

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

СЕРИЯ ЛИТЕРАТУРА

3/1978

Ю.С. Смелков

НОВОЕ В ЖИЗНИ—
НОВОЕ В ДРАМЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Литература»
№ 3, 1978 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

Ю. С. Смелков

НОВОЕ В ЖИЗНИ —
НОВОЕ В ДРАМЕ

Издательство «Знание»
Москва 1978

Смелков Ю. С.

С 50 Новое в жизни — новое в драме. М., «Знание», 1978.

64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Литература», 3. Издается ежемесячно с 1967 г.)

Работа критика Ю. Смелкова посвящена актуальным проблемам развития современной советской драматургии. На конкретном анализе пьес автор показывает изменения в сущности драматургического конфликта, которые произошли за последние годы, связывая эволюцию конфликта с воздействием реальной жизни.

В брошюре анализируются пьесы И. Дворецкого, Р. Ибрагимбекова, В. Розова, М. Рощина, А. Вампилова и других авторов.

80105

792 С

Конфликт — душа драмы

В современной советской драматургии отражается то новое, что пришло в нашу жизнь. В СССР построено развитое социалистическое общество. Это общество зрелых социалистических общественных отношений, общество, в котором воспитываются новые люди.

Научно-техническая революция, совершенствование общественных отношений, рост материального и культурного уровня жизни, новое, входящее в жизнь поколение, и новые, возросшие требования к нему... Эти и другие процессы отражает сейчас наша литература, и драматургия в частности.

Если мы обратимся к истории советской драматургии, то увидим, что на всех этапах своего развития она отражала процессы, происходящие в жизни. Борьба классов во время Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны, строительство нового социалистического общества, Великая Отечественная война — все это воплотилось в таких пьесах, как «Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд 14-69» В. Иванова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова и многих других, вошедших в золотой фонд советской литературы. Причем наряду с активным использованием и переработкой форм русской и мировой классической драмы советская драматургия с первых лет своего существования искала новые приемы и новые конфликты, долженствующие отобразить суть эпохи. «Мистерия-Буфф» В. Маяковского, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского были революционными не только по содержанию, но и по форме.

Драматургия — это литература для театра, что налагает на нее особые, специфические «обязанности». Так, театр требует действия, на сцене невозможны разговоры, не имеющие действенного содержания (хотя порой это не событийное, а внутреннее действие, развивающееся в душе героя). Следовательно, драматургия

должна быть действенной, конфликтной. Конфликт — сердцевина драмы, то, что связывает персонажей пьесы в единый узел, вовлекает их в действие.

На нынешнем этапе развития нашей драматургии становятся все более очевидны существенные изменения, наблюдающиеся в ней даже, так сказать, невооруженным глазом. Изменения эти касаются прежде всего природы конфликта, причем необходимо заметить, что они в значительной мере являются результатом естественной, органической эволюции советской драматургии. Так, театровед Ю. Дмитриев писал недавно, что «еще в 30-е годы в драматургии и на театральной сцене утвердился новый конфликт, который хочется определить как неантагонистический. Одним из первых, кто начал его разрабатывать, был Н. Ф. Погодин. Это не трудно обнаружить, обратившись к таким его пьесам, как «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», «После бала». Такого же рода конфликт находил свое выражение в «Чудаке» А. Н. Афиногенова и в «Платоне Кречете» и «В степях Украины» А. Е. Корнейчука и в большом числе других пьес».

Подобного рода конфликт действительно был характерен для многих пьес того времени, однако для развития сюжета, для развертывания драматического действия писатели все же нередко прибегали к ситуациям, в которых сталкивались антагонистические персонажи, как того требовала традиционная поэтика драмы. Движение сюжета при помощи столкновения героя и антагониста отмечает также И. Вишневская в драматургии 50-х годов (ее наблюдения ограничиваются сатирической комедией, но могут быть распространены и на более широкий круг драматических произведений).

Если же перейти к концу 50-х — началу 60-х годов, то я мог бы назвать немало пьес, где положительный герой, молодой герой современности, на глазах зрителя боролся со своим противником и антагонистом; последний быстро опознавался и очень наглядно получал по заслугам. И с ним надо было бороться.

Схема эта в течение многих веков истории драмы была одной из распространеннейших, и советская драматургия, естественно, обратилась к ней, особенно в первые годы своего существования, когда герой и антагонист воплощали в себе новый и старый мир, как, скажем, в классических советских пьесах «Любовь Яро-

вая», «Бронепоезд 14-69», «Шторм» и других, посвященных революции и гражданской войне. В годы первых пятилеток в пьесах о социалистическом строительстве тоже нередко фигурировали представители старого мира — вредители и карьеристы, борьбой с ними поддерживалось сюжетное напряжение. Долгое время получалось так, что положительный герой драмы, для того чтобы изложить свои позиции, воплотить их в действии, нуждался в отрицательном, в контрасте. (Исключением был, пожалуй, лишь короткий период господства пресловутой «теории бесконфликтности», когда в пьесах существовала только борьба хорошего с лучшим, то есть конфликта, как такового, не было вообще.)

Сегодня, если мы возьмем, скажем, пьесы на «производственную» тему, то, как правило, не найдем в них персонажей, смысл существования которых заключается в том, чтобы помешать делу. Да и само дело выглядит иначе и требует от человека иных, нежели раньше, качеств — научно-техническая революция изменила современное производство и людей, работающих на нем. Правда, пьесы, где сюжет движет какой-либо карьерист или эгоист, еще встречаются, но они все более явно обнаруживают свою архаичность. Ныне ясно, что причина не в каком-то конкретном человеке — в конце концов, человека этого нужно просто освободить от дела, которому он вредит. Сама жизнь исчерпывает этот конфликт, и она же выдвигает другие, более сложные, в которых отражается сегодняшний день. Скажем, люди при всех своих хороших качествах не умеют работать так, как требуется сегодня, или не хотят переучиваться, полагая, что и так сойдет, и что прошлые заслуги дают им право на устаревший стиль работы. Тут административными мерами не обойдешься, тут необходимо исследование такого положения дел, при котором хорошие, честные люди работают плохо. Этим и занимается современная драма, не довольствуясь разнесением персонажей по «положительной» и «отрицательной» рубрикам.

Бозрастание роли научного знания в современной жизни дает в литературе вообще и в драматургии в частности интересный эффект — углубление аналитических тенденций. Отнюдь не теряя четкости гражданских и нравственных позиций, драматургия стремится

прежде всего понять, скажем, того «отрицательного» героя, на которого раньше навешивался ярлык, и этим все исчерпывалось. Сейчас избирается путь более сложный и вместе с тем более эффективный — объективная неправота героя объясняется через субъективную правоту. Разумеется, это относится и к положительным героям.

Все это отражается в драматургии не только через современные характеры героев и ситуации, в которых они действуют, но и через изменение конфликта драмы. Схема «герой — антагонист» перестает удовлетворять драматургов, оказывается плодотворной уже далеко не во всех ситуациях. Она начинает мешать углубленно-исследовательскому взгляду на мир, ибо в конфликте героя и антагониста и тот и другой «повернуты» преимущественно теми сторонами личности, которые и сталкиваются в конфликте, тогда как другие их черты, быть может, не менее важные, остаются в тени. Это особенно хорошо видно на примере «сцен частной жизни» в современной драме. Раньше при изображении любовных коллизий драматурги наделяли одного из двух героев какими-либо отрицательными чертами, и все было ясно: положительный герой или побеждал в себе любовь к нехорошему человеку, или перевоспитывал его. Действие, таким образом, «замыкалось» на данной паре, и выводы, к которым приходил автор, имели сугубо утилитарное значение. Современный драматург ищет корни драмы двоих не только в них, но и в жизни, окружающей влюбленных.

Новые черты в драме особенно наглядно обнаруживаются в пьесах о воспитании, о подрастающем поколении. В прошлом роль антагониста в таких пьесах нередко исполнял подросток, и поскольку никаких серьезных пороков у юного человека быть еще не может то борьба с ним вообще носила несколько нарочитый характер. В результате действие таких пьес сводилось к какой-либо простенькой назидательной сентенции, в то время как реальные проблемы возраста просто не могли попасть в поле внимания автора — конфликт не давал такой возможности.

Однако времена меняются. Виктор Розов в одном из телевизионных интервью так сформулировал характер перемен: раньше молодой человек боролся всеми доступ-

ными ему способами за право возвращаться домой поздно, но, как правило, до получения разрешения все-таки возвращался в назначенный ему час; сегодня же он чаще всего не борется и не воюет, но возвращается тогда, когда считает нужным...

В одной из последних розовских пьес, в «Ситуации», мы сталкиваемся с коллизией, для этого драматурга необычной, неожиданной и в первых его пьесах, пожалуй, невозможной: есть положительный герой, есть отчетливо обрисованный антагонист, есть, наконец, насущная необходимость борьбы с этим антагонистом, и вдруг в решающий момент герой объясняет, что бороться ему не интересно, что у него другая цель жизни и она кажется ему более важной.

Напомню существо дела. Рационализатор Виктор Лесиков должен получить за свое изобретение крупную премию. Мастер Игнат Кашин считает, что четверть этой премии не худо бы отдать ему — он помогал, проталкивал и так далее. Виктор — человек отнюдь не жадный (только что придумывал, кому какой подарок сделать, и мастера, разумеется, не забыл), но такая наглость его возмущает. Обиженный Кашин распускает по цеху слух, что премию полагалось бы разделить на всех, но Виктор, мол, жадничает. Друг и соавтор Виктора Антон встает на защиту правды и обличает мастера. Сам же Виктор от борьбы уклоняется. В кульминационной сцене все требуют от него: иди к директору, расскажи, в чем дело, не позволяй подлецу и хапуге торжествовать. Требуется мать, любимая жена, друг, совместными усилиями они почти выталкивают Виктора из квартиры, а он идет на улицу и, пройдя несколько метров... возвращается. И заявляет, что к директору не пойдет, поскольку хорошо помнит один эпизод из своих юношеских лет:

«Когда я хлопотал, по инстанциям бегал (тоже, заметим, с благородными намерениями. — Ю. С.), я вдруг какую-то злобу на людей начал чувствовать. Все для меня в черном-пречерном свете видеться начало... вся жизнь. Мне всем только одного зла хотелось... Я уже не я был... Когда в себя-то пришел, думал: что же это со мной было? Я ведь таким мог и остаться. Такой-то я кому нужен! Такому уж надо самому с собой решать... Ты прикинь, Антон: уж в какие времена жили Галилей, допустим, или Архимед...

Антон. Я тебе не Галилей...

Виктор (улыбаясь). Ну, не Галилей, так Галилейчик, Галилеенок маленький, не все ли равно. Представь себе, они бы главное свое дело забросили и только, как ты, бегали бы да бегали, высунув язык. Что бы от них осталось! Пшик!.. Нет! Если они боролись, так себя не теряли. Да мир-то не на одних Галилеях вертится. Он и на галилейчиках держится... И если их много... Маленьких, хорошенечких... А эта ерунда, которую Игнат Васильевич заварил, пройдет. И люди, надеюсь, в конце концов найдутся, все на место поставят».

До этого монолога конфликт развивается по привычному образцу, и нерешительность Виктора воспринимается всего лишь как интересный сюжетный ход. Однако нет, перед нами позиция осознанная и мотивированная: герой не вступает в борьбу, поскольку считает, что это помешает ему заниматься «главным своим делом», творчеством.

В результате непорядочный мастер все-таки посрамлен — Виктор придумал, что делать с втулкой, из-за которой давно лихорадит цех, снова стал героем дня, и козни Игната Кашина сами собой должны рассеяться, как дым. То есть на антиобщественный поступок отрицательного героя положительный отвечает творческим успехом, как бы нейтрализующим действия противника. В фундаменте необычной (для Розова) коллизии в конечном счете обнаруживается уже знакомая схема конфликта: «герой — антагонист». Отметим, что и развитие этого конфликта начинается с предложения мастера отдать ему четверть премии — именно Игнат Кашин запускает механизм действия.

Впрочем, интересно не столько то, в чем Розов верен себе, сколько то, в чем он от себя прежнего отступает. Его герой, всегда утверждавший свои нравственные принципы не только в полемике со своим антагонистом, но и в поступке, в деянии, непосредственно и недвусмысленно против него направленном, отказывается и от полемики, и от прямого столкновения, а действует, так сказать, в совершенно иной плоскости. Кажется, напиши Розов эту пьесу лет восемь — десять назад, центральным ее персонажем был бы не Виктор, а правдоискатель Антон; Виктору же, возможно, крепко досталось бы от автора за пассивность. Сейчас же драматург относится к Антону хотя и с несомненной сим-

патией, но несколько иронически: взбешенный пассивностью Виктора, Антон... бросается душить его. Эпизод написан в откровенно комедийной интонации, но для Розова такой подход принципиально нов — впервые он взглянул на своего излюбленного героя с той точки зрения, с которой можно различить не только его благородство, искренность, честность, но и узость, и «догматизм наизнанку». Хапуга мастер заслоняет Антону весь свет, разоблачение Игната становится чуть ли не единственным делом его жизни, ну а Виктор в это время придумывает новую втулку. Намечается своеобразное «разделение труда» — один творит, другой оберегает творца от житейских неприятностей и организационных неурядиц.

Сам же Виктор интересен Розову отнюдь не тем, как он борется (или не борется) с Игнатом — тут, в сущности, все просто: порядочный человек против непорядочного. Вмешательство искусства требуется в данном случае только для того, чтобы обрисовать ситуацию, дальше она будет развиваться сама собой, и финал продиктует жизнь. Но вот об отношениях Виктора с женой этого не скажешь — оба они хорошие люди, любят друг друга, а жить вместе им весьма трудно по многим причинам. Тамара уже уходила от мужа, Виктор страшно боится потерять ее, даже пытается переломить себя, пойти к директору, когда она грозит снова уйти, и все-таки не может. Правда, и Тамара, надо полагать, никуда не уйдет, но до полной семейной гармонии супругам все же далеко — линия эта остается незавершенной. Розов устраивает шумный финал, усаживает всех за праздничный стол (в одном из вариантов Виктор и Антон садятся в это время за стол рабочий — изобретать втулку) — своего рода антракт между двумя этапами супружеской жизни Виктора Лесикова.

О том, что было дальше, рассказывают другие драматурги в других пьесах. В последние годы все более активную роль в формировании репертуара наших театров играют пьесы таких писателей, как Г. Бокарев, М. Рошин, Р. и М. Ибрагимбековы, А. Вампилов, А. Гельман, Э. Володарский, Н. Анкилов. Их имена появились на театральных афишах примерно в одно время, но объединяются многие молодые драматурги отнюдь не только этим.

Прежде всего обращаешь внимание на то, что *персонажи, которых принято называть отрицательными, занимают в их пьесах несвойственное им прежде весьма скромное положение — их роль скорее служебная, второстепенная, нежели конфликтообразующая.* Происходят драмы, переламинаются судьбы, но не в результате их козней. Они помогают одним, мешают другим, но мало что определяют в течении сюжета, в развитии действия,

...Счастье в личной жизни

В пьесе «Валентин и Валентина» Михаила Рощина все на первый взгляд привычно и просто. Молодые люди любят друг друга, а мать Валентины против этой любви, поскольку оба, с ее точки зрения, слишком еще молоды, и никакая это не любовь, и вообще Валентин — жених бесперспективный, материально не обеспеченный, да к тому же, вполне вероятно, рассчитывающий на жилплощадь жены. Валентина отчаянно борется со своим семейством (бабушка и сестра поддерживают мать) и в конце концов побеждает.

Коллизия почти розовская, но время вносит в нее одну существенную поправку — она может исчерпаться и завершиться уже в первом акте. Конфликт Валентины с собственным семейством разрешается так, как он и должен разрешиться, — раз она уверена в своей любви и своем Валентине, то, конечно же, они будут вместе. Но почему влюбленные соединяются только под занавес, а не в самом начале? Мешает мать Валентины? Так она мешает и в первом и в последнем актах, она не меняется. Меняется Валентина! в последнем акте она поступает так, как хочет сама.

Происходит, в сущности, то же, что и в «Ситуации», — *центр тяжести драмы смещается в направлении от внешнего к внутреннему конфликту.* К такому, в котором личность героя обрисовывается иначе и иными способами, нежели в прямом противопоставлении плюса и минуса.

Разумеется, классический конфликт героя и антагониста не отменяется, не угасает ни в жизни, ни в драматургии. Наблюдая за противоборством добра и зла, мы определяем свои нравственные позиции, вникаем в суть жизненных обстоятельств, определяющих течение и ис-

ход этого противоборства. Нет противоборства — нет и конфликта, нет драматического действия. Поэтому драматург обычно и выводит на сцену того самого «антагониста», поведение которого заметно отклоняется от общепринятых социальных и нравственных норм. Поскольку такие отклонения еще, как говорится, имеют место в действительности, поскольку необходимо исследовать их психологические и социальные корни, коллизия остается вполне «работоспособной».

Однако в практике современной драматургии мы все чаще обнаруживаем ситуации, где по-особому отчетлив интерес к характерам, в которых нет отклонения от нравственных норм (или есть, но незначительные, так сказать, укладывающиеся в допуски). Если бы в розовской «Ситуации» не было истории с премией, если бы мастер оказался порядочным человеком, главной стала бы линия Виктора и его жены — людей, любящих друг друга, но очень разных и вынужденных во имя своей любви преодолевать свою несовместимость. Тут свои драмы, свои конфликты, и разобраться в них тем труднее, что симпатии зрителя распределяются между героями поровну или почти поровну. Кто герой, кто антагонист? Конфликт теряет четкую, явственно выраженную полярированность. Однако при этом он не становится менее напряженным, не размывается, но, напротив, обогащается. В подобных коллизиях возникает целый спектр позиций и точек зрения, жизненная проблема рассматривается широко и многосторонне.

Необходимо еще раз подчеркнуть: такой принцип построения конфликта, конечно же, не универсален. Традиционный конфликт, предполагающий четкое противостояние героев — антагонистов, продолжает служить надежным средством драматургического выявления реальных жизненных коллизий. Но сейчас я обращаю внимание читателя на конфликты и драматургические построения иного типа.

В той же «Ситуации» Игнат Кашин одинок, сторонников среди персонажей пьесы у него нет, оттого «центр тяжести» драматического действия смещается от проблемы осуждения и разоблачения антагониста (тут, собственно, и проблемы нет — конечно же, он человек недостойный) к более сложным человеческим отношениям, к людям, у каждого из которых есть своя правда, причем правда эта и в нас находит отклик и понимание.

Примерно то же в пьесе Рощина. Противопоставив Валентину ее матери, драматург создает и поддерживает сюжетное напряжение, и ничего более. Мать хочет, чтобы дочь была счастлива, она права даже в неправоте своей, ее можно понять и в какой-то мере простить. И написана эта драма отнюдь не для того, чтобы показать родителей, притесняющих детей, но для того, чтобы выяснить, что представляют собой сами молодые герои, как они выглядят «на randevu». Да, конечно, они на словах и на деле не приемлют неискренности и практицизма в любви, но что есть в них кроме искренности и непрактичности, качеств прекрасных, однако с годами обычно исчезающих? Розовский Слава Заварин («Неравный бой») отчаянно сражался за право иметь собственный ключ от дома — мы понимали его, сочувствовали ему, но как герой драмы он был интересен почти исключительно тем, что у него возникла настоятельная потребность этот ключ получить. Когда он добивался своего, пьеса завершалась, его функции исчерпывались.

У Рощина напряжение борьбы исчезло (или весьма существенно уменьшилось), но что осталось?

Валентина — о том, что говорит мать и бабушка: «А они правильно говорят». Валентин рассказывает ей, как в старину женились по приказу родителей, она: «Не знаю, может, и хорошо». Потом ему: «Нет, ты лучше скажи: ты уверен? Точно?»

С матерью она говорит по-другому: «Ну, хватит! Я не маленькая!» Подхлестывает азарт борьбы, все кажется ясным и определенным. Но когда не с кем спорить, появляется неуверенность, приходят сомнения: «Ведь они и вправду меня любят и я их люблю». И снова: «Ты правда меня любишь?.. Первая любовь всегда плохо кончается... Она такая, что мне страшно».

В опубликованной на страницах «Известий» рецензии о постановке «Валентина и Валентины» в «Современнике» Татьяна Тэсс писала, что пьеса Рощина — это «большой взволнованный спор, в котором участвуют люди очень разные, с разными точками зрения, сближенные по замыслу драматурга одним: для каждого из них решение спора жизненно важно, зависит от этого решения многое, а для некоторых действующих лиц — и вся их дальнейшая жизнь». Можно добавить, что самые важные и острые споры в пьесе — это те, что герои ведут сами с собой, заглядывая в себя, осознавая

себя. Когда ты знаешь, что можешь поступить, как хочешь, возникает вопрос: а как же, собственно, ты хочешь поступать и что ты собой представляешь? Все сравнительно ясно, когда перед тобой конкретный противник и ты уверен, что он не прав и многие на твоей стороне, но наступает момент, когда нет противника перед тобой, и исход дела зависит отнюдь не только от твоего умения спорить.

Драма Валентины — это драма начального испытания жизнью. Мать играет здесь роль второстепенную — на первом плане сомнения самой Валентины, ее полудетский страх перед переменами, перед самостоятельностью в конечном счете. Могут сказать — инфантильность и тут же обобщить, распространить эту характеристику на многих. Точнее, на мой взгляд, все же другое слово — взросление. Движение пьесы определяется взрослением героини — она уходит к своему Валентину не для того, чтобы поставить на своем, но потому, что понимает — иначе уже нельзя, перемена необратима. Инфантильность? Но вот выходит на сцену моряк Саша Гусев и размышляет: «А разве я в восемнадцать лет был не человек? И разве не знал, чего хотел?.. Я был заводной малый, я больше всего на свете любил море и корабли. Я думал: этого хватит на всю жизнь... У меня гениальная квартира, гениальная служба, вот такие друзья, у меня все!.. Но знаешь, чего мне хочется больше всего? Чтобы пришел человек и взял все это как подарок. Любовь — это когда хочется все отдать, когда ходишь и ждешь: кто возьмет, кому отдать, что еще сделать?»

Гусев — сверстник розовских героев двенадцати-пятнадцатилетней давности, он в восемнадцать лет знал, чего хотел, уверенности ему хватало. Если бы тогда на его пути возникли препятствия, конечно, он, преодолел бы их. Инфантильности в нем не было, но по прошествии времени выясняется, что хотел человек в общем-то немногого и доступного, путь был слишком прямым и цель, к которой он шел, оказалась близкой и не главной. Гусев слишком быстро повзрослел, сомнений и неуверенности у него не было и вот сейчас «хочется все отдать», но некому.

Рощин написал пьесу о том, что стать самим собой можно только тогда, когда тебе известно, что ты собой представляешь. Его герои всматриваются в себя, преж-

де чем сделать свой первый самостоятельный шаг. И делают этот шаг более осознанно, чем их предшественники, повинувшись логике не конфликта, но собственных характеров.

При всем том финальная ремарка звучит многозначительно: «Они смеются, еще не зная, какая жизнь ждет их впереди. Но первую победу они одержали». Дальше придется одерживать новые и новые победы, и опять-таки прежде всего над собой. Пьеса М. Рошина «Муж и жена снимут комнату» начинается с того, чем кончилась «Валентин и Валентина», — с первой победы. И кончается первым поражением.

Впрочем, побеждать в данном случае совсем уже некого — никто не мешает Алеше и Алене любить друг друга, жениться и быть счастливыми. Иногда кажется, что какой-нибудь враг был бы просто необходим им — на него можно было бы все свалить или заняться борьбой с ним и в этой борьбе обрести свое счастье. Но нет — ее родители, его родители, друзья, подруги, даже прежняя возлюбленная Алеши — словом, решительно все только и думают о том, как им помочь, как сберечь их любовь. (Само собой, родители Алены беспокоятся сначала о ней, а потом уж об Алеше, а его мать — в первую очередь о нем, но это же естественно, об этом, в сущности, и говорить не стоит.) Люди, окружающие Алёну и Алёшу, конечно, не лишены недостатков, порой весьма существенных, но к молодым супругам все добры. Так что судьба молодых в их собственных руках. Привычный конфликт здесь рассеялся, уничтожился. Что пришло ему на смену?

На первый взгляд может показаться, что Рошин написал пьесу о том, как быт съел любовь, как она расточилась по мелочам в повседневных заботах и мелких неурядицах: нет квартиры, не хватает денег, ребенок мешает учиться и тому подобное. Эта цепочка микроконфликтов движет пьесу, можно сказать, что быт занял в ней место отрицательного героя. Что ж, бороться с ретроградом и мещанином, конечно, благороднее, чем с сосисками, к которым намертво прилип целлофан: борьба за принципы возвышает, возня с целлофаном унижает, ибо, даже одолев эту проклятую пленку, ты все равно будешь выглядеть смешным. Но быт — это не только сосиски, это и выговоры, которые получает Алеша от начальника за то, что слишком много думает

о доме, слишком мало о работе. А он, между прочим, свою работу любит, «пять лет учился, мечтал, настраивался». Так что тут не просто быт — тут жизнь становится бытом, превращается в быт. И любовь тоже. Алеша исповедуется другу: «Мы даже в постели — извини — продолжаем думать о своих заботах — и уж что за радость!»

Рощин пишет о процессе этого превращения — исследование процесса представляется более плодотворным, чем констатация «первой победы», ибо, завершив ею пьесу, драматурги не всегда учитывают, что за ней неминуемо должна идти вторая, третья и так далее, в противном случае и первая обернется поражением. В цепочке микроконфликтов, тянущейся через пьесу, герои чаще побеждают, чем проигрывают: несмотря на трудности, Алена заканчивает институт, и с квартирой налаживается, и вообще все помаленьку устраивается. Но какой ценой? Беда не в быте, а в том, что герои пьесы душу тратят на этот быт, Потому-то после очередной победы над обстоятельствами любви становится чуть меньше, точнее, она играет в их отношениях чуть меньшую роль: любовь минус квартирный вопрос, потом любовь минус заботы о ребенке и еще и еще маленькие минусы, которые складываются в один большой...

Быт не съедает любовь, она-то как раз выдерживает если не все, то многие испытания и продолжает удерживать Алenu и Алешу вместе. Быт оттесняет ее, оставляет для нее все меньше и меньше места в их душах, в их жизни, любовь как бы загоняют в тесный угол, откуда выпускают погулять ненадолго, в часы относительного благополучия и хорошего настроения. Но там-то, в углу, она жива, бьется, требует своего, иначе супруги просто-напросто посмотрели бы друг другу в глаза в один прекрасный день, и не тратя понапрасну ни слов, ни эмоций, разошлись бы почти безболезненно.

Рощинские герои пуще всего боятся именно такого финала, им душу хочется сохранить, они не хотят, чтобы любовный союз сменился деловым партнерством, корректным сожительством. Они, в сущности, максималисты, им нужен не десяток маленьких побед, а одна большая, окончательная. Душу освободить от быта — он, конечно, никуда не денется, все заботы и хлопоты останутся, но им хочется добиться того, чтобы за-

боты были сами по себе, а любовь сама по себе; ведь возможно же такое, ведь есть же такие, кому это удается...

В пьесах, где борьба шла с конкретным антагонистом, отстаивающим резко означенную «антипрограмму», одержать окончательную победу вряд ли было возможно. О ранних розовских пьесах я уже говорил, сейчас есть смысл вспомнить сравнительно более позднюю, «В день свадьбы», и ее героиню Нюру Салову, нашедшую в себе мужество отказаться от любимого человека после того, как она узнала, что он любит другую. В этой драме отрицательного героя не было, конфликт развивался в душе Нюры от «мой он, мой!» до «тебя люблю — не себя»; прочие персонажи по-разному влияли на нее, но в решающий момент она оставалась наедине с собой и вся тяжесть выбора ложилась на ее плечи. Однако блестящая нравственная победа, одержанная Нюрой, неокончательна. Да, была минута высокого торжества, подлинного счастья: смогла отпустить, смогла стать выше самой себя (она кричит свое «отпускаю!» уже после загса, на людях, когда гости уселись за свадебный стол). Но минута пройдет, и останется впереди целая жизнь с жаждой любви и семьи, с чистотой, не позволяющей сойтись с кем попало; сейчас ей двадцать шесть, годы бегут быстро... Возможно, самым интересным был бы третий акт этой пьесы, если бы Розов написал его.

Драматурги нового поколения создают своего рода третьи акты к пьесам своих предшественников, пытаются ответить на вопрос: что происходит с героями после первой победы? В финале пьесы «Муж и жена снимут комнату» звучит надежда, но и неопределенность тоже: Алена встречает вернувшегося из поездки Алешу (ездил он на заработки), «они говорят, смеются, а со всех сторон движутся наши персонажи со стульями в руках. После всех с маленьким стульчиком выходит совсем крохотная девочка. Или кто-то выносит последним стул, на котором красуется яркий детский горшок». Драматург предоставил право выбора режиссерам, которые будут ставить пьесу: в финале с равными основаниями можно продемонстрировать и крушение, и новое обретение любви, все зависит от того, как будет сыграно все предыдущее. Если быть совсем точным, то и в этой немой сцене, и в коротком диалоге супругов,

за которым она следует, различима интонация «счастливого конца», но автор на нем не настаивает, справедливо полагая, что конец тут может быть всякий, ему хотелось бы, чтобы все кончилось хорошо, но для оправдания «хэппи энда» — счастливого конца нужны точнейшие театральные мотивировки, право героев на счастливую судьбу в данном случае должен доказывать театр. Благие намерения героев несомненны, они понимают, как должно жить, но смогут ли жить так, как должно?

Пожалуй, было бы чрезмерным педантизмом требовать от драматурга определенного, четкого и однозначного ответа на такой вопрос. Алеша и Алена — обыкновенные, обычные молодые люди, добрые, честные, неглупые. Средние в том смысле, что ни его, ни ее не назовешь яркой индивидуальностью, похожие на очень и очень многих. Любовь в их представлении — нечто прекрасное, идеальное, такой она и была в первые дни и месяцы. Драма состоит в том, что *в душе вот такого обыкновенного, доброго и порядочного человека идеал сталкивается с действительностью* — тут и в самом деле трудно предугадать, чем это столкновение кончится, все зависит от конкретных обстоятельств, от оттенков и деталей.

Однозначный финал в данном случае означал бы вынесенный задним числом авторский приговор своим героям, а вот этого-то Рошин и не хочет, ибо не располагает достаточными основаниями ни для оправдательного, ни для обвинительного вердикта. Можно истолковывать этот финал как вторую победу Валентина и Валентины, но тогда автору придется писать еще одну пьесу. Можно и по-другому — как капитуляцию перед бытом, но тогда театр будет обязан найти причину духовной несостоятельности героев. Финал остается открытым, на мой взгляд, потому, что поколение, о котором пишет Рошин, еще в движении, в становлении, подводить итоги преждевременно. Способно ли оно сократить расстояние, отделяющее действительность от идеала?.. Конечно, можно было бы найти облегченный путь к утвердительному ответу, но ведь именно этот коренной вопрос героям необходимо решить для себя, в применении к себе. Рошинских героев мы застаем в тот момент, когда они в первый раз сталкиваются с

этой необходимостью, они молоды, у них есть время и силы для новых и новых попыток.

Герой пьесы Рустама Ибрагимбекова «Похожий на льва» поставлен автором в более сложную и острую ситуацию.

Выше я говорил, что иные пьесы последних лет можно рассматривать как своего рода финальные акты, дописанные к произведениям драматургов предыдущего поколения. Интереснейший опыт такого «дописывания» мы находим в пьесе Рустама Ибрагимбекова. В сущности, первые два ее акта представляют собой завершенное произведение, которое очень органично подверстывается ко многим пьесам двенадцати-пятнадцатилетней давности. В этих двух актах повествуется о том, как Мурад полюбил Лену, но не смог разорвать круг привычной, устроенной жизни, повседневных забот и отношений и отказался от любви, предал ее. Можно было бы поставить точку или закончить пьесу эпилогом, изображающим, скажем, духовно опустившегося Мурада и страдания преданной им женщины.

Однако в третьем акте происходят неожиданности. Во-первых, в жизни Мурада все же кое-что изменилось — он остался в семье, но решился, наконец, сменить перспективную и дающую возможность безбедного существования научную тему, над которой работал, на тему любимую. Во-вторых, Лена вовсе не страдает, она вернулась к своему прежнему мужу, Рамизу, человеку грубоватому, но по-своему надежному, который любит ее и заботится о ней.

Все, казалось бы, возвратилось на круги своя, и лихорадочный монолог Мурада о непрошедшей любви прозвучал вроде бы впустую — Лена немного погрустила («Мы должны были встретиться с тобой десять лет назад...»), а Рамиз вволю поиздевался («На жалость работаешь, на сострадание...»). Рамиз откровенно презирает Мурада: «Люблю! Умру! Страдаю!» Да что ты, сороконожка, знаешь про любовь? Ты же от одного вида крови сознание теряешь, наверное, а болтаешь о смерти, о любви... (Неожиданно) А я тебя убить могу из-за этой женщины, понимаешь—убить!.. Хотя ей ни разу не говорил, что люблю ее».

До сих пор, даже осуждая Мурада, за слабодушие, автор понимал его, сочувствовал ему: ну не смог человек отважиться на решительный поступок, сам же

себя за это казнит, стоит ли бить лежащего? Но в словах Рамиза есть своя правда, к которой нельзя не прислушаться: «Ничего в тебе своего нет — все синтетика. И жизнь прожил липовую, ничего настоящего не было — ни женщин, ни друзей, ни врагов, ни крови, ни злости, ни войны, ни смерти — все липа... Один раз в жизни настоящего человека встретил — и то струсил, страшно стало...» Дело не только в том, что автор посчитал нужным вынести приговор одному своему герою устами другого, в словах Рамиза обнаруживается нравственная позиция, которую Мураду не так-то легко опровергнуть: если полюбил женщину, сделай ее счастливой.

Мурад не может сделать счастливой ни ее, ни себя. Но тут и происходит главная неожиданность — он, оказывается, способен наполнить самым что ни на есть реальным смыслом истершиеся от частого употребления слова «я жить без тебя не могу»: поняв, что потерял Лену навсегда, он... умирает. Умирает от любви, потому что жить без нее не может. И наметившееся было противопоставление простого надежного парня и слабодушного интеллигента (с явным преимуществом первого) разрушается — речь идет уже не о том, кто лучше, Рамиз или Мурад, но о сложнейшем нравственном двуединстве: один способен убить во имя любви, другой — умереть во имя любви.

Кто из них герой, кто антагонист? Мурад? Но ведь он так и не смог решиться уйти от нелюбимой жены, остался с ней, отлично понимая, что губит себя и, может быть, Лену. Рамиз? Но не слишком ли прямолинейна его сила, не мешает ли она ему быть добрым? Разрушив простое противопоставление, Рустам Ибрагимбеков получил возможность оценить каждого из этих персонажей как бы с точки зрения другого, недаром же Рамиз в финале «совершенно ошарашен случившимся. И впервые в жизни не пытается это скрыть. Способность Мурада умереть из-за любви к Лене опрокинула вдруг весь его жизненный опыт и представление о людях. Он всегда знал, что можно победить ценою жизни, но никогда не верил, что на это способны люди типа Мурада».

Теперь, когда в слабости Мурада обнаружилась своя сила и своя правда, мы можем вспомнить о том, что он все-таки занялся своей научной темой, пере-

стал делать то, что выгодно и удобно. Финал оставляет проблему неразрешенной, открытой (при том, что сюжет завершен драматургически эффектной «точкой») не потому, что драматург хочет уйти от ответа, но потому опять-таки, что любая попытка однозначного, окончательного ответа выглядела бы недопустимым легкомыслием. Попробуем представить себе хотя бы Рамиза, безразличного к случившемуся, по-прежнему несокрушимо уверенного в себе, в своем праве презирать людей «типа Мурада», — страшновато получается, поскольку такой Рамиз без особых раздумий претворит свое презрительное отношение в прямое действие: «А ну-ка, повтори за мной: я — сороконожка. (Протягивает ладонь с растопыренными пальцами к лицу Мурада)».

Изменения в структуре конфликта в данном случае особенно наглядны, ибо Рустам Ибрагимбеков до самого финала строго придерживается жанровых канонов мелодрамы; три акта озаглавлены «Любовь», «Семья», «Смерть». Создается стандартная любовная ситуация, на нее накладывается столь же стандартное противопоставление слабодушного интеллигента и напористого грубоватого парня, но в финале отчетливо проявился новый характер ситуации, оттого отступление от привычного канона художественно эффективно.

В недавнем прошлом, когда Рамизу и Мураду было примерно столько лет, сколько нынешним героям Рощина, они, вполне вероятно, довольствовались бы первыми победами; в иных пьесах тех лет молчаливо предполагалось, что итог окончателен и будущее героя и его антагониста — прямое продолжение настоящего. Но оказалось, что это не совсем и не всегда так, что нерассуждающая цельность может обернуться жестокостью, а причиной нерешительности может оказаться и душевная чуткость.

Взаимодействие личности и времени — процесс сложный, «многоканальный». В «Традиционном сборе» Виктора Розова выпускники одной из московских школ, собравшиеся двадцать с лишним лет спустя, убеждаются, что стали они не совсем такими или даже совсем не такими, как казалось в десятом классе. Но все-таки у Розова личность жестко детерминирована исходными качествами и средой. Что же касается драматургии последних лет, то здесь все более оче-

видна неокончателность всяких итогов, ее герои более подвижны, более подвержены переменам, более разнообразно отзываются на происходящее вокруг них. Драматурги настойчиво пытаются разомкнуть финал драмы, распахнуть ее в жизнь, продемонстрировать не завершенность, а, напротив, неисчерпанность ситуации и ее нравственных аспектов.

Изменения в драматургической структуре упомянутых здесь пьес говорят о дальнейшем углублении социально-нравственной проблематики современной драмы, о ее движении от частных конфликтов и коллизий к более общим, от анализа явлений — к исследованию процессов. За трезвым отношением к очередной «первой победе» все более отчетливо просматриваются попытки обнаружить, открыть тот главный импульс, который побуждает человека не довольствоваться пусть даже немаловажным, но все-таки частным успехом.

Герой современной драмы отражает движение жизни, он духовно вырос и, не довольствуясь частными успехами, настойчиво ищет гармонию между бытом и бытием, интересами дня и нравственным идеалом. Поиски эти нелегки, порой мучительны; Мурад в пьесе Рустама Ибрагимбекова жизнью платит за то, что не смог, не осмелился обрести гармонию.

Процесс поисков гармонии, движения личности к нравственному идеалу отчетливо прослеживается в творчестве Александра Вампилова.

Путешествие в глубь души

В «Прощании в июне» Александра Вампилова — первой «полнометражной» пьесе драматурга — все остается в рамках готового канона. Есть герой, положительный, хотя и не без недостатков, — студент Колесов: талантлив, жизнерадостен, обаятелен и несколько легкомыслен. Есть антагонист — ректор университета Репников: бездарен, завистлив и непорядочен. Колесова любит дочь Репникова Таня, а недовольный этим ректор предлагает герою выбор: Таня или диплом. Колесов выбирает диплом, потом раскаивается, рвет диплом, после чего Таня прощает ему это маленькое предательство.

Несколько необычной была, пожалуй, легкость с которой совершались метаморфозы Колесова. Он мно-

венно соглашался на предложение Репникова, от диплома отказывался тоже без особых раздумий. Герой поворачивался то так, то этак, могло показаться, да, пожалуй, так оно и было, что драматурга интересовал не столько человек, сколько ситуация, испытание нравственных качеств личности. Сначала эта личность испытания не выдерживала, потом исправляла ошибку, но возможны были и другие варианты. В одной из позднейших редакций финал был изменен — Таня не прощала Колесова. Пьеса от этого не становилась намного лучше, но для понимания эволюции Вампилова такой финал существен: «хэппи энд» завершает пьесу, ставит точку, новый же финал представляет собой многоточие, ибо завершение сюжета не исчерпывает нравственную проблему.

Впрочем, проблема — это в данном случае, пожалуй, слишком громко сказано. Сподличал человек, вскоре одумался — о движении к нравственному идеалу здесь говорить еще рано, пока что герой движется всего лишь от непорядочного поступка к порядочному, причем первый вроде бы не оставляет никакого следа ни в его душе, ни в душе его возлюбленной. Облегченность такого решения Вампилову стала ясна очень скоро, уже в следующей пьесе, комедии «Старший сын».

Колесову был нужен диплом, герою «Старшего сына» Бусыгину требуется всего лишь ночлег (проводжал с приятелем девушек на окраину, опоздал на последнюю электричку). Колесов ради диплома предает любимую девушку, Бусыгин же ради ночлега придумывает, казалось бы, почти невинный обман: является в дом старого музыканта Сарафанова и выдает себя за его сына. Ему даже кажется, что он имеет некоторое право на такую злую шутку, поскольку его собственный отец бросил семью: выходит что-то вроде «переадресованной» мести. Однако сразу выяснилось, что Сарафанов — чистый человек, он не только верит Бусыгину, но проникается к нему искренней любовью: мнимый сын становится ему чуть ли не дороже его настоящих детей.

Бусыгин попадает в сложное положение: не сознаться в обмане нельзя, сознаться тоже нельзя, не причинив боли другому. Бусыгин осознает ответственность за поступок — это уже не Колесов, который с одинаковой легкостью грешит и кается; обмануть Сарафанова было легко, покаяться намного труднее. Правда, автор пришел на помощь герою, устроив комедийную суматоху с

пожаром, во время которой признание Бусыгина проходит легко и без боли; Сарафанов по-прежнему любит своего новоявленного старшего сына.

Пьесы Вампилова не остались незамеченными (хотя и не сразу пробили себе дорогу на сцену). Александр Штейн писал в «Правде» (январь 1973 г.): «Явился перед нами талант действительно незаурядный, художник, умеющий чутким, все фиксирующим ухом слушать нынешнюю речь и нынешнюю речевую интонацию, ее тончайшие оттенки и нюансы, нынешнюю жизнь, ее пульсацию и — людей нынешних, делающих ее».

Герой Вампилова вырос: выпускник университета Колесов стал инженером Зиловым («Утиная охота»), потом юристом Шамановым («Прошлым летом в Чулимске»); Зилкову под тридцать, Шаманову — за тридцать. Героини оставались теми же — восемнадцатилетними: Ирина в «Утиной охоте», Валентина в «Чулимске». С течением времени выяснилось также, что Колесов хотя и самый безответственный, но и самый безвредный из вампиловских героев: Таня все простила и снова поверила ему. Другим пришлось намного тяжелее. Причем вот что интересно: такого открыто аморального поступка (Колесов на глазах зрителя выслушивает предложение Репникова и прогоняет Таню) вампиловский герой себе больше не позволит. Зилов тоже отталкивает влюбленную в него Ирину, но все-таки не так цинично. Ну, наболтал человек глупостей под пьяную руку, оскорбил девушку, но потом кается и напряженно ждет, не позвонит ли она. Она не звонит, уезжает из города, и мы можем понять, что душа ее ранена хамством гораздо тяжелее, чем душа Тани предательством Колесова. Сможет ли Ирина быть счастливой? Вероятно, да, когда-нибудь в будущем, но такие травмы оставляют след в душе надолго.

Шаманов не предает и не оскорбляет Валентину — просто до него, занятого своими проблемами и неурядицами, как говорится, не сразу доходит, что Валентина любит его. Он чуть-чуть, буквально на какой-то час, опоздал прислушаться к ней, понять ее, но за эту его небрежность Валентина расплачивается громадной ценой...

Вампилов набирал высоту стремительно — «проходных» пьес у него нет, каждая работа становилась этапной. Т. Чеботаревская в «Литературной газете» отмечала: «Год за годом путь, проходимый писателем, все слож-

нее. А приемы изложения все неистовей». И от пьесы к пьесе становится все более отчетливым один из интереснейших парадоксов вампиловской драмы — чем незначительнее вина героя, тем тяжелее последствия. Нарушается обычная причинно-следственная связь между поступком и последствием, расплата за грех несоразмерна греху, причем расплачиваются не грешники, а праведники. Парадокс этот нуждается в объяснении, ибо через него открывается важнейшая особенность драматургии Вампилова.

Есть такая точка зрения, что вампиловские праведники не совмещаются с окружающей их реальностью и либо утрачивают свою безгреховность, либо начинают притворяться, что они как все, не лучше других. Происходит это, естественно, под влиянием и при прямом участии грешников. Такая антиномия действительно обнаруживается у Вампилова, но рассмотрение его драматургии с этой точки зрения не позволяет понять природу конфликта, драматического действия в его пьесах. Ибо праведники любят грешников, а те, в свою очередь, полны глубочайшего уважения к праведности. Добро и зло как будто не выходят к барьеру, не сталкиваются в конфликте.

Таня прощает Колесова.

Бусыгин выдает себя за сына Сарафанова, но потом становится ему чуть ли не роднее собственных детей.

Ирина любит Зилова, правда, не зная, что он собой представляет, а Валентина — Шаманова, которого знает достаточно хорошо. Грешники тянутся к праведникам, но и праведники никак не могут без грешников.

Чего, казалось бы, проще — противопоставить душевно опустившегося Шаманова или изовравшегося Зилова чистым и прекрасным душам, Валентине и Ирине, и таким образом обнажить всю их никчемность и несостоятельность. Но вампиловские героини присутствуют в пьесах как неизменяющаяся данность, они вне конфликта. Все происходящее в конечном счете отражается на них болезненно или трагически, но сами они как бы в стороне. Валентина все время чинит забор, через который удобнее пролезать посетителям чайной; когда привыкнут ходить через калитку, она посадит на затоптанном месте цветы. Чинит в начале пьесы, чинит в конце — из этого забора можно было бы сделать то ли символ, то ли принцип. Шаманов спрашивает ее, зачем она это делает,

«Валентина. Но... Разве непонятно? (Шаманов качает головой: непонятно). И вы, значит, не понимаете... Меня уже все спрашивали, кроме вас. Я думала, что вы понимаете.

Шаманов. Нет, я не понимаю.

Валентина (весело). Ну, тогда я вам объясню... Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый».

«Понятно», «непонятно», «понимаю», «не понимаю»... Трудно, трудно разгадать такую простую вещь, куда легче было бы, если бы Валентина, подобно своим сверстникам из пьес десяти-пятнадцатилетней давности, подвела под свою деятельность, так сказать, принципиальную основу. Тогда бы ее моментально поняли. А так... все как-то слишком просто.

В вампиловской драме эти девушки существуют как некий нравственный эталон, неизменный и непреходящий. Ирина и Валентина тяжело оскорблены, но грязь к ним не пристает, они остаются морально такими же, как были.

Противопоставление вампиловских героев и их возлюбленных ничего не дает, кроме констатации общеизвестной житейской истины: одни люди такие, а другие вот такие. Шаманов и Зилов раскрываются в иных коллизиях и сопоставлениях.

О том, насколько непросты эти коллизии, как трудно сориентироваться в них, дает представление одно из суждений А. Демидова, автора напечатанной в журнале «Театр» статьи «Заметки о драматургии Вампилова»: «...все случившееся, даже действительно пережитые страдания, никакого следа, кажется, не оставило в душе героя. И теперь мы еще яснее понимаем цену драм Зилова, а в трезвом, рациональном официанте и вовсе начинаем различать черты неплохого парня. В конце концов нам ясно, что Зилов, по пьянке проводивший блестящую обличительную сцену в «Незабудке» со срыванием всех и всяческих масок, никакого права на красивые жесты не имел, а что касается доброго малого, официанта, давшего герою в морду, то мы целиком принимаем справедливость этого поступка, ибо вряд ли Зилов, назвавший его лакеем, заслуживает лучшего».

В сцене, о которой пишет А. Демидов, пьяный Зилов высказал своим приятелям и знакомым все, что он о них думает, высказал, в общем, вполне справедливые вещи. И старого приятеля, официанта Диму, с которым ездит

на утиную охоту, назвал лакеем. Далее, официант, после того как все ушли, подходит к окончательно опьяневшему Зилову, «толкает его в бок, поднимает его голову.

Официант. Я — лакей?

Зилов (смутно). В чем дело?

Официант. Я спрашиваю: я — лакей?

Зилов. Ты?.. Конечно, а кто же ты еще?..

Официант оглядывается, потом бьет Зилова в лицо. Зилов падает между стульев. Официант безо всякого перерыва начинает убирать со стола».

Наутро протрезвевший Зилов звонит официанту: «Слушай, не ты ли это двинул мне вчера по скуле?.. Да вот никак не вспомню... Да нет, при чем тут подозрения, просто спрашиваю... Ну, если бы знал, не спрашивал бы... Ну извини, не придавай этому значения...» То есть официант изображает возмущение и обиду, а Зилов еще и должен извиняться. Трезвым и рациональным такое поведение назвать можно — в определенном, именно лакейском смысле, но черты неплохого парня и доброго малого в человеке, бьющем беззащитного, а потом становящемся в позу: «как ты мог подумать?» — мы, пожалуй, все-таки не различаем. Все проще: лакей обиделся, что его называли лакеем, и отомстил по-лакейски.

Однако в «неплохие парни» официант произведен не случайно. Тут есть своя логика, и выглядит она примерно так. Зилов — персонаж, наделенный многими чертами отрицательного героя. Он плохой работник, он обманывает жену, оскорбляет своих друзей и влюбленную в него девушку. По логике привычной схемы, такой человек может быть выведен на сцену, да еще поставлен в центр драмы с одной лишь целью: разоблачить, осмеять его, продемонстрировать читателю и зрителю его ничтожество. Следовательно, всякий персонаж, делающий такому Зилову что-нибудь плохое, тем самым противопоставляется отрицательному герою в качестве более или менее положительного. Потому-то можно и не заметить, что поступок официанта выглядит подловато, и даже различить в нем черты доброго малого и неплохого парня.

Но для разоблачения Зилова драматургу не нужен антагонист, у официанта в пьесе другие функции. Вампилов идет более сложным путем: чтобы показать степень душевного омертвения своего героя, он находит точное и изящное драматургическое решение. Зилов, ста-

раясь помириться с женой, заставляет ее вспомнить прошлое, лучший в их жизни вечер. Он добивается своего. Галина вспомнила, но сам-то он вспомнить не может решительно ничего. Начинается с реплики Зилова: «Вспомни-ка, что ты тогда сказала», кончается отчаянным криком Галины: «Вспомнишь ты или нет?»

Но далее следует еще одна реплика: Зилов (с искренним огорчением): «Ну вот... Вспомнили молодость».

Так и движется этот характер в пьесе: вспышка искренности, человечности гасится цинизмом или душевной усталостью, драматические интонации снимаются фарсовыми — и все-таки остается какая-то нотка горечи, вовсе, казалось бы, неуместная, когда речь идет о таком человеке. Суть в том, что Зилов не любит свое мелкое, непорядочное, суетливое существование, оно ему самому невыносимо. Он пытается вырваться из него, рассчитаться с ним. И с близкими тоже. Даже с Ириной — оттого и оскорбляет ее. У него всегда так — благие порывы оборачиваются злом и для него и для окружающих. Попытка вернуть прошлое, вспомнить лучший в жизни вечер не удастся, потому что Зилов не способен быть таким же взволнованным, каким был тогда: он вспоминает, кто что сказал и где сидела Галина, но вернуть те ощущения не может. А на утиной охоте он, наоборот, чересчур взволнован, потому и возвращается ни с чем. Официант (этот добрый малый — отличный стрелок) поучает: «...В охоте главное — это как к ней подходить. Спокойно или нет. С нервами или без нервов... Спокойно, ровненько, аккуратно, не спеша». Зилов пытается возразить: «А влет? Тоже не спеша?». Официант: «Зачем? Влет бей быстро, но опять же полное равнодушие... Как сказать... Ну так, вроде бы они летят не в природе, а на картинке».

Но, оказывается, для Зилова, страстного любителя охоты, важно, что «они не на картинке. Они-то все-таки живые». Вот так все и идет — когда нужно быть спокойным, человек волнуется, когда, казалось бы, нельзя не взволноваться, холоден. Говорит правду людям — и попутно клеветает на прекрасную девушку. Объясняется в любви жене, но ее нет за дверью, она ушла, и слова любви слушает Ирина, считая, что это говорится ей. Все невпопад, все не так, пьеса и ее герой балансируют на грани фарса и трагедии. В начале пьесы Зилов получает... венок с надписью: «Незабвенному, безвременно сгорев-

шему на работе Зилову Виктору Александровичу от безутешных друзей». Потом приходит телеграмма подобного же содержания: обиженные приятели решили подшутить. А в конце Зилов собирается выстрелить в себя — подробное описание приготовлений говорит о серьезности намерения. Не получается — приходят приятели, отнимают ружье. Качается маятник — от смешного к драме, от искреннего страдания к мелкому вранью. После неудавшегося самоубийства Зилов собирается на утиную охоту. На ту самую, где он ни в одну птицу ни разу не попал — волновался. А может быть, теперь попадет, может быть, уже не будет волноваться, научится не обращать внимания на то, что утки — живые? Если бы знать...

В одной из статей отмечено, что Вампилов «был искусным мастером таких неопределенных колеблемых, вариативных концов». Думаю, все же не в мастерстве здесь дело (оно несомненно), но в том, что определенный однозначный финал (все равно с каким знаком, плюс или минус) свел бы драматическую коллизию к частному случаю: вот этому человеку в конкретных обстоятельствах его жизни удалось (или не удалось) духовно возродиться, преодолеть в себе цинизм и равнодушие. Такими финалами завершались первые вампиловские пьесы, герои которых еще целиком были послушны воле автора; нравственный итог этих пьес имел чисто прикладную ценность. В «Утиной охоте» драматург прокладывает путь к более общим и более сложным закономерностям, здесь важен не только результат, но и сам процесс исследования, его начало, ход и итог.

Сначала мы застаем Зилова в состоянии сравнительного благополучия или того, что он сам считает благополучием: получил квартиру, с женой отношения более или менее нормальные, да к тому же есть еще одна женщина нестрогих правил, на работе тоже все в порядке, хотя и весьма относительном. И еще есть утиная охота, и еще Зилов получает незаслуженный подарок — любовь Ирины. Кончается же все полным крахом, попыткой самоубийства..

Исследуя характер своего героя, драматург обнаруживает, что этот человек, казалось бы, вполне довольный своим существованием, этот уклад, его же собственными усилиями созданный, не переносит... Вроде бы неплохо устроился, а жена ушла, Ирину он сам оттолкнул, приятели (им самим сообразно собственным вкусам и запро-

сам подобранные) оказались мелкими пакостниками или неумными шутниками. Человек, придумавший себе удобную и не обременяющую мораль «на каждый день», в конце концов мучительно осознает убожество этой морали, ее несоответствие истинной нравственности, и сознание этого несоответствия ввергает его в отчаяние, и рука тянется к ружью. Тут уже не автор приводит героя к крушению, тут самодвижение личности.

Герой вампиловской драматургии — это человек, искренне верящий в справедливость высших нравственных принципов, искренне стремящийся на их основе построить свою жизнь. Но принципы эти он еще не способен принять в себя, они как бы вне его, поэтому появляется возможность их обойти, ими поступиться для достижения какой-либо житейской цели. Однако безнаказанно обойти не удастся, поскольку человек, как было сказано, верит в их справедливость. Конфликт в вампиловских драмах возникает на основе принципов, которые человек принимает, но жить в соответствии с которыми не умеет. Героини этих драм отличаются от своих возлюбленных как раз тем, что нравственный принцип — неотъемлемая, органическая часть их личности, то, о чем не говорят, не спорят, что не нуждается в декларациях и доказательствах («Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый»).

Вампилов избрал весьма сложный предмет исследования; коллизии, скажем, рошинских пьес в сравнении с конфликтами его драмы могут показаться легко разрешимыми. Вряд ли кто-нибудь из героев Рошина может променять любимую на диплом или зло подшутить над стариком. Впрочем, в комедиях Вампилова, где происходят подобные события («Прощание в июне» и «Старший сын»), с помощью автора все кончалось благополучно и однозначно. Но потом вампиловскому герою стало тесно в рамках комедии — начались драмы с неопределенными финалами; конфликт человека и нравственных принципов усложнялся и становился все более драматичным и напряженным. В пьесах «Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске» автор относится к своему герою более жестко — ничего ему не прощая, но и не лишая нас надежды на его духовное возрождение. Зилов уже болезненно ощущает свою раздвоенность: жить, как получится, он не хочет, жить иначе... способен ли?

Шаманову в «Чулимске» как будто удается избавиться от раздвоенности — в финале пьесы он собирается лететь в город и выступить на суде (когда-то его, преуспевающего следователя, отстранили от того самого дела, которое сейчас должно слушаться, тогда он воспринял это как крушение справедливости и уехал в Чулимск, где и проживал, так сказать, без всяких духовных запросов). Можно бы порадоваться — очнулся все-таки человек от душевной спячки. Но пробуждение явилось результатом той цепи событий, которая привела не только к возрождению Шаманова, но и к трагедии Валентины — слишком дорогая цена уплачена за то, что герой решается выполнить свой даже не столько человеческий, нравственный, сколько профессиональный долг.

Весьма существенно, что Шаманов не только не желает зла Валентине (как, впрочем, и никому другому), но уже почти любит ее. Извлечь из «Чулимска» общепотребительную мысль о том, что равнодушие к людям порой губит людей, значит, недопустимо упростить смысл пьесы. Более того, чуть ли не все персонажи пьесы относятся к девушке примерно так же, как Шаманов, зла ей никто не желает. (Даже Пашка, который ее насилует, любит ее и таким диким способом хочет привязать к себе. «Она моя... Все будет в норме», — говорит он). Дело здесь, конечно, не в одном Шаманове, но в более общем несоответствии той самой житейской, «на каждый день» нравственности с высшим нравственным принципом; в Шаманове это несоответствие лишь наиболее очевидно.

Однако трагедии могло не быть — недаром же непосредственным поводом ее драматург делает случайность, перехваченную записку: мотив условно-театральный. Исследуя закономерность, Вампилов оставлял место тем случайностям, которые привносит в нее течение жизни, оставлял место самой жизни. И Шаманов в результате случившегося все же делает шаг по пути к новой цельности души и личности — пусть с опозданием, пусть опять же не очень большой шаг, но делает все-таки. У «Чулимска» открытый финал, судьбы героев не подытожены. Возможно, в какой-то из последующих пьес Вампилова (тех, что, к нашему горю, уже не будут написаны) мог осуществиться синтез — расстояние, отделяющее его героя от нравственного идеала, Вампилов считал преодолимым. Поэтому можно согласиться с Оле-

гом Табаковым, писавшим на страницах «Правды», что «герои вампиловских произведений... привлекают своим стремлением встать выше житейских обстоятельств, жаждой бороться за право человека активно, творчески влиять на все происходящие вокруг него события».

Рассуждая о «вариативном» финале «Чулимска», один из критиков пишет: «Может быть дело в том, что драматург пошел по совершенно новому, неизведанному (или забытому?) пути, показывая человеческие драмы, которым нет ближайшего разрешения?» Именно так, это и обусловило отход от привычной схемы конфликта, ибо она по самой природе своей предполагает тем или иным способом разрешенную, завершенную коллизию.

Как известно, новое — это чаще всего хорошо забытое старое. Вероятно, именно этот афоризм имел в виду критик, помещая в скобках «забытое». Однако путь, которым пытаются идти драматурги нынешнего поколения (Вампилов был, пожалуй, последовательнее других), нельзя назвать забытым — просто он труднее других, требует большего от писателя. Это следование чеховской традиции, чеховской поэтике драмы. Ее никто не забывал, но надо было дорасти до нее. (Нужно ли оговариваться, что речь идет не о прямом сравнении двух драматургов, но об использовании Вампиловым некоторых существенных принципов чеховской поэтики драмы?)

Да не сочтется слишком рискованной параллель, но ведь и Чехов шел от «Иванова», почти полностью уместившегося в рамках традиционной поэтики, к «Трем сестрам» и «Вишневому саду». И Чехов искал «вариативные» финалы: «кто изобретет новые концы для драм, тот откроет новую эру», — замечание оказалось пророческим, чеховские пьесы стали этой новой эрой в мировой драматургии. В драмах, которым нет ближайшего разрешения, чеховские герои думают о том, что будет через двадцать — тридцать или через двести — триста лет. «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить...»

Изобретая «новые концы», Чехов впервые в мировой драме уничтожил подразумевавшийся до него знак равенства между завершением событийного ряда и решением проблемы. Уходит полк, гибнет Тузенбах, дом

Прозоровых захватывает Наташа, но жизнь продолжается с той же тоской по будущему, с теми же страданиями в настоящем, с тем же мучительным, но неотменяемым долгом: «...умей нести свой крест и веруй». Рубят вишневый сад, кончается эпоха, но звучат слова: «Здравствуй новая жизнь!»

Чехов видел неизбежность этой новой жизни — но и невозможность устроить ее сейчас, сегодня. Необходимость изменить жизнь и невозможность изменить ее сейчас — драматическое напряжение возникает из неразрешенности проблемы и насущной потребности в ее разрешении. Новаторство Чехова в том, что он сделал предметом драмы длящиеся процессы общественной жизни, итога которых не мог предугадать, и не считал себя вправе его предугадывать.

Современная драматургия обратилась к принципам чеховской драмы именно тогда, когда в сферу ее внимания включились длящиеся процессы. Разумеется, содержание этих процессов совсем не то, о котором писал Чехов, но найденный им принцип оказался сегодня эффективным; известно, что те или иные элементы, приемы какой-либо поэтики или стиля порой обретают известную самостоятельность, возвращаются и применяются для раскрытия нового, подчас не имеющего ничего общего с первоначальным, содержания. В чеховских пьесах «открытые» финалы свидетельствуют о неразрешимости конфликта в данных социальных условиях, в современной драме — о его незавершенности («драмы, которым нет ближайшего разрешения»).

На производстве

Длящиеся процессы наблюдаются, конечно же, не только в мире человеческой личности, но и в общественной жизни.

В так называемых производственных пьесах, где герой стремится к новому, а антагонист старается ему помешать, позиции привычного конфликта казались прочными; правда, нередко мотивы поступков антагониста выглядели не очень серьезными — консерватор и ретроград выполнял свои функции скорее по сюжетной необходимости, чем по внутреннему убеждению. В современных «производственных» пьесах, затрагивающих ак-

туальные проблемы научно-технической революции, резко выраженные консерваторы и ретрограды встречаются не столь уж часто.

Поворотным пунктом стала широко известная пьеса Игнатия Дворецкого «Человек со стороны», но драматург оказался не вполне последовательным, ибо противники Чешкова, если рассматривать их с чисто деловой стороны, все-таки ярко выраженные консерваторы, не научившиеся работать по-новому, без накаток и авралов. Однако Дворецкий сделал их... хорошими людьми, подробно рассказал об их славном боевом прошлом, показал на отдыхе, в дружеской компании. Так что в конфликте сталкиваются не положительный Чешков (он-то как раз человечески не очень приятен) и его отрицательные противники, но принципы, стиль руководства, и у сторонников каждого из них — свои аргументы и резоны. Чешков говорит бывшему начальнику цеха Грамоткину, что цех работал плохо. Грамоткин отвечает, что нужно было платить зарплату рабочим; понятно, что такой разговор ни к чему не приведет — Чешкову не нужен Грамоткин (о чем он и заявляет), Грамоткин не понимает Чешкова. Однако ж этот не приспособленный к новым методам руководства Грамоткин... стрелял в себя из-за того, что подвел родной завод, не сумев наладить работу цеха.

Дворецкий прибегает к таким сильнодействующим и нарочитым приемам, чтобы оттенить мысль: дело не в личных качествах людей, но именно в принципах. Все заинтересованы в том, чтобы цех наконец заработал на полную мощность, пошли во имя этого даже на нарушение традиций, доверились человеку со стороны, к тому же непозволительно молодому. Ему уступают, до поры до времени в его действия не вмешиваются. По меркам не столь давнего прошлого Чешков — новатор, почти все остальные — консерваторы, но консерваторы несколько странные: помогают новатору и терпят его не столь уж безобидные выходки и афоризмы.

Если же участники сюжета придерживаются одних и тех же принципов и драматург противопоставляет их только по чертам характера и личности, то обнаруживается явная «недостаточность» конфликта. Фарид Салаев, герой пьесы Рустама Ибрагимбекова «Своей дорогой» («Неопубликованный репортаж»), посылает в Госплан телеграмму: по его расчетам, план нефтедобычи

занижен, область может дать намного больше. Посылает сам, от своего имени, ни с кем не согласовывая новую цифру. Конфликт? Какой именно? Противники Салаева не занижают искусственно план, не отказываются от передовых методов — словом, не делают ничего такого, что положено консерваторам. У них тоже цифры, серьезные обоснования, расчеты, исходя из которых они и определили план. Не человек против человека, не принцип против принципа, но расчет против расчета. Салаеву говорят: докажи, что твой вернее. Вот и все — докажи.

Как видим, здесь, в сущности, нет столкновения новатора и консерватора — и Салаев и его противники стоят на одних позициях, только цифры у них получаются разные, так как пользуются они разными методами. Выяснять, чей метод вернее, не дело искусства. Однако логика, которой пользуется Рустам Ибрагимбеков, приводит его к такому выводу: раз Салаев требует увеличения плана, значит его метод вернее, а сам он положительный герой, новатор, а его противники, соответственно, отрицательные, консерваторы; очень просто и удобно. Такой спор решается не противоборством принципов, но вычислительной техникой.

Рустам Ибрагимбеков пытается установить связь между этой вызвавшей скандал телеграммой и совершенным Салаевым несколько лет назад открытием сибирской нефти. Возникает такая последовательность: в прошлом он послушался прямого приказа и отправился не в тот район, куда ему было велено, а в тот, где рассчитывал найти нефть. И нашел. А теперь тоже уверен в себе, потому и телеграмму послал.

Но тогда он ничего не мог доказать. Была интуиция, талант геолога-разведчика, вера в себя (и расчеты тоже, но приблизительные, ориентировочные) — подкрепить все это, доказать свою правоту можно было только бурением. Он и отправился бурить. Сейчас интуиция на третьем плане, человек, на расчеты которого опирается Салаев, даже не геолог, а математик (которого, кстати, план нефтедобычи не особенно интересует, ему важен сам математический аппарат исследования). Так что связь между поступками есть: и тот и другой совершены решительным человеком. Однако во втором случае решительность сильно отдает волюнтаризмом.

В споре о цифре истина рождается сегодня с помощью ЭВМ, а не благодаря тому, что один из спорящих не боится риска, в то время как другой боится. Поэтому драматургу приходится доказывать «положительность» своего героя примерно теми же средствами, которыми пользовался Дворецкий, изображая противников Чешкова. На сцене появляется персонаж, выведенный специально для того, чтобы рассказать о Салаеве как можно больше хорошего. Это, естественно, ничего не меняет. Когда же герой раскрывается не в восторженных рассказах о нем, но непосредственно в действии, то нимб, нарисованный вокруг его чела, заметно блекнет.

От Салаева (еще тогда, в прошлом, когда он только начинал) уходит женщина. Можно было бы зачислить ее в разряд эгоисток, не понимающих своих мужей-подвижников, и в этом качестве осудить, но сначала вслушаемся в то, что она говорит, расставаясь с любимым: «Ты весь поглощен собой и видишь только то, что тебе хочется видеть. А все остальные люди должны выполнять обязанности, которые ты на них возложил, у каждого есть своя функция, чтобы у тебя было все, что тебе хочется иметь. И семья, и любовь, и работа, и друзья, и последователи, и подражатели. И все должно вертеться вокруг тебя. Я тебе нужна как пример, как образец человеческой доброты. Тебе нужна вера в людей, и это поручено мне... Я должна любить тебя бескорыстно и беззаветно, потому что это приятно твоему мужскому самолюбию, люди должны следовать за тобой, потому что у тебя есть цель... А ты не подумал ни разу, что мне обидно быть символом каким-то, олицетворять нужные тебе человеческие качества, быть только такой, какой ты меня вообразил?.. И я не хочу, чтобы только я была для тебя, но чтобы и ты был для меня».

А вот что отвечает на это Салаев:

«Я не знал, что тебе так плохо. Мне казалось, что ты счастлива со мной, ты ведь никогда не жаловалась...» Мы еще могли сомневаться в правоте слов женщины — мало ли что можно сгоряча сказать в такую минуту, — но первой же фразой Салаев подтверждает справедливость ее упреков: если уж любимая должна специально жаловаться, если уж человек без слов не может понять, что женщине, живущей рядом с ним,

плохо, то она права: Салаев поглощен не делом, а собой, перефразируя слова Станиславского, любит себя в деле, а не дело в себе. Он продолжает: «Я же говорил тебе тогда, что тебе будет трудно. Я же предупреждал тебя», — так сказать, снимает с себя ответственность. Впрочем, тут же снова возлагает ее на себя: «Я же знал, как трудно тебе придется, и должен был помнить, что ты не выдержишь». Однако помог ли он ей выдержать? Нет, наоборот: «Я всегда чувствовал, что нужно сказать или сделать, чтобы понравиться тебе больше, чем нравился. И сейчас тоже я могу удержать тебя, я знаю, что надо сделать для этого. Но никогда этого не сделаю. Я ничего не сделаю специально для того, чтобы сохранить тебя. Ничего! Потому что тогда это буду не я. А мне нужно, чтобы ты любила меня...»

Современная вариация на классическую тему «полюбите нас черненькими» плюс элементарное хвастовство; от века герои драмы стремились заслужить любовь, стать достойными ее, некоторые чудаки даже мучились, считали ее небесным даром, случайно доставшимся им, а тут выходит человек и спокойно объясняет, что он слишком хорош, чтобы что-то еще заслуживать.

Можно было бы предположить, что драматург пытался создать противоречивый характер: да, в работе Салаев такой, в любви — такой, и ничего тут не поделаешь, его недостатки являются продолжением его достоинств. Однако недостатки тут — продолжение недостатков: после той самой телеграммы его справедливо упрекают в самоуверенности и стремлении к показухе.

Цельный человек, последовательный по-своему, непонятно только, почему он занимает в пьесе место положительного героя. А занимает он именно это место, хотя его поведение «на randevу» свидетельствует о духовной бедности, о дешевой жажде самоутверждения. (Я не говорю здесь о несомненной одаренности Салаева-геолога — профессиональные способности, как известно, прекрасно могут сочетаться почти с любыми свойствами личности.) Из рассказов же о нем рождается светлый образ человека решительного и целеустремленного, всей душой преданного делу (мы видели, за счет чего достигается эта преданность). И окончательный вывод, авторский итог может быть сформулирован примерно так: да, конечно, не идеален этот человек, но

такие нам нужны, ибо двигают вперед научно-технический прогресс. Все было бы прекрасно, если бы не вспоминать о том, что прогресс должен совершаться для человека и во имя человека, а Салаев именно человека, как мы видели, порой ни в грош не ставит.

Возникает резкое противоречие между общественной функцией героя и его реальным человеческим содержанием. Оно остается не снятым, двойственность — непреодоленной. Думаю, дело тут в инерции схемы «новатор-консерватор», где Салаеву может быть отведено только место новатора, а его противники, соответственно, автоматически зачисляются в консерваторы; реально же намечающаяся драматическая коллизия в эту схему не укладывается. Причем в пьесе легко различима грань между теми ситуациями, в которых эта схема «работоспособна», и теми, где она отказывает. Первая — столкновение Салаева с Голубым, законченным бюрократом, живущим только очередным указанием вышестоящей организации; это вопреки его указанию Салаев перебрался в Тургут, где и была открыта нефть. Тут все ясно: у новатора — расчет, интуиция и вера в себя, у консерватора — только нерассуждающая исполнительность. И вторая — та самая история с телеграммой, где противостоят друг другу самоуверенный Салаев и люди, не имеющие права, доверяясь только его интуиции, вносить существенные поправки в государственный план (к тому же, как справедливо замечает один из руководителей, добывать обещанную нефть будет не Салаев, не его главк).

Сегодня за ситуациями первого рода все более отчетливо просматриваются иные конфликты и возможность иных решений. В пьесе Максуда Ибрагимбекова «Мезозойская история» ученый Таиров приходит к начальнику управления Морнефти Бадинову. Бадиров показывает Таирову документ, в котором значится некая, надо полагать, значительная цифра, и говорит: «...это сумма средств, отпущенных на твои поиски мезозойской нефти в течение пяти с половиной лет. А завтра у меня спросят, не слишком ли дорого обходится государству наш уважаемый товарищ Таиров?». Таиров ведет себя соответственно — как проситель, обещает, что средства окупятся, «выбивает» аппаратуру и оборудование и даже сулит Бадинову звание Героя Социалистического Труда за участие в открытии. Бадиров по-

звolyет себя уломать — хотя большое судно-катамаран и не дает, но соглашается предоставить катер.

Еще одно столкновение смелого ученого и узкопрактичного хозяйственника? В том-то и дело, что нет. Бадиров сам ученый, обоснованность таировских прогнозов ему ясна, он бы с дорогой душой обеспечил Таирова всем необходимым, но с него тоже требуют, причем требуют немедленной отдачи от вложенных средств, «спрашивают до того, как все начинает окупаться». Он, если хотите, между Сциллой и Харибдой, он старается, чтобы и волки были сыты и овцы целы.

Возникает проблема, которую, казалось бы, кому и решать, как не этим умным, знающим, заслуженным людям. Проблема управления, проблема точных пропорций между прикладными, сулящими немедленную отдачу исследованиями и дальним поиском. Ею бы и заняться автору, тем более что оба его героя имеют для этого кое-какие возможности: один — руководитель крупнейшего предприятия, другой — ученый с мировым именем. Вот тут и мог бы завязаться конфликт совсем иного уровня и характера. Однако второй выключивает у первого катер, и на этом все кончается. Впрочем, нет, не все — в финале Бадиров резко меняет позицию и активно поддерживает идею поисков мезозойской нефти. Но именно здесь мы опять возвращаемся к схеме, ибо переменив во взглядах Бадирова связана... с женитьбой на юной и прекрасной Нармине: он, так сказать, воспрянул духом, помолодел и снова готов к риску и смелым решениям. То есть нам демонстрируют очередной «утепленный» вариант той же схемы: исправившийся и осознавший свои ошибки консерватор.

По общему признанию, новый этап в «производственной» драме начался с «Человека со стороны». Новизна этой пьесы состояла, между прочим, еще и в том, что инженер Чешков принципиально не допускал взаимопроникновения «делового» и «личного». У него умерла жена, он полюбил женщину — на его отношении к делу это не отражалось, принципы управления производством не менялись (это и вызвало в свое время множество упреков в излишнем рационализме и душевной черствости). Представить себе, что Чешков, женившись, стал работать по-другому, невозможно. «Мы не ссоримся», — говорит он инженеру, которому только что объявил выговор. Он действительно ни с кем не хотел

ссориться, *его противниками были* не конкретный Яков Ильич или Валентин Петрович, но *принципы*, которым следовали эти и другие инженеры двадцать шестого цеха; если бы люди сменили принципы, а во всем остальном остались такими же, Чешков был бы счастлив.

Пожалуй, новизна пьесы в том и состояла, что те или иные деловые качества ее героев не соотносились напрямую с чертами их характера — *Чешкову противостояли не карьеристы, не жулики, только плохие работники, но вполне хорошие люди. А он боролся не с отрицательными чертами характеров, но именно со стилем работы.* В результате появилась возможность снять знак равенства, нередко возникавший между понятиями «плохой работник» и «отрицательный персонаж»; выяснилось, что человек может работать плохо не только в силу тех или иных свойств своего характера, но и по причинам гораздо более общим и глубже лежащим.

В «Протоколе одного заседания» А. Гельмана столкновение принципов продолжается, причем «случай Чешкова» присутствует здесь в двух вариантах.

Мы видим Чешкова, которому не удалось стать Чешковым — инженера Черникова, мечтавшего о должности главного инженера стройуправления, но не получившего этой должности потому, что его техническая политика здесь пришлась бы явно не ко двору. Другой вариант — Чешков, который не смог, не нашел в себе мужества стать Чешковым. Это Батарцев — начальник стройуправления. Он хотел вести строительство методами нынешнего дня, планомерно и организованно, но в какой-то момент сдался, пошел на поводу «текучки», и вот теперь сложилось положение, когда бригадир Потапов обвиняет его в неумении работать. (Черников это обвинение поддерживает: «Как я понимаю, если предложение Потапова будет принято, Павла Емельяновича (Батарцева. — Ю. С.) снимут с работы. Я от всей души поддерживаю это предложение» — резкость и прямота реплики вполне в духе Чешкова.)

Инициатива Потапова — вещь великая, но отказ его бригады от премии только фиксирует конфликт, проявляет его, как лакмусовая бумажка. Одна из рецензий на мхатовскую постановку пьесы А. Гельмана называлась «Потапов против Батарцева» — заголовок при всей броскости не очень точен, ибо Батарцев тут рисуется отрицательным героем, тем самым «консерватором». А

он (как и директор завода, на который пришел «со стороны» Чешков) — преданный делу человек, только вот принципиальности ему не хватило: знал, как нужно строить, а строил так, чтобы удобнее было отчитываться перед главком. Так что дело опять-таки в стиле работы — стиле, который не Батарцевым установлен, хотя им и поддерживается.

На втором плане пьесы маячит еще один отрицательный персонаж, начальник планового отдела Айзатуллин, который выглядит своего рода злым гением Батарцева, однако зависимость здесь скорее обратная: не Айзатуллин породил Батарцева, а Батарцеву с его стилем работы необходим Айзатуллин, точнее именно этот стиль породил их обоих. Точнее было бы назвать статью «Батарцев против Батарцева», ибо *начальник стройуправления знает, что уже нельзя работать так, как он работает, однако не находит в себе достаточно мужества, чтобы стать тем человеком, на котором должен прекратить свое существование стиль работы, приводящий к тому, что бригада Потапова отказывается от премии.*

То есть мы видим все понимающего Батарцева, который капитулирует перед Батарцевым, плывущим по привычному течению. И в конечном счете этот внутренний конфликт завязывает конфликт внешний. При чем опять-таки конфликт «Батарцев против Батарцева» разворачивается не в плоскости положительных или отрицательных черт его характера — не из карьеристских побуждений согласился Батарцев возглавить строительство комбината, а из благородного в основе своей честолюбия строителя: не из тяги к спокойной жизни идет он на поводу очередного квартального отчета, в котором должен быть полный ажур, а для того, чтобы не портить отношений с главком, от которого во многом зависит судьба стройки. Перед нами не противостояние «плюса» и «минуса», интересов общественных и узколичных, корыстных (таким противостоянием объяснялись многие подобные конфликты), а столкновение, на сей раз в чисто производственной сфере, идеала и действительности, НТР и обыденной рабочей «текучки», производственного быта, если хотите.

Выше я говорил, что в пьесах предшествующего периода антагонист чаще всего был необходим, чтобы запустить, привести в действие весь механизм драмы. В

«Протоколе одного заседания» на первый взгляд все начинается с отказа потаповской бригады от премии. Однако в ходе разбирательства на парткоме углубляется наше понимание событий и их причин, и в конце концов мы убеждаемся: все началось тогда, когда Батарцев неправильно начал это строительство. Черников напоминает ему: «Вы говорили тогда: я клянусь вам — до тех пор, пока мы не проложим по всей площадке подземку, пока не сделаем все дороги, ни один объект, ни одна стена не будет начата!..» Батарцев не выполнил этой клятвы — и логика событий привела к тому, что теперь приходится просить разрешения сдать комбинат без ряда объектов. И к тому, что бригада Потапова, проанализировав положение дела, отказывается от премии. Разумеется, это ни в малейшей степени не преуменьшает значения того, что сделал Потапов, гражданской честности и принципиальности бригадира строителей, но сама возможность решения Потапова была изначально «запрограммирована» технической политикой Батарцева. Как было сказано раньше, Батарцев породил своего верного союзника Айзатуллина, но, с другой стороны, его действия породили и его непримиримого противника Потапова.

Столкновение принципов попытался продемонстрировать и Геннадий Бокарев в пьесе «Сталевары». К тому же он осложнил принципиальный конфликт дружескими отношениями между двумя противостоящими героями: сначала Лагутин выручил Хромова в уличной драке, потом Хромов Лагутина — в трудный момент, потом получилось так, что Лагутина предложили занять должность сталевара, которую, казалось, должен получить Хромов, а к финалу обнаруживается, что оба они любят одну женщину. Однако, завязав столь сложный конфликтный узел, Бокарев не смог драматургически точно завершить все линии пьесы, ограничившись чисто событийными развязками. В то же время развитие этих линий занимает значительную часть пьесы, а столкновение принципов долго остается на втором плане и достигает кульминации лишь перед самым финалом: рабочие, которых Лагутин осуждал за рвачество и отсутствие чувства ответственности, в решающий момент выручают его. Такой финал эффектен, но наиболее трудно решаемая часть проблемы остается «за кадром»,

за пределами пьесы — по сути перед нами очередная «первая победа».

В рассмотренных здесь пьесах привычного противопоставления антагонистов, как выясняется, в конечном счете нет. У молодых рощинских героев сходное понятие о том, что такое любовь и счастье; к одним и тем же целям стремятся Чешков и руководители Нерезжского завода, Салаев и его противники. Поэтому конфликт «новатор — консерватор» попросту не завязывается, а попытка драматурга «упаковать» в эту схему новый жизненный материал, как в пьесе «Своей дорогой», приводит к неудаче.

Однако наряду с такими произведениями появляются другие, которые при всех различиях в тематике и стилистике можно объединить одним общим признаком — конфликт в них проходит в стороне от подлинно драматичных и подлинно современных коллизий. При чем последние есть в этих пьесах, но в скрытом виде, речь идет не о них, на первый план выдвигается нечто, в сущности, второстепенное.

Надо сказать, такое положение вещей замечается в последнее время не только критикой, но и читателями, точнее, поскольку мы говорим о драматических произведениях, — зрителями. В редакции одного журнала меня познакомили с письмом инженера, внимательно следящего за спектаклями и фильмами, посвященными производству. Он писал, что, «к сожалению, нередко реальность конфликтов, отношений на производстве, судьба творческих поисков новаторов на сцене и на экране подменяются внешне эффектной сюжетной ситуацией, не дающей полного представления о людях труда семидесятых годов XX столетия». Далее следовали ссылки на конкретные произведения — инженер полагал, что на пути новаторов почти никогда не встречаются препятствия, подобные, скажем, тем, что воздвиг перед героиней телефовести «Ольга Сергеевна» ее автор Эд. Радзинский, и что сами новаторы редко бывают столь бестактными и легкомысленными людьми, как, например, Рудаев в телефильме, сделанном по роману В. Попова «Обретешь в бою».

Разумеется, это не совсем так — и препятствия бывают всякие, и не все новаторы отличаются безукоризненным воспитанием и мягким характером. Однако озабоченность читателя понятна — в драматических кол-

лизиях некоторых произведений он справедливо усмотрел отсутствие подлинных примет времени, замаскированное современным антуражем и острыми, но не проникающими в суть дела конфликтами. Это при том, что драматургия на производственную тему в целом, бесспорно, сейчас на подъеме.

...Несколько лет назад в «Литературной газете» был опубликован очерк В. Гербачевского «Волдемар Буш уходит...», посвященный всесоюзно известному слесарю рижского завода «ВЭФ», талантливому изобретателю. Судьба его складывалась, казалось бы, на редкость удачно — руководство завода, убедившись в том, что изобретения Буша дают немалый экономический эффект, создало ему все условия для творчества. Буша освободили от работы «на план», установили ему солидный персональный оклад, организовали для него небольшой экспериментальный участок, где вместе с ним под его началом работали другие слесари. Словом, твори, выдумывай, пробуй. Очерк, однако, был написан не для пропаганды ценного начинания, ибо через некоторое время Буш... отказался от всего этого «технического рая» и попросил перевести его на прежнюю работу и на сдельный заработок.

Конфликт? Да, конечно, но как непохож он на «дежурные» столкновения новатора с консерваторами. Бушу не ставили никаких препон — наоборот, поддерживали, помогали, шли навстречу. Но... забрали как-то раз (а потом и в другой и в третий) слесарей с его участка: «горел» план цеха. Когда одно из его изобретений дало большой экономический эффект и Бушу полагалось крупное авторское вознаграждение, его попросили согласиться на сумму поменьше: дескать, не слишком ли много будет. (совсем как в розовской «Ситуации», где мастер Кашин полагал, что из четырех тысяч, полагающихся Лесикову, одну-то тыщонку вполне можно уделить ему, Кашину). Буш не стал настаивать на своих (законных!) правах (опять же как Лесиков), только в следующий раз заранее оговорил: оплата — по закону. Кстати, и его персональный оклад оказался все же меньше того, что он своими золотыми руками зарабатывал на сдельщине. Если рассматривать каждый из этих и других упомянутых в очерке факторов и случаев по отдельности — все это вроде бы мелочи, о которых как будто и говорить не стоит. Но в

совокупности эти «мелочи» создали вокруг Буша определенную атмосферу, и, как выяснилось, подействовали так сильно, что изобретатель решил отказаться от своего «элитарного» положения.

Рассмотрим эту ситуацию с точки зрения заложенного в ней драматического конфликта. Прежде всего бросается в глаза, что «консерваторов» как таковых здесь нет — Бушу, как я уже говорил, создали оптимальные условия, причем средства были использованы подлинно новые: для слесаря — экспериментальный участок со своим персоналом и тому подобное. То есть руководство завода явно не боялось новшеств и перемен. Статус, специально придуманный для Буша, — это, если хотите, готовый финал «производственной» пьесы, в которой герой-новатор доказывает свою полезность заводу (и шире — обществу) и по праву получает то, что заслужил.

Вспомним, однако, что мы говорили выше о длящихся процессах, об «открытых» финалах. Жизнь, в отличие от пьесы, не завершается занавесом и выходом актеров на поклон, она продолжается после самого эффектного и оптимистического финала. Проникновение идей и достижений НТР в современное производство — это ведь тоже длящийся процесс, встречающий сопротивление не столько того или иного «консерватора», сколько, опять-таки, сложившегося ранее стиля, утвердившихся ранее принципов работы. На одном из этапов этого процесса Волдемар Буш одержал победу, но, как видим, не окончательную, ибо в дальнейшем вступили в действие такие принципы, как «план любой ценой» (и забрали у него слесарей), как волевое решение (уменьшили сумму вознаграждения), и другие. В случае с Бушем отразился, как видим, подлинно современный конфликт, характерный для наших дней, для эпохи НТР. То есть такой, в котором не «отрицательный» персонаж противостоит герою, но некая сложившаяся система, уже устаревшая в главных своих параметрах, но силой инерции еще функционирующая.

Инженер, написавший в редакцию журнала цитированное выше письмо, полагает, что драматурги, так сказать, намеренно нагнетают трудности в своих пьесах: «Вместо того, чтобы показать атмосферу растущей общности труда, доброжелательства, общего стремления к успешному выполнению единой цели, постав-

ленной перед народом, подчас сталкиваешься с надуманным конфликтом». С этим утверждением можно согласиться, хотя и не полностью, поскольку все же не всегда и не везде царит идиллия всеобщего доброжелательства, и путь новатора не обязательно усыпан розами. Но не в этом дело — даже тогда, когда все перечисленное налицо, конфликты не исчезают, а лишь меняют свою природу. В истории Волдемара Буша доброжелательства хоть отбавляй, но ситуация от этого не становится менее острой и трудноразрешимой.

Напомню, что история Буша — не вымысел, а реальность, пример конфликта, характерного для дня нынешнего. И что в истории этой нет «отрицательного» героя, то есть в каждом конкретном случае был, конечно, какой-то человек, который допускал те или иные неправильные, ошибочные действия, но каждая из этих ошибок была незначительной, не должна была иметь далеко идущих последствий, все дело именно в совокупности. Конфликты такого рода интересны как раз тем, что *их источник скрыт в течении жизни, и от драматурга требуется глубокое исследование, чтобы этот источник обнаружить*. Однако склонность к антитезе «герой — антагонист» приводит порой к парадоксальным ситуациям — истинный герой драмы, истинная причина конфликта остается «за кадром», за пределами пьесы.

Так, в драме А. Арбузова «Вечерний свет» действие движется конфликтом редактора областной газеты Ковалева и его заместителя Пальчикова. Первый уезжает в Москву, где, по всей вероятности, будет решаться вопрос о его переводе в столичную газету. Второй в это время разрешает публикацию статьи, вызывающей гнев председателя облисполкома: тот санкционировал вырубку садов и рощ в одном из городов области, а газета высказалась по этому поводу резко и недвусмысленно. Ситуация осложнена давней дружбой Ковалева и Пальчикова (Ковалев, между прочим, собирается взять с собой в столицу своего заместителя), а также несколькими любовными историями, но расстановка сил ясна: Пальчиков против Ковалева. То есть порядочный и принципиальный человек против непорядочного и непринципиального. Дальше каждый будет идти путем, предуказанным схемой конфликта. Ковалев попытался уволить автора «кра-

мольной» статьи, чтобы умерить гнев председателя облисполкома, Пальчиков будет защищать его и стоять на своем; областной комитет партии признает выступление газеты правильным, и Ковалев потерпит поражение.

Тут все ясно. Ясно, кому достанутся симпатии зрителей и кто одержит, если не фактическую, как в пьесе Арбузова, то нравственную победу. Все прочие свойства личности героев, так сказать, «обеспечивают» те черты их характеров, которые нужны драматургу для развития конфликта.

Пальчиков играет в футбол, в него влюбляется его секретарша. Возникает некая схема, пусть с оригинальными частностями, но схема: хороший человек, сохранивший в себе что-то мальчишеское. Ковалев играет по ночам на гитаре и безнадежно любит жену Пальчикова — угрюмец, которому только и остается, что заботиться о карьере. Но Пальчиков мог бы играть по ночам на гитаре (лирическая натура), а Ковалев — в футбол (показной демократизм), и в расстановке сил ничего не изменилось бы. Сама природа конфликта такова, что антагонистам не требуется характер — важно только их место в ситуации.

Арбузов — мастер тонкого психологического письма, умеющий подмечать глубинные движения человеческих душ, создавать сложные, несводимые к одному знаменателю характеры. Он и в «Вечернем свете» попытался обогатить стандартный конфликт. Но схема оказалась сильнее.

Когда я читал пьесу, и особенно когда смотрел один из поставленных по ней спектаклей, то поймал себя на мысли, что по-человечески, по-зрительски мне всего интереснее персонаж, который даже не значится в списке действующих лиц — тот самый председатель облисполкома, который санкционировал уничтожение садов и рощ. Как-то не вполне понятен был его поступок. Ведь в самом деле: живет человек в наши дни, когда проблемы экологии обсуждаются и решаются на самом высоком уровне, становятся предметом международных соглашений. Читает, надо полагать, и газеты, и правительственные постановления, которые он по должности своей обязан выполнять, — и вдруг позволяет себе такое. Почему? И какими средствами удалось этому человеку, идущему поперек времени, удержаться на своем высоком посту? А может быть, он введен в заблуж-

дение? Или у него есть какие-то неизвестные нам, но для него основательные резоны? Одним словом, председатель облисполкома совершает поступок, требующий анализа, исследования, иначе говоря, он в данной ситуации был бы наиболее интересным героем драмы. Но именно он остается за кулисами и на сцене не появляется, хотя конфликт Ковалева и Пальчикова вызван его поступком, его решением, которое сделало их антагонистами.

Парадокс заключается в том, что на первом плане оказывается драматическая коллизия, по сути своей производная от той, что разыгрывается за кулисами. И парадокс этот обнаруживается не только в одной арбузовской пьесе — в ней он просто наиболее отчетливо различим. У других авторов найти подлинную первопричину конфликта бывает намного труднее, ибо по воле драматурга на первый план выдвигаются отрицательные черты характера того или иного персонажа, и все сводится к его нехорошему поведению. Но зададимся вопросом: гарантирован ли экономический прогресс и здоровый социальный климат на том (гипотетическом) участке общества, где собрались только порядочные, хорошие, преданные своему делу люди? Очевидно, нет, не гарантирован, ибо участок этот не изолирован от соседних, во многом от них зависит.

В пьесе М. Шатрова «Погода на завтра» с достоверностью репортажа показано, как гигантский автозавод, построенный по последнему слову техники, лихорадит из-за того, что где-то в трех тысячах километров от него девушка из бюро пропусков забыла оформить вывоз с территории завода резиновых ковриков, необходимых для комплектного выпуска автомобиля. Если бы девушке объяснили, во что обошлась ее небольшая оплошность (коврики пришлось бы отправлять самолетом), она, надо полагать, искренне удивилась бы, а возможно, даже заплакала от огорчения — она ведь не по злому умыслу... Или, наоборот, стала бы в позу и начала бы яростно защищать свое право на ошибку (по принципу: «Подумаешь, ну, забыла, всякий может напутать...»). И ей стали бы объяснять, может быть, даже выговор объявили. Есть, правда, другой род объяснений: показать человеку ту *всеобщую связь, которой сцеплены все мы (отнюдь не только в производственных делах), зависимость каждого человека от всех и всех от каждого.*

Собственно, тут и начинается искусство, это его прямое дело — говорить о такой взаимосвязи.

Между прочим, в стандартный конфликт новатора и консерватора эту девушку никак неставишь, хотя убытки от оплошности ее (и ей подобных) могут получиться такие, какие не всякому консерватору удастся сотворить. Первопричины конфликтных ситуаций, как видим, снова открываются где-то в глубине жизненных процессов, в то время как на первом плане пьесы происходят события, казалось бы, значительные, но на самом деле запрограммированные волей автора и не имеющие, по сути, альтернативы.

На первый план выходят люди значительные, в немалых чинах, и решают они вопросы как будто весьма серьезные. Вот, например, герои пьесы А. Софронова «Власть» — директор крупного машиностроительного завода Маслин и секретарь парткома Байков. В пьесе ощутима полемическая заостренность, драматург с явным неодобрением относится ко всякого рода «человекам со стороны», поэтому Байков в самом начале произведения произносит такие слова: «Сейчас новый сюжет изобрели: на отсталый, многотысячный, разъедаемый рутинной завод приходит молодой человек при белом воротничке, лет тридцати, умный — не откажешь, технически грамотный — не возразишь, рационально мыслящий — кричи «ура», и через энный отрезок времени один, без партийной организации, без профсоюзов, вопреки сложившимся традициям коллектива выводит данная личность в белом воротничке завод на широкую дорогу...». Несмотря на некоторые допущенные в пылу полемики преувеличения и неточности, читатель, конечно, узнает фабулу пьесы Дворецкого.

Конфликт, естественно, завязывается между Байковым и «белым воротничком» Маслиным, под руководством которого идет реконструкция завода. Впрочем, очень быстро выясняется, что Маслин — никакой не «белый воротничок» и уж тем более не «человек со стороны». Он просто грубиян и зарвавшийся самодур. Вот, пожалуйста: хочет уволить начальника цеха за то, что цех нарушил график подачи узлов на конвейер. Начальник цеха не виноват, его подвел смежник, не дал вовремя детали на сборку узлов. (А кто виноват? — смутно маячит в отдалении тень девушки из шатровской пьесы: может, это она у смежника забыла офор-

мить какую-нибудь накладную.) «Отрицательность» Маслина, заставляющего человека отвечать за чужую вину, заявлена четко и недвусмысленно. К тому же он, зайдя в этот самый цех и увидев, что рабочие сидят без дела (опять же нет деталей), обзывает их бездельниками и лодырями, а один из рабочих, не оставаясь в долгу, режет в ответ правду-матку: «Дурак же вы, а не директор!»

За всем этим кипением страстей не сразу открывается простая истина: перед нами не конфликт, а некое недоразумение. Заключается оно в том, что по какому-то фантастическому стечению обстоятельств директором огромного завода назначен человек, абсолютно для этой должности непригодный. Более того, Маслин оказывается чуть ли не в буквальном смысле виновником тяжелой травмы одной из работниц завода (между прочим, родственницы Байкова): он не пришел на беседу с мастерами и бригадирами цеха, в котором она работает («Вместо себя прислал заместителя... а у нас с техникой безопасности не все в порядке»), так что читателю или зрителю предлагается считать аварию следствием его отсутствия на этой беседе. Тут уже автор явно перегибает палку, ибо если директор огромного завода будет сам заниматься техникой безопасности в одном из цехов, то для выполнения своих прямых обязанностей у него просто не останется времени.

Очевидно, чувствуя перекося, драматург пытается выправить положение. Вот, например, Байков, стараясь быть объективным, говорит о Маслине: «Когда люди вносят полезные предложения, быстро схватывает и развивает их». Но тут же, на следующей странице сам себя опровергает: «Пытается все решить один. А в решениях бывает тороплив и несговорчив».

Исход этого конфликта, как и в пьесе А. Арбузова, предreshен: Маслин вынужден покинуть директорский кабинет. Однако что прибавляет эта история и ее финал к нашему пониманию проблемы, делает ли пьеса это понимание более глубоким? Нет, ибо замена некомпетентного работника, каким показан в пьесе Маслин, — вопрос не нравственный, не социальный, а чисто административный. Драматург, увлекшись остротой сюжетной коллизии, по сути, прошел мимо многих

конфликтов, рождаемых научно-технической революцией.

Мне все не дает покоя девушка из «Погоды на завтра», забывшая выписать пропуск, я бы хотел прочитать пьесу о ней. Впрочем, это из области мечтаний. А если отвлечься от них и обратиться к действительности, на память приходит тот же Зилов из «Утиной охоты». Он ведь тоже причастен к производству, работает в бюро технической информации, учреждении, играющем немалую роль в эпоху НТР, причем плохо работает, халтурно, вызывая гнев даже своего весьма снисходительного начальства. Однако Вампилов не ограничивается констатацией печального факта: «человек работает плохо». В характере Зилова все органически соединено — и недобросовестная работа, и вранье дома, и тоска по лучшей жизни, и неумение эту жизнь построить. У Зилова нет положительного антипода, который подавал бы ему пример плодотворной деятельности, — не нужен драматургу такой антипод, ибо Зилов халтурит не по неумению или некомпетентности, не из приверженности к каким-либо устарелым принципам технической информации. Он и в другом учреждении работал бы так же, он в любой жизненной ситуации проявляется так же, как на работе. Я хочу сказать, что конфликт, найденный Вампиловым, имеет не частный, ограниченный пределами конкретной ситуации смысл, но общий — ибо речь идет о *нравственных противоречиях в душе героя*.

Подмену подлинно современного конфликта коллизией, более удобно укладывающейся в привычные схемы, мы находим отнюдь не только в пьесах «производственной» тематики. Нередко именно такая подмена уводит автора от самого важного — от социальных и нравственных причин и граней конфликта, и тогда все ограничивается чисто формальным завершением сюжета: побеждает положительный герой или, по крайней мере, терпит поражение отрицательный. Однако важно не только и даже не столько это — ну, освободили, как в пьесе А. Софронова, героя от занимаемой должности, но ведь и при его преемнике смежник вполне может нарушить сроки поставки деталей, и хотя неповинного начальника цеха вряд ли будут так сразу увольнять, реконструкция завода вряд ли тут же двинется семимильными шагами. *Человеческие отношения, склады-*

вающиеся в современных производственных процессах, нравственные проблемы, возникающие перед деятелями НТР, требуют новых форм и новых конфликтов.

Воспитатели и воспитуемые

Особенно необходимы эти новые формы и конфликты в пьесах, посвященных воспитанию молодежи. Сегодня вряд ли можно найти номер газеты, в котором не затрагивались бы в самых разнообразных аспектах вопросы воспитания, постоянно возникают дискуссии, сталкиваются мнения. Совершенствование системы образования; проблемы, выдвигаемые акселерацией; профессиональная ориентация; нравственное и эстетическое воспитание; соотношение образования и воспитания; личность воспитателя — каждый из этих вопросов насущен и актуален. *В жизнь вступают новые поколения, выросшие в условиях, отличных от тех, в которых росли их отцы и старшие братья, — они приносят новые проблемы, новые заботы.*

Вот один из представителей этого нового поколения, десятиклассник Егоров, персонаж пьесы В. Суглобова «Кто, если не ты?!», представитель не идеальный, но в достаточной мере типичный. Порывистый парень с обостренным чувством справедливости. Пошел как-то вечером в клуб, столкнулся там с компанией хулиганов, не пожелал им подчиниться. Получилась драка, Егорову попало, а приятели-одноклассники не вмешались, не помогли. Тогда он решил наглядно продемонстрировать им, как это противно и унижительно, когда над тобой издеваются, а ты бессилен сопротивляться в одиночку. Договорился с той же компанией, которая была его, попросил помощи у вчерашних врагов, и вместе с ними стал отбирать деньги и вещи у предавших его, как он считал, своих одноклассников — чтобы почувствовали, каково одному против многих (потом он все возвращал).

История всплыла наружу, Егоров обвинен в уголовном преступлении, ведется следствие, а действие спектакля начинается с того, что бюро райкома комсомола собирается на внеочередное заседание — нужно утвердить решение об исключении Егорова из комсомола. Секретарь райкома Валерий Кустов видит в этом деле

что-то неясное и тут же на заседании проводит расследование, в результате которого выясняется, что никакого уголовного преступления Егоров не совершал, колония ему не грозит, парень он хороший и исключать его не стоит.

Есть герой — Кустов, есть антагонисты, выступающие против расследования и несогласные с решением Кустова, — заведующая школьным отделом райкома и инструктор обкома комсомола. Они считают, что нечего с такими, как Егоров, церемониться и нужно с ними построжее.

Позиция автора по сути своей верна: действительно, неоправданная строгость может принести только вред. Однако излагается эта позиция в знакомом противопоставлении: перед нами хорошие комсомольские работники, которые ее придерживаются, и плохие, с противоположными взглядами. Последние упорно настаивают на своем, обеспечивая, таким образом, драматическое напряжение, однако всерьез их взгляды, конечно же, принимать нельзя: не наказывать же человека в назидание прочим, если невиновность его очевидна. То есть герой, олицетворяющий некую систему взглядов, как бы сам порождает своего антагониста: не будет его — не будет спора. А проблема? Она-то, разумеется, не исчезнет, останется.

Есть, впрочем, в этой пьесе персонаж подлинно драматичный, но остается он на втором плане. Это Колчин, инспектор милиции по делам несовершеннолетних, который ведет следствие по делу Егорова. В качестве члена бюро он присутствует на заседаниях, молча наблюдает, как секретарь райкома делает его работу... и ограничивается тем, что вычитывает по параграфам Уголовного кодекса, какая мера наказания положена Егорову. Вопрос, которым озаглавлена пьеса («Кто, если не ты?!»), обращен драматургом к секретарю райкома, но положение создается несколько двусмысленное. Кто, если не Кустов? Да Колчин же, вот он сидит рядом за тем же столом, это он по службе обязан выяснить истину.

А почему не выясняет? Потому что это ему неинтересно — он хулиганов от души ненавидит, прямо перестрелять их готов, и все они для него одинаковы, что Егоров, что другие. Не стремится он вникать в их душевные переживания — и тем похож на двух противниц

Кустова. Однако у тех все-таки есть своя позиция, хотя и ошибочная: «с ними надо построже, а то совсем распусться». У Колчина же все остается на уровне чистых эмоций, так что, когда Кустов доказывает невиновность Егорова, Колчин вместе с большинством голосует против его исключения. Хороший он, в общем, парень — только не на своем месте оказался. Тут и открывается нравственная проблема, ибо такой человек, как Колчин, на том месте, которое он занимает, может причинить немалый вред, хотя он и не сухой формалист, не бюрократ в милицейской форме. Опять же, с бюрократа и спроса нет, убрать его нужно подальше от молодежи — и весь разговор. А Колчин сам уходит на другую работу, но уходит, ни от кого худого слова не услышав. Драма человека не на своем месте остается нераскрытой, неисследованной автором, хотя она таит в себе немало интересного. Нравственное, личностное соответствие человека своему делу — мотив, нередко встречающийся в современной драме, ибо он дает возможность выяснить, чего же требует от человека дело.

Особенно важен этот мотив в пьесах, посвященных школе и школьным проблемам...

Лет двадцать назад сюжеты «школьных» пьес брались, в основном, из педагогических и методических инструкций; разумеется, я говорю не о сознательном заимствовании, но, так сказать, о единстве устремлений. Скажем, в методическом пособии предлагалось на конкретных примерах разъяснить учащимся пользу сбора металлолома. И драматургия (к сожалению, не столь уж редко) откликалась пьесой, положительный герой, которой всю душу отдавал металлолому, а отрицательный — не отдавал и вообще плохо учился. На него влиял класс, он исправлял двойку по пеню и в финале торжественно приволакивал в общую кучу какую-нибудь железяку тонн на пять — десять. Что и требовалось доказать.

Если взять подобные пьесы в качестве точки отсчета, базы для сравнения с теми, что значатся сегодня в тюзовских афишах под рубрикой «для старшего возраста», разница будет огромная. (Не надо разумеется, забывать, что между вчерашним и нынешним днем разместился важнейший этап жизни ТЮЗов, первая половина шестидесятых годов, этап, отмеченный пьесами

В. Розова, А. Хмелика и других, — к некоторым из них мы еще вернемся.) Возникает впечатление серьезного художественного прогресса. Я отнюдь не хочу оспаривать закономерность и справедливость такого впечатления, тем более что оно не исчезает даже на фоне других, прямо не касающихся школы пьес, встречающихся на тех же афишах и в той же рубрике.

А встречаются там произведения русской и мировой классики (давно ли спорили о том, можно ли играть «Гамлета» в ТЮЗе, а сейчас уже не спорят, просто играют), лучшие пьесы о молодежи, инсценировки великих романов и хороших современных книг. «Тюзовским» автором стал, например, Александр Вампилов, «Валентина и Валентину» Михаила Рощина мы встречаем в репертуаре «взрослых» МХАТа и «Современника» и детских театров. Пьесы о школе и школьниках, включенные в этот конгломерат, должны, как минимум, не снижать идейно-художественного уровня репертуара, чтобы не происходили примерно такие разговоры с режиссерами: вот мы поставили замечательную сказку, Шекспира репетируем, а это... это, конечно, не шедевр, но нужна же современная пьеса про школу, да и проблема актуальная.

Надо сказать, что последнее чаще всего соответствует действительности — современные «школьные» пьесы, как правило, действительно актуальны и проблемны. Причем актуальность эта отнюдь не в том, что драматург активно подключается к очередному сбору металлолома или аптечных пузырьков. (Кстати, именно «на пузырьках» построил в свое время Хмелик пьесу, в которой стандартный сюжет двадцатилетней давности был талантливо и остроумно осмеян, а передовик по сбору пузырьков демонстрировал свою человеческую несостоятельность). Пишут о том, чем живет нынешняя школа, что волнует ее.

Однако проблемности и актуальности, качеств прекрасных, все же недостаточно для произведения искусства, если автор не хочет, чтобы оно имело чисто «прикладное» значение. Цель драмы — не только демонстрация проблемы, но и ее анализ. Время ставит на обсуждение все новые и новые темы — многие из них требуют для своего воплощения поиска новых конфликтов.

Тема, скажем, такая: как учить детей? На сцене появляется учитель, добывающий великодушных резуль-

татов — не пресловутой стопроцентной успеваемости, но пробуждения у ребят интеллекта, умения мыслить, страсти познания. Учитель, влюбивший ребят в математику и физику, — ему приходится уговаривать их, чтобы дома занимались поменьше. Какую из этого можно сделать пьесу? А вот какую: у учителя есть враг, заведующий горono — то ли завидует, то ли ревнует, поскольку его жена любила в юности этого учителя. Враг начинает плести интриги, ему чуть было не удается ошельмовать героя, но кончается все благополучно.

Узнаете сюжет? Ну да, конечно, «производственная» пьеса пятнадцати—двадцатилетней давности: новатор, консерватор, борьба, интриги и седовласый академик, в финале провозглашающий правоту новатора. О производстве сегодня таких пьес уже почти не пишут...

Все эти события (включая появление академика в финале) происходят в пьесе Симона Соловейчика «Печальный однолюб», причем необходимо отметить, что характер центрального героя, учителя Лунева, автору безусловно, удался. Соловейчик — талантливый публицист, много и интересно пишущий о школе, Лунев взят им, как говорится, прямо из жизни: не трудно узнать в нем и в его методике преподавания черты донецкого учителя Шаталова. Однако хорошая публицистика не может автоматически стать хорошей драматургией, конфликт пьесы строится иначе, нежели конфликт очерка. И чем более нова и злободневна проблема, тем более смелого новаторства она требует от драматурга.

Но, словно бы не доверяя жизненности созданного характера, словно опасаясь, что без стандартных сюжетных ходов характер этот окажется неспособен к самодвижению, саморазвитию, автор начинает сооружать искусственные подпорки. И появляется так называемая «любовная линия» в лице Саши, когда-то любившей Лунева, но вышедшей замуж за Безрукова, того самого заведующего горono. Девятиклассник Леша, приемный сын Лунева, тоже, так сказать, обслуживает сюжет — у него большое сердце, что дает драматургу возможность написать трогательный финал: мальчик умирает как раз в тот момент, когда учителя дружно вступились за Лунева, и Безрукову уготовано поражение. Такой финал не служит осмыслению проблемы, но всего лишь завершает сюжет,

Рискуя, что кто-нибудь отнесет на мой счет придуманный Чапеком для критиков афоризм: «Автор должен писать, как писал бы я, если бы умел», я все-таки осмелюсь предположить, что пьеса об учителе Лунева была бы намного интереснее, если бы ее герой доказывал плодотворность своих педагогических концепций не на заседаниях педсовета и в беседах с коллегами, а в классе, на уроке. Если бы он не только говорил, но и действовал, ибо воспитание — это взаимодействие характеров. У Соловейчика оно происходит за кулисами — нам рассказывают, как «трудные» подростки, попав в класс Лунева, преобразились, полюбили учебу и изо всех сил занимаются математикой. Процесс преобразования — вот сюжет, намного более захватывающий, чем столкновение плохого руководителя с хорошим учителем.

В сущности, сюжетный механизм приводит в действие именно Безруков — попросту говоря, если бы заведующий горно оказался добросовестным человеком, не было бы пьесы. Точнее, была бы другая пьеса, и опять-таки более интересная: внедрение луневского метода, даже если никто не ставит ему препон, — тема для настоящей драмы характеров. Допустим, все «за», но это не закрывает конфликт, а открывает его, ибо столкновение новых принципов преподавания с многолетней инерцией, с устоявшимися методами и приемами подлинно драматично.

...Я раскрыл «Литературную газету» и прочел очерк — нет, сюжет для интереснейшей «школьной» пьесы. Две учительницы — по математике и литературе. Первая так влюбила десятиклассников в свой предмет, что литературу они стали считать вещью необязательной и несерьезной. Вторая освоила математические премудрости, чтобы ни в чем не уступать ученикам, а потом доказала им, что математикой жизнь не исчерпывается и не ограничивается. Если кто-нибудь такую пьесу напишет, то персонажами ее должны стать не только эти (прекрасные!) учительницы, но и их ученики, которые переживают драму воспитания и делают первые шаги к гармонии личности. Я все это говорю к тому, что жизнь по-прежнему остается богатейшим источником сюжетов — оригинальных, несущих в себе черты и приметы времени. Те самые черты и приметы, которые исчезают, когда их втискивают в избитую схему

типа «новатор — консерватор». Точнее, не совсем исчезают, но лишь называются, перечисляются, а не осмысливаются, не исследуются художественно.

В пьесе Г. Полонского «Драма из-за лирики» дежурного консерватора нет, и конфликт завязывается не из-за того, что один из членов дружного педагогического или ученического коллективов — нехороший человек. Тем не менее страсти кипят нешуточные. Вопрос «как учить?» возникает и здесь, но остается на втором плане; есть талантливый педагог, есть бездарный, одного ребята любят, другого не принимают. Главный же вопрос, интересующий Полонского (давно интересующий — можно вспомнить его сценарии для кино и телевидения), какие они, современные школьники, и как их воспитывать?

Известно, что книги, лет двадцать назад занесенные в рубрику «для старшего возраста», сегодня читаются средним, а у старшего в полном пренебрежении. И дело здесь, разумеется, не в чьей-то злой воле, а в том, что времена меняются. Тот же Розов улавливает эти перемены: сравним Андрея Аверина из знаменитой пьесы «В добрый час!» и тринадцатилетнюю Ларису в пьесе «Четыре капли». Андрей после мучительных раздумий решает не поступать в институт. Лариса приходит к директору фабрики, чтобы защитить своего отца: поступки весьма разного уровня. Девочка в свои тринадцать вырослее семнадцатилетнего Андрея, более готова к серьезным поступкам. Меняются времена, меняются люди и конфликты.

Сталкиваются люди, у каждого из которых — своя правда, причем в какой-то мере и для нас, зрителей, убедительная, вызывающая наше сочувствие. Вот ситуация: потерян душевный контакт между матерью и дочерью-десятиклассницей. Дочь в день своего рождения удирает из дома к друзьям и любимой учительнице, мать естественно, оскорблена. Кто прав? Мать права в своей обиде, дочь — в том, что не хочет «отбывать повинность» в кругу людей, с которыми ей неинтересно. Кто виноват? Мать — в том, что не завоевывает потерянную близость, а требует ее, твердя: «Я тебя вырастила», дочь — в демонстративном пренебрежении чувствами родного человека. Однако обвинять или осуждать кого-либо из них в данном случае бесперспективно, непродуктивно — надо разобраться; пьеса Полонского как

раз и интересна попыткой автора не «закрывать» конфликт с помощью какого-нибудь апробированного сюжетного хода (скажем, мать опасно заболевает, дочь ночами не отходит от ее постели, и все налаживается), но оставить его открытым, требующим зрительского со-размышления, сопереживания.

Попытка эта не во всем удачна — в пьесе много объясняющих монологов, отчего она приобретает оттенок декларативности. Однако привлекает стремление драматурга найти и эффективно, действительно использовать коллизии, в которых проявляются черты нынешних семнадцатилетних. Чувство собственного достоинства — менее демонстративное, чем в недалеком прошлом, более уверенное. Возросшее умение ориентироваться в насыщенном самой разнообразной информацией мире, умение отобрать свое из того, что он предлагает; другое дело, что они могут ошибиться, но и ошибки происходят не от недостаточной информированности, а от неопределенности нравственных позиций. И вместе с тем — рожденная материальным благополучием легкость отношения к жизни, та легкость, при которой молодой человек слишком долго может считать себя никому не обязанным, не обремененным никакими моральными и душевными долгами. Впрочем, эта легкость тоже имеет, как ни парадоксально, свои положительные оттенки, она освобождает человека от культа вещей, от излишнего практицизма... словом, все достаточно непросто, так что мерить нынешнее поколение семнадцатилетних по меркам предыдущего — занятие малообещающее.

Между тем втискивание современных характеров в «отработанные» сюжетные ситуации порождает именно ощущение неадекватности сюжета материалу. Вспомним еще раз розовского Андрея Аверина, сломавшего намеченную ему родителями благополучную биографию, решившего, что биографию эту он будет делать сам. И сравним эту пьесу с современной, с «Парадным входом» Геннадия Мамлина, в центре которой такая же мятущаяся натура, школьник Виталий Кузнецов. Метания его довольно быстро кончаются, он знакомится с передовым бригадиром Сергеем Зубатовым и через год становится отличным рабочим, регулярно перевыполняющим норму в полтора раза.

Я отнюдь не хочу становиться в позицию скептика

и заявлять, что так в жизни не бывает, надо полагать, бывает. Однако если выбор розовского героя был результатом напряженной работы ума и сердца, то Виталий ни для выбора профессии, ни для восхождения к вершинам трудовой славы не прилагает ни малейших усилий — все получается как бы само собой, а он не меняется, остается тем же обаятельным и безответственным мальчишкой. Не хочу сказать, что он должен был решать те же проблемы, что и Андрей Аверин, — свои у него должны быть, ибо процесс взросления драматичен по существу.

Дальше все идет еще более «не по Розову» — бездумно начав свой жизненный путь, Виталий так же бездумно продолжает его. Вот он возмущился, заподозрив, что появлением в газете своей фотографии и выдвижению его чуть ли не в главные герои снимающегося о его бригаде документального фильма он обязан не собственным заслугам, а родственным и дружеским связям. Подозрение его имеет под собой некоторые основания, более того, оно так и остается непровергнутым, однако Виталий, повозмущавшись немного, успокаивается и больше никаких объяснений не требует.

Розову для контраста своему Андрею был нужен его сверстник Вадим, циничный мальчик, думающий не о том, как хорошо прожить жизнь, а как хорошо устроиться в ней. У Виталия тоже есть антипод, Борис Волошин, пытающийся через дядю-режиссера попасть во ВГИК. В назидательном финале Борис пытается через боковой вход проникнуть в Дом кино, где состоится премьера того самого фильма про Виталия и его бригаду, Виталий же с друзьями гордо направляется к парадному входу и снисходительно уделяет Борису лишний пропуск.

Один посрамлен, другой торжествует, но присмотримся внимательнее, так ли велика разница между ними? Да, один пошел на завод, другой болтается без дела — однако ж работа у станка сама по себе, как известно, не служит гарантией высоких нравственных качеств. Виталий стал к станку вовсе не в поисках смысла жизни — он просто хотел поближе познакомиться с будущим мужем своей сестры Сергеем Зубатовым. Личность его не проявляется в этом поступке, нравственного выбора, осознания ответственности за собственную

судьбу не было. Просто мальчишество — милое, обаятельное, но мальчишество: школу бросил, делать нечего, почему бы из чистого любопытства на завод не пойти?

А Борис? Да, у него, разумеется, более практически-ничные планы, но ведь категория нравственного выбора в этих планах тоже не присутствует, он просто рассчитывает легко и с удобствами плыть по течению. Плыть не в том направлении, что Виталий, но в сущности так же бездумно в надежде, что кривая вывезет. Между тем, как говорил еще розовский Андрей Аверин: «...разве это самое важное, кем я буду? Каким буду — вот главное!» Для Виталия же вопроса «каким я буду» вроде бы и нет, и год работы на заводе не сделал его, судя по его поведению, личностью, осознавшей свое место в жизни.

Используя апробированную сюжетную схему, драматург не позаботился о ее духовном наполнении — сама же схема, даже принеся успех в другое время и другим писателям, ничего на себе вывезти не способна.

Приведу пример из другой возрастной рубрики — «для среднего возраста» — инсценировку «Весенних перевертышей» Владимира Тендрякова. В ней нет особо оригинального сюжета — Дюшка Тягунов совершает свои фантастические открытия, заступает за слабого, борется за справедливость — словом, делает примерно то же, что и великое множество его сверстников в жизни и в искусстве. Но в инсценировке бережно сохранен главный мотив повести — обогащение души. Во внешнем, событийном мире с мальчишкой ничего особо выдающегося не происходит, во внутреннем — необычайные события, удивительные открытия.

В «Обратном адресе» одного из самых популярных тюзовских драматургов Анатолия Алексина восьмиклассник Сергей Емельянов неожиданно знакомится с бывшей женой своего отца, одинокой пожилой женщиной. До знакомства он относился к ней неприязненно, но увидев ее, сразу же понимает, что она нуждается в его участии и сочувствии. Мальчик из хорошей, благополучной семьи, который до сих пор только получал от близких, от жизни, осознает, что должен дать что-то другому человеку. Это своего рода экзамен, этап в нравственном воспитании личности, и Сергей экзамен выдерживает... Новизна пьесы состояла в том, что герою приходилось решать нравственную проблему повы-

шенной сложности, я бы сказал, вполне «взрослую». Кроме того, Алексин счастливо избежал эффектных сюжетных ходов, драма взросления совершалась в естественном течении жизни, в обычной житейской ситуации. Есть здесь, правда, и «антигерой», Шурик, приемный сын женщины, но он не принимает участия в развитии коллизии — Сергей сам все решает, без подсказок и помощи.

* * *

Итак, в чем же состоит своеобразие нового этапа современной драматургии? Я бы сказал — в том, что *цели ее героев более социально значимы*, что они предъявляют к себе и к жизни более высокие требования, чем их предшественники.

Инженеру Чешкову мало просто выполнять план — ему нужно создать в своем цехе такие условия, которые в принципе исключали бы возможность невыполнения плана и нерентабельности производства. Причем нужно это и лично ему, он в сущности добивается гармоничного сочетания интересов человека, работника с интересами общества. Социальная и нравственная позиция героя совпадают, оказываются тождественными. Он стремится выработать твердые нравственные принципы, применимые во всех сферах жизни. При этом надо отметить, что драматургия стала строже к своим героям; прочность их социально-нравственных позиций испытывается многократными нагрузками: авторы опасаются поверхностного оптимизма, не делают далеко идущих выводов из очередной «первой победы».

В центре их внимания — длящиеся социальные процессы и процессы нравственного развития личности; в этом и следует искать причины обновления конфликта, обращения к чеховским принципам построения драмы.

Такие разные драматурги, как Рошин, Вампилов, Дворецкий, закономерно пришли к «открытым» финалам, подчеркивающим неисчерпанность конфликта, необходимость дальнейшего движения. Пример «Человека со стороны» в данном случае особенно нагляден — пьеса завершается не тем, что цех, возглавляемый Чешковым, наконец-то выполняет план (еще не выполняет), но будничным утренним рапортом. Продолжается жизнь, продолжается научно-техническая революция,

и подводить ее итоги было бы преждевременно. Да и Чешков думает отнюдь не только о том, чтобы вытащить из прорыва цех, повторяю: у него гораздо более значительная цель — создать, укоренить систему производства и человеческих отношений на производстве, которая исключала бы возможность плохой работы. Точно так же и в пьесах Рощина — не в том дело, что влюбленные, преодолев препятствия, соединяются или супруги мирятся, но в том, что эти эпизоды личной жизни рассматриваются автором как начало пути к гармонии житейских дел и высоких целей, прозы жизни и поэзии любви; разумеется, трудно поручиться, что им непременно удастся обрести ее, но важна и сама цель, направление движения. Точно так же и в драмах Вампилова — с той разницей, что драматург пишет о людях, позволивших житейской суете поглотить себя, однако и они мучительно осознают свою нравственную вину и делают важные шаги к обретению утраченного идеала.

Вампилов обращался к коллизиям наиболее сложным и трудноразрешимым, к внутренним конфликтам, особенно острым и драматичным. Оттого его драмы, вроде бы фиксирующие течение будничной, обыденной жизни, так часто взрываются событиями, для будней необычными, чрезвычайными; оттого так неокончательны итоги, открыты финалы. Но тем дороже надежда, звучащая в этих финалах, — через невозвратимые потери, через драмы герои делают шаг к духовному пробуждению или, по крайней мере, осознают необходимость изменить свою жизнь.

В последние годы неоднократно отмечалось углубление исследовательских, аналитических тенденций в нашей прозе. Пьесы, о которых шла речь, писались или появлялись на театральных афишах в то время, когда в центре внимания критики оказывались «городские» повести Ю. Трифонова, рассказы В. Шукшина, повести В. Распутина, «Южно-американский вариант» С. Залыгина, «Заводской район» А. Каштанова. Можно найти множество параллелей между прозой и драматургией (одна из них — интерес к «сценам частной жизни»), однако главным мне все-таки представляется не сходство тем и мотивов, но единство социально-нравственных исканий, направленных на совершенствование, воспитание нового человека.

Содержание

Конфликт — душа драмы

3

...Счастье в личной жизни

10

Путешествие в глубь души

21

На производстве

32

Воспитатели и воспитуемые

51

Юлий Сергеевич СМЕЛКОВ

Новое в жизни — новое в драме

Зав. редакцией *М. Б. Новиков*
Редактор *Н. М. Краснопольская*
Мл. редактор *Л. Ю. Михайлова*
Худож. редактор *М. А. Гусева*
Техн. редактор *Л. А. Кирякова*
Корректор *С. П. Ткаченко*

И Б № 1147

А04048. Индекс заказа 87003. Сдано в набор 29/XI-77 г. Подписано к печати 10/II-78 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 3. Бум. л. 1,0. Печ. л. 2,0. Усл. печ. л. 3,36. Уч.-изд. л. 3,44. Тираж 132 250 экз. Издательство «Знание», 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 406.

Ордена Трудового Красного Знамени тип. им. Володарского Лениздата. 191023, Ленинград, Фонтанка, 57.

Цена 11 коп.

11 коп.

Индекс 70069

СЕРИЯ ЛИТЕРАТУРА

3/1978

