

— Владимир Константинович, в статьях театральных, да и литературных критиков вы, как драматург, проходите «по ведомству» так называемой «новой волны». В свою очередь и вы в печатных и устных выступлениях этой принадлежности не отрицаете. Более того, всякий раз стремитесь обнаружить свои симпатии. Но «новую волну», как и каждое направление (если можно здесь говорить о литературном направлении) или каждое новое понятие, все воспринимают по-своему. Некоторые, я бы сказал, чисто механически: относя сюда чуть ли не всех, кто пришел в драматургию в конце 70-х. А вы? Что и кого имеете в виду, говоря — «новая волна»?

— Вообще-то я очень сдержанно отношусь к этому термину, он не более чем условность. Я за многообразие в драматургии и уж во всяком случае не за то, чтобы противопоставлять одних драматургов другим. Называйте это как угодно, но так получилось, что в одно и то же время писателями примерно одного поколения были написаны пьесы, близкие друг другу по мировосприятию, по типу конфликтности, по художественной манере. Трудно не увидеть эту общность в творчестве, скажем, таких драматургов, как Л. Петрушевская, В. Славкин, А. Гельман (имею в виду его «Наедине со всеми» и «Скамейку»), Л. Разумовская, А. Галин (называю лишь самые бесспорные для меня имена). Легко также обнаружить, что творчество их восходит к традиции русской социально-психологической драмы, к традиции, так блистательно разработанной в наше время А. Вампиловым.

— Что же, по-вашему, их всех объединяет?

— Видите ли, эти драматурги, может быть, впервые ... даже не то чтобы впервые, а как бы после большого перерыва нащупали одну важную вещь. И что интересно — параллельно с философами, которые открыли ее тоже не впервые, а просто о ней «забыли» на время. Забыли, что развитие движется противоречиями, что противоречия — это не так уж плохо, что конфликты и противоречия в обществе отнюдь не должны быть сняты и уничтожены, а всего лишь разрешены, чтобы... дать почву новым конфликтам и противоречиям. Вроде, казалось бы, все элементарно, в десятом классе еще эти законы диалектики проходили. Так вот, параллельно с философами, стихийно драматурги тоже додумались, что противоречивость в обществе и человеке вещь естественная и животворная, и сделали ее основой драматургического конфликта. Но не просто по линии: хорошее — плохое, белое — черное... У них конфликт пошел вглубь, хорошее и плохое заколебалось из весов сомнений, добро и зло в какие-то моменты менялись местами, дрогнула цельность «положительного» героя, да и «отрицательный»-то вдруг оказался сложнее, чем думалось. Одним словом, противоречивость прошла по всем линиям быта и бытия, все перемешалось и получилось — как в жизни, как у живых людей. Больше того, оказалось, что одни противоречия в нашей власти, надо лишь поднапрячься, чтобы их решить. И это рождало в пьесе ноту здорового оптимизма. Но другие про-

тиворечия, как выяснилось, волевым усилием не решить, потому что в основе их не случай, не печальное недоразумение, а сложные жизненные закономерности. Получалось, что с некоторыми противоречиями мы обречены жить всю свою жизнь, да еще и нашим потомкам останется. И это, естественно, рождало волну скептицизма и печали. К слову сказать, они тоже были здоровыми. И если человек после спектакля задумывался больше обычного, то это, видимо, оттого, что с ним серьезно поговорили. Так что общим для этих пьес я считаю новый тип конфликтности, новый способ драматургического мышления. Ну и все, что из этого вытекает.

— Все сказанное только что вами, мне кажется, можно отнести и к вам. Да?

— Во всяком случае, свои работы я анализирую под тем же углом зрения.

— Среди героев ваших пьес нет таких, кто был бы стопроцентно или хотя бы преимущественно прав или не прав. Вы всегда стараетесь дать слово каждой из конфликтующих сторон, а выводы предоставляете делать читателю, зрителю. Это, очевидно, сознательная установка. Сегодняшние критики называют такой метод методом диалектического анализа...

— Ну, если это так называется, то тем более странно, что за право работать в этом методе нам приходилось столько бороться. А как еще прикажете анализировать жизнь — метафизически? Кстати говоря, именно это слово приходит на ум, когда смотришь пьесу с жестко обусловленным конфликтом, где заранее абсолютно понятно, кто прав, а кто виноват. В итоге, мне кажется, это почти всегда ведет к упрощению, обеднению наших художественных представлений о жизни.

— А вот В. Розов когда-то сказал, что ему тоже с самого начала важно показать, кто сволочь, а кто — нет. Отрицает ли все вами сказанное творчество драматургов предшествующих поколений?

— Вряд ли из сказанного мною можно прийти к такому выводу. Прежде всего потому, что упоминавшиеся драматурги так или иначе учились у мастеров старшего поколения. Петрушевская и Славкин вышли из мастерской А. Арбузова. Галин учился у И. Дворецкого, я посещал семинар В. Розова... Во-вторых, я хорошо сознаю, что некоторые пьесы, как и некоторые типы театрального представления требуют по своей художественной природе более жесткого, а то и подчеркнутого обозначения конфликтующих сил. Острополищическое, проповедническое начало — а именно это, как я понимаю, имел в виду Виктор Сергеевич Розов — всегда было и будет сильным средством художественного воздействия на зрителя. Только хотелось бы, чтобы — одним из многих. И третье. Многие драматурги предшествующих поколений как раз и проламывали брешь, через которую поступал свежий воздух в драматургию. Но не все им удавалось. А если кто-то и пытался говорить со зрителем с той мерой серьезности и глубины, на которую был способен, то мы знаем, чем это кончалось. Помним и судьбу некоторых пьес А. Володина, Л. Зорина, А. Салынского и недавние злключения пьес того же В.

Розова. Так что об «отрицании» давайте не будем.

— Нам складывались ваши драматургические идеалы и пристрастия?

— В основном через чтение пьес Чехова, Горького, Булгакова, Ибсена, Шоу, Уильямса, О'Нила.

— То есть основной первоисточник — русская социально-психологическая драма, ведь и Уильямс, и О'Нил, как известно, признавались в своем ученичестве у Чехова.

— Да, их действительно очень многое роднит, хотя в пьесах американских драматургов больше динамизма, больше открытости, страстности, внешних, что ли, проявлений в конфликтах. «Стеклозвонный зверинец», «Трамвай «Желание» Уильямса считаю ликом мировой драмы XX века. Но ближе всего мне, как вы верно почувствовали, традиция русской психологической драмы и соответствующий ей театр «живого человека», «борения человеческого духа», живых и открытых страстей. Если быть точным, то созвучнее всего мне та линия в этой традиции, где соседствуют два противоположных, свойственных всему живому начала: вера и скептицизм, созидание и разрушение — то есть чеховская линия.

— Коль скоро мы заговорили о Чехове, то я хочу задать такой вопрос. В «Смотрите, кто пришел» главный, на мой взгляд, конфликт — столкновение интеллигенции, переживающей кризис, зашедшей в тупик, с «новыми хозяевами» жизни — нуворишами... В какой степени «Вишневый сад» стоял перед вашими глазами, когда вы писали эту пьесу? Ведь в ней к тому же почти каждому персонажу можно найти аналог у Чехова. Некоторыми театрами пьеса так и была прочитана — как «Вишневый сад» сегодняшнего дня.

— Вы знаете, я открыл это для себя, когда вещь уже была готова. Раз так произошло, отрешившись от этого, конечно, нелепо, хотя я, конечно, не шел сознательно на аналогии. Какие-то внутренние токи, очевидно, питали мою пьесу. Вообще должен сказать, что перечитываю Чехова часто и очень привержен этому эстетическому методу, этой манере. Вот прошлой осенью ездил в Японию в составе театральной делегации. Мне был поручен доклад «Чеховские традиции в современной советской драматургии». Вольно или невольно занимаясь этими поисками, я нашел очень много следов влияния. Дело не в том, что повторяются сюжетные или образные ходы — возрождается сам драматургический метод исследования. Я пытался проанализировать эту общность и вот что для себя понял. Если автор повел в противоречивость человека и жизнь, ему не миновать особой системы эстетических принципов, близкой чеховской. Попробую наметить ее пунктиром. Осознав противоречивость человека и бытия, автор приходит к сосредоточенности на внутреннем мире своих героев. Закономерно? Это, в свою очередь, делает необходимым «классическое» действие с резко очерченной фабулой. Во всяком случае, не фабула главное. На смену приходит действие в более высоком для драматургии смысле слова — внутреннее действие, жизнь души. Одновременно, так

же, как в чеховских пьесах, происходит перераспределение пространства: быт выходит на первый план, события же уходят вглубь. Отсюда преимущественный интерес к семье, к маленьким группам людей, действующим на небольшом пространстве. Драматургическое исследование ведется неторопливо, подробно, автор не торопится раздать героям свои симпатии и антипатии, может случиться, что он до конца так этого и не сделает. Почему? По разным причинам. В том числе и из соображений чисто художественных. Помните: чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление? Видите, система, можно сказать, саморазвивающаяся: одно вытекает из другого. Я повторяю, это всего лишь пунктир, подробнее о ней можно прочитать в исследованиях о чеховской драматургии.

— В «Смотрите, кто пришел!» один из персонажей говорит: «Если человек изменяет принципам, он сам еще ничего, может просуществовать. И даже неплохо. А вот следующие поколения пожинают!» «Коль» — новая ваша пьеса — тоже об интеллигенции, и написана она как бы в развитие этой мысли. В пьесе очень серьезно звучит проблема нравственно опустошенных отцов и не могущих найти себе место в жизни детей. Вы полагаете, что одно и другое связано между собой как причина и следствие?

— Это проблема, которую нам всем предстоит решать, всему обществу. Мне кажется, все это результат упрощения, облегчения нравственно-этических понятий, на которых мы воспитываем наших детей, оглушения самих идей социализма, в основе которых в первую очередь все-таки нравственность. Во что их только не превращают в курсах обществоведения — в какой-то механический набор усеченных и примитивных понятий, не задевающих ни ум, ни сердце. И с этим человек выходит из школы. Уже там в нем успели взрастить и ханжество, и лицемерие, и цинизм. Но, с другой стороны, а мы сами? Многие ли решились назвать вещи своими именами, рискуя посеять смутнение в душах детей? Многие ли из нас сумели честно ответить на их вопросы? Конечно, мы берегли их как могли, и часто не удерживали. Поколение моей героини, так называемые «шестидесятники», особенно много хлебнули от этой своей двойственности, непоследовательности. С нашего молчаливого согласия или даже с нашим участием двоедушные, двоемыслие, двуличие стало очень распространенным, легальным, что ли, способом поведения в обществе, способом становления, продвижения, выживания. Литература в это время вроде бы боролась и за нравственность, и за честность, и за цельность, но слишком уж часто, особенно драматургия, завершала свой поиск благополучным исходом дела, ко всеобщему удовольствию. Человек в зале начинал верить, что в жизни все совсем не так уж и плохо, ведь вот нам еще раз показали историю, где добро все же победило, так чего ж тут особенно волноваться. Возникало всеобщее умиротворение, создавалась иллюзия стабильности жизни, гарантированной наказуемостью зла и победы добра. Одно время «добро» стало просто дежурным словом в издательствах,

в редакционных коллегиях. Ну вот, скажем, приходил автор, взволнованный, рассерженный, приносил произведение, которое будоражило... Ему говорили: «Послушай, ну что ты так злишься, будь добрее, ты же понимаешь, что самое главное — посеять в людях доброту». За этими призывами к «доброте» очень многим было удобно жить в двух измерениях. Подозреваю, что это было инструментом вымогательства у общества покоя — покоя для себя. Да, добро должно быть в человеке, и общество должно быть великодушным. Но с какой стати, спрашивается, мы должны все прощать, потерять память, быть не добрыми, а добрыми, когда нужно хорошоенько разозлиться? Конечно, были пьесы, разрушавшие правила игры «в смелость», «в гражданственность от сих до сих». Эти пьесы пытались разбудить в человеке бдительность, насторожить его, но с ними было как-то неуютно, тревожно. С ними боролись. Запретами, умалчиваниями, безжалостной редактурой, навешиванием ярлыков, «контрдраматургией», «отлучением» от жизни народа. Сейчас, правда, отношение к ним пересматривается — вот и на учредительном съезде Союза театральных обществ СССР это прозвучало. Но до подлинных, коренных перемен в отношении к драматургии нам еще далеко. Пока еще в понимании художественного воздействия литературы и театра на человека у нас царит полная эмпирика, вкусовщина и произвол. Мы лишь приблизительно, на глазок судим о том, что именно волнует нашего современника, а что оставляет его равнодушным, что возмущает, а что унижает, что воспитывает, укрепляет дух и веру, а что духовно разоряет. Мы по-прежнему верим, что пьеса способна воздействовать на человека немедленно, что она тут же, в зрительном зале, в состоянии переделать, перестроить его сознание, отношение к жизни. Это заблуждение, ведь человек подвержен не только воздействию литературы, театра, есть масса других влияний, и прежде всего самой жизни. Все это перекрещивается, соединяется где-то в глубинах сознания и подсознания, фильтруется там, сортируется... Как происходит в человеке выработка убеждений, даже психологи не всегда могут сказать, такой это сложный процесс. А мы, по сути дела, почти ничего об этом не зная, с легкостью беремся судить: вот это произведение полезное, а это — вредное. Хотя через какое-то время выясняется, что все было как раз наоборот. Патриотизм, чувство любви к своему обществу воспитывается не только прямыми призывами любить, участвовать, быть полезным, а очень сложными, разнообразными, опосредованными путями. Будем надеяться, что в оценке эффективности нашего труда воспитываются более точные критерии.

— Как вы понимаете гражданственность искусства драмы сегодня?

— Мне кажется, что высокое понятие гражданственности в искусстве сейчас просто необходимо расширить и уточнить. Под гражданственной или, как сейчас го-

ворят, социально значимой темой чаще всего понимают все, что связано с политической, идеологией, экономикой. Конечно, это очень важные темы. Но почему в социальной значимости отказывается пьесам, где на первом плане проблемы нравственные, система этических отношений между людьми, то есть то, что было исконно присуще русской драматургии, начиная с Островского, Чехова, Горького? Пьесам, которые возвращают человеку его человеческую суть. Ведь сегодня, кажется, ясно, что чем сложнее человек организован, чем больше в нем душевной тонкости, интеллигентности, тем вернее его отношения и с техникой, и с природой, и с идеями, и с людьми. Но что-то я не слышал, чтобы такую пьесу называли социально значимой. Это — по инерции — пьесы второго разряда.

— Владимир Константинович, выступая на VIII съезде писателей СССР, вы сказали, что «перестроиться в нашем деле — это значит прежде всего освободиться от стереотипов в нашем эстетическом мышлении, от примитивного, однобокого понимания задач драматургии». Сейчас вы как будто снова продолжаете начатый тогда разговор о перестройке, точнее, о том, что ей мешает...

— Я боюсь, что перестройка в драматургии (если таковое вообще возможно) будет вестись методами, которые как раз и нуждаются в пересмотре: одна группа пьес или одно направление будут объявлены приоритетными в ущерб другим. Не секрет, что именно этот род литературы, как никакой другой, подвержен воздействию всевозможных кураторов и организаторов. Они и заказывают пьесу драматургу, и решают ее судьбу, и формируют шкалу оценок, и создают общественное мнение со знаком плюс или минус вокруг тех или иных пьес. Конечно, драматургия развивается и по своим собственным законам. Как говорят на Востоке: у погонщика свои планы, у верблюда — свои. Но все же! Двоякое положение пьесы — как литературного произведения и как литературной основы спектакля — создают для этого рода литературы особые трудности: драматургия более подвержена конъюнктуре, «заказу», охотнее откликается на злобу дня, в силу чего в ней быстрее накапливаются злокачественные образования художественной невзыскательности и дурного вкуса.

В результате шкафы репертуарно-редакционных коллегий забиты тысячами неостребованных пьес — серой, никому не нужной недолитературой. Но пусть бы они себам и лежали, так нет, иные поднимаются на щит, стаяются в пример, настойчиво рекомендуются театрам. И вот, думая о перестройке, я прихожу все к одному и тому же выводу: прежде всего должно произойти ослабление директивного начала в нашем деле. Не надо и нам диктовать, что и когда сеять. Мы и сами знаем: разумное, доброе, вечное. А какими художественными средствами... Тут, я возвращаюсь к тому, с чего начал: я за множественность приемов, стилей, манер. Я за многообразие.

Беседу вел Е. КУЗЬМИН