, что окажись Володарский в подобных условиях, он с успехом бы занимался общим планом, а не диалогом, потому что его послушные, вышколенные персонажи вовремя вступают, вовремя подают реплики, с должным отношением выражают свои чувства, декламируют, но не говорят. У них есть резко обозначенная характерность, но есть ли у них характеры?

Уж очень они твердо помнят, кем им предписано быть, и они стараются, но часто их старания не вызывают доверия. Не могу я поверить, что именно так будет рассказывать о своих школьных бедах одиннадцатилетний деревенский мальчик.

Пашка. Остался. Литература меня замучила, Маш. Как подумаю про литературу, так в глазах темнеет. Столько писателей разных — ужас! И я всех еще по именам знать должен! Они меня не обязаны, а я обязан. Разве справедливо? Я для них народ — и все. Ну, а они для меня — писатели, и привет, грузи капусту! Вот если бы они знали, что живет такой Павел Григорьевич Ветров, пятьдесят пятого года рождения, ну, тогда и я, может быть, расстарался бы, выучил про них...

Хотя в какой-то момент этот одиннадцатилетний ненавистник литературы, перепутав характерность, начинает по «фене ботать» («грузи капусту»), — я бы уже по этому монологу перевел его в следующий класс, ибо литературную речь он освоил настолько прилично, что может даже позволить себе время от времени вносить в нее так называемые просторечия.

Персонаж Володарского все время держит в уме, что он не должен забывать о своей характерности, и мы видим, что он это прекрасно помнит. А если иногда и проскальзывает в его речи бойкое словцо, ходкое выражение, не беда — чем смешнее, тем лучше. Только от подобного расчета на комические эффекты обычно страшат на сцене характеры. Как, например, страдают герои Шукшина, которых актеры по привычке начинают играть, подчеркивая всякую неправильность речи, приглашая посмеяться над деревенскими манерами и выговором.

Но разве мало комического в характерах Шукшина? Разве не вызывают смех его «чудики»? Это все так, но прав критик Л. Анинский, который, приступая к объяснению шукшинских характеров, бросает фразу: «Очистим же дело от сюжетной нелепости». А затем поясняет: «Смысл душевных терзаний человека у позднего Шукшина: невозможность жить, когда душа заполнена „не тем“. Это чистая нравственная максима, независимая (почти независимая) от „социального происхождения“, от прописки, столь важной Шукшину 60-х годов. Теперь он поднимается на защиту

близкого себе героя. Теперь он хочет понять каждого»¹.

В этом объяснении две части, одна для героя, другая для автора. Для героя — невозможность жить «не тем», отдавшись на волю привычных отношений, растворяясь в суете, как говорит один из персонажей Вамилова. А для автора — необходимость понять каждого, без деления на ситуации, независимо от обстоятельств, не спрашивая прописки. Если стремление показать и понять такого героя и владеет другими современными драматургами, то полнее всего для театра оно раскрылось у Шукшина и Вамилова.

Мир обжитой, привычный многим их героям, явно противопоказан — как бы не упустить, не забыть что-то такое, без чего нельзя. Это неопределенное что-то и влечет, и мучит их, заставляет вспоминать сказочный приказ: «Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что». Только у Шукшина на этот неопределенный посыл принимает форму чуда: сосредоточивается на неожиданном и подчас странном объекте: то микроскоп, то сапожки, — то вдруг обворачивается пьяным криком: «верую». Современность у Шукшина подсказывает и расставляет «детали», и в этой новой расстановке теряется и чудит герой, потому что не находит, куда приложить себя, на чем отвести душу. А Шукшин упрямо заставляет его наталкиваться на эти новые для него, непонятные, часто даже неприемлемые детали. Иван-дурак отправляется на поиски справки, которая бы удостоверила, что он умный. Из этой подчеркнуто современной сферы жизни возникают часто для шукшинских героев предметы и притягательные, и отталкивающие: микроскоп, справка...

Герой Шукшина часто ощущает «дефицит современности». Это, может быть, звучит странно по отношению к писателю, долго ходившему в «деревенщиках», но это именно так. Шукшин, пытаясь понять каждого, воспринимает своих героев на фоне пройденного им самим пути от деревни к городу. При этом писателю удалось не просто поменять место жительства: не отказываясь от ценностей одной культуры, он сумел приобщиться к другой, идущей от города. Это не было легко даже для Шукшина, а способен ли на такое приобщение каждый человек?

По мере того, как Шукшин приближается к театру, этому традиционно городскому искусству, он меняет прописку своему герою также на городскую. Но это, в сущности, продолжение прежнего разговора, независимого от прописки, потому что не изменяются сами нравственные ценности. Меняется только причина, из-за которой нарушен баланс этих ценностей. А он нарушен и для героя, знающего только деревню и страдающего от «дефицита современности», и для горожанина, с лихвой покрывшего этот дефицит, но теперь не до счтавшегося чего-то другого. Не случайно

¹ Лев Анинский. Тридцатые — семидесятые. «Современник», М., 1977, с. 263.

своих городских «энергичных людей» Шукшин видит сатирически, как бы глазами пессимиста из «Точки зрения».

В последних трех пьесах Вампилова действие начинается с того, что герой оказывается в новых жизненных обстоятельствах. Попадает в предместье Бусыгин. Уезжает, если не сказать бежит, в провинцию Шаманов; противоположный им путь проделывает Зилов, только что переехавший из предместья, а когда-то раньше — из маленько-го городка в большой. Если в первых двух пьесах герои делают шаг к себе, неожиданно сталкиваются с тем, что не дает им больше растиряться в суете, плыть по течению, то для Зилова все возможности не реализованы, вынесены за скобки сюжета.

Зилова влекут к себе понятия, принадлежащие простой, естественной жизни: детство, природа, любовь. Для него они все сливаются безотчетно в одном стремлении — провести отпуск на утиной охоте. Этот символ одновременно заслонил собой и вобрал в себя все то, о чем как будто бы Зилов успел прочно забыть, но о чем до конца забыть нельзя и что обязательно прорвется хотя бы вот таким неожиданным

образом. Чудачество — так воспринимают эту страсть к охоте окружающие. Чудачеством считают персонажи пьесы «Прошлым летом в Чулимске» починку забора, которой постоянно занимается Валентина. Все ходят, ломают забор, потому что так ближе, а она починяет в надежде, что «они поймут... должны же они понять в конце концов». И когда они поймут, она посеет здесь маки. Еще один символ, который уже не только по своему внутреннему смыслу, но и по обретенной форме принадлежит этой простой, многими забытой жизни. Здесь также сказалось общее для Вампилова и Шукшина умение оттолкнуться от чего-то незначительного, часто курьезного, лежащего на поверхности.

Драма последних лет восприняла, прежде всего, стремление к конкретности: в одних пьесах поставлены деловые, в других — бытовые проблемы. В соответствии с чем и сам человек воспринимается то в одном, то в другом качестве.

А хочется, чтобы эти качества, эти разнородные проблемы соединились, чтобы мы увидели современного человека сразу и целиком.

Рукописи меньше печатного листа не возвращаются.

Журнал «СИБИРСКИЕ ОГНИ» № 9 — 1978 г.

Издатель: Западно-Сибирское книжное издательство, 1978 г.

Художественный редактор А. Н. ТОБУХ. Технический редактор Н. М. ПОТОЦКАЯ.

Адрес редакции: Новосибирск, 50, Красный проспект, 80.

Телефоны: гл. ред. — 22-19-41, зам. гл. ред. — 21-54-28, отд. прозы — 21-53-67, отд. очерков — 21-56-09, отд. поэзии — 21-56-29, отд. критики — 21-56-23,

отв. секретарь — 21-55-18, зав. редакцией — 21-56-23.

Сдано в набор 8 июня 1978 г. Подписано к печати 10 августа 1978 г.
Бумага 70×108^{1/16}=16,8 п. л., 19,54 изд. л. Тираж 98.000. МН00066. Цена 50 коп.

Новосибирск. тип. изд-ва «Советская Сибирь». Заказ 135.