

Лекция
Поэзия и драматургия 50-х – 80-х гг.
Поэтика драматургии А. Вампилова
План лекции

1. Лирика 50-х и поэзия 80-х: связи и разрывы.
2. Драматургия 50-х – 80-х годов.
3. Драматические произведения А. Вампилова:
 - А) «Провинциальные анекдоты»;
 - Б) пьеса «Старший сын».

1. Лирика 60-х и поэзия 80-х: связи и разрывы

В годы Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы именно поэзия, способная особо быстро откликнуться на запросы времени, получила распространение гораздо более широкое, чем другие роды литературы.

В начале 1950-х годов развернулись споры о поэзии, состояние которой начало внушать тревогу даже самим поэтам. В 1952-ом году известный поэт С. Щипачев (1899–1980, лауреат Сталинских премий 1949, 1951 гг.) писал в газете «Правда»: «Образовался недопустимый разрыв между количеством появляющихся стихов и их качеством...». Об этом начали говорить и другие поэты; при этом в качестве главных проблем назывались: чрезмерная декларативность, отрыв от жизни, отсутствие подлинной поэтической публицистики, обилие описательных стихов, несовершенство формы.

Широкое обсуждение проблем, возникших в поэзии, развернулось перед II Всероссийским съездом писателей (1954 год). Об этом свидетельствуют заголовки статей, опубликованных в различных изданиях: «Поэзия и мысль», «Поэзия и правда», «Наболевший вопрос», «Почему отстаёт наша поэзия» и др. Участниками предсъездовских дискуссий стали: Н. Асеев, О. Берггольц, В. Луговской, И. Сельвинский и др. Разговор о поэзии был продолжен на съезде (в выступлениях А. Прокофьева, М. Исаковского, О. Берггольц, С. Щипачева и др.).

Следует отметить, что определенные изменения в поэзии начались еще до съезда и продолжались после него. Поэты пытались первыми ответить на запросы времени, отразить состояние духовного обновления и подъема, которое в этот момент переживало советское общество.

В середине 1950-х годов в поэзии происходят определенные изменения. «Литературная газета» на первой странице первомайского номера за 1953-ий год публикует подборку стихов о любви, нарушив тем самым многолетнюю традицию официального празднования. Крупными событиями в литературной жизни страны становятся публикации сборников: «Стихи 1954 года», «Стихи 1955 года». В 1956-ом году вышел альманах «День поэзии». В дальнейшем поэтические праздники – встречи поэтов со своими читателями – и альманахи «День поэзии» становятся повседневностью.

Общественная жизнь была очень бурной: дискуссии по самым разным вопросам проходили одна за другой. В это время дает о себе знать движение «шестидесятников» – субкультура советской интеллигенции, в основном захватившая поколение, родившееся между 1925 – 1945-ым годами. «Шестидесятники» в большинстве своем верили в коммунистические идеалы, но находились в оппозиции к правящему режиму.

Задачи, которые ставила перед поэзией жизнь, требовали «обращения к настоящему времени» и стремления раскрыть глубинную суть явлений недавнего прошлого. Поэтому в конце 1950-х годов начались творческие споры, касающиеся открытия современности, отношения поэтов к событиям, происходящим в стране.

В декабре 1959-го года в Ленинграде состоялась дискуссия «Поэт и современность». Поэты (В. Федоров, С. Орлов, П. Антокольский, и др.) отмечали, что в поэзии нельзя ограничиваться «злободневностью», узким кругом тем и мотивов, необходимо глубже проникать во внутренний мир человека, стремиться к философскому осмыслению жизни.

Вторая половина 1950 – начало 1960-х годов оказывается временем духовного обновления, которое отчетливо проявляется в поэзии. В это время происходит своеобразный «поэтический бум»; поэты реализуют возможность выплеснуть все, что накопилось за предшествующие годы. Для лирики становится характерна тяга к глубокому философски-поэтическому осмыслению жизненных явлений; это является отражением роста общественного самосознания народа.

Поэзия этого периода представлена авторами разных поколений.

В это время обретают «второе дыхание» «старые» поэты (Б. Пастернак, Н. Заболоцкий, Я. Смеляков), те, кто начинал свой творческий путь еще в 1920 – 1930-е годы. Поэты старшего поколения оказываются теми, кто первым чутко уловил новые настроения в обществе. К читателям приходят книги поэтов Л. Мартынова (1905 – 1980), В. Луговского (1901 – 1957) (книга поэм «Середина века»), Н. Асеева (1889 – 1963) («Лад») (1961). (Первые из вызванных поэтов были достаточно мало известны читателям).

Н. Асеев (1889 – 1963) – друг и соратник В. Маяковского, издает книги «раздумья» (1955), «Лад» (1961). «Злободневность» сочетается в произведениях с ощущением движения времени. «Лад» – емкое

старинное слово, означающее согласованность, стройность, согласие. Это слово передает основную идею книги, в которой автор говорит о личном и общечеловеческом счастье. Значительную часть стихов можно рассматривать как философскую лирику, размышления о сущности бытия (циклы «Время», «звездные стихи», отдельные стихотворения («Материя», «Сердце человечества»)).

Владимир Луговской (1901–1957) начал печататься еще в 1920-е годы. В 1926-ом году опубликовал сборник «Сполохи». Затем были созданы книги «Мускул», «Страдания моих друзей», «Большевикам пустыни и весны» (создана в результате поездки в Среднюю Азию в 1930-ом году).

Член Союза писателей с 1934-го года. В 1937-ом году было опубликовано постановление СП СССР, в котором некоторые стихи Луговского осуждались как политически вредные. Поэт был вынужден принести публичное покаяние (в журнале «Знамя» за 1937-ой год, №6), но публикации его были затруднены, а творческий кризис затянулся до середины 1950-х годов.

В 1950-е годы Луговской создал 3 свои наиболее значительные книги: сборники стихотворений «Солнцеворот» (1957) и «Синяя весна» (1957), книга поэм «Середина века» (1943–1957).

В книге «Синяя весна» главным мотивом является тема революционной истории, преемственности традиций предшествующих поколений, традиций Октября 1917-го года. Эта книга посвящена раздумьям автора о революционных днях, о времени, когда создавалось новое государство. Основным жанром является баллада – «Ночной патруль», «Баллада о Новом годе» и др.). В «Солнцевороте» автор поднимает «вечные темы» (циклы «Весна», «Лето», «Осень», «Зима», «Время»). Сам автор называл свое произведение «книгой единого дыхания», отмечал, что «мысль о вечном солнцевороте, о вечном круговороте в природе доминировала над всеми стихами».

В произведениях Луговского «уживаются» безбрежный космос и мелкие «клеточки» живого, мироздание и стебелек. В стихотворениях различного характера и тональности («Звезда», «Зяблик запел») утверждается мысль о гармонии человека и мира, о торжестве безграничной жизни.

Вечна винограда гроздь
В мощном ливне свете,
Вечны мириады звезд
В черном небе лета.
Вечны смерти рубежи –
Дальняя дорога.
И пылает в мире жизнь
Без конца и срока («Осень»).

Сложным являлся творческий путь Леонида Мартынова (1905 – 1980). Он дебютировал в печати в 1921-ом году заметками в омских газетах «Сигнал», «Гудок», «Рабочий путь». Первые стихотворения были напечатаны в сборнике «Футуристы», изданном в походной типографии агитпоезда «III Интернационал». Входил в футуристическую литературно-художественную группу «Червоная тройка» (1921–1922) (вместе с В. Уфимцевым, В. Шебалиным и Н. Мамонтовым). В 1924-ом году стал разъездным корреспондентом газеты «Советская Сибирь» (Новониколаевск). Исколесил всю Западную Сибирь и Казахстан, участвовал в геологических экспедициях. В 1930-ом году в Москве вышла первая книга Мартынова – очерки о Прииртышье, Атлае и Казахстане («Грубый корм, или Осеннее путешествие по Иртышу».

В 1931-ом году был арестован по обвинению в контрреволюционной пропаганде и осужден по делу так называемой «Сибирской бригады» к высылке на 3 года в Северный край. Административную ссылку провел в Вологде, после чего вернулся в Омск. Литературная известность пришла к поэту в 1939-ом году после выхода книги «Стихи и поэмы» (Омск, 1939). В 1943-ом году был принят в СП СССР. Во время войны находился в Омском пехотном училище, но по состоянию здоровья был освобожден от военной службы.

В декабре 1946-го года в «Литературной газете» вышла разгромная статья В. Инбер о книге стихов Мартынова «Эрциньский лес» (Омск, 1946). После резкой критики и «проработки» поэта в Москве, Омске и Новосибирске тираж книги был уничтожен, доступ поэта в печать закрылся на десять лет. Все это время поэт вынужден был писать «в стол» и зарабатывать переводами.

Первая книга Мартынова после вынужденного «простоя» вышла в 1955-ом году: книга «Стихи» была первым «поэтическим бестселлером» после войны и сразу стала редкостью; в 1957-ом году была переиздана. После этого поэта стали печатать так часто, что Ахматова по этому поводу с неудовольствием замечала, что «поэту вредно часто печататься».

Историки литературы часто упоминают имя Мартынова в связи с выступлением на общемосковском собрании писателей, на котором звучали обвинения в адрес Пастернака. Действительно, следуя «линии партии», мартынов выступил против автора романа «Доктор Живаго». Но выступление Мартынова было далеко не самым резким; и само участие поэта в этом «мероприятии» в очередной раз подтверждает мысль о вмешательстве властей в судьбы художников слова.

Драматичной была судьба А. Ахматовой (1889–1966), творческий путь которой еще в период «серебряного века». Репрессиям были подвергнуты трое близких ей людей. Николай Гумилев расстрелян в 1921-ом году. Третий муж историк искусства и художественный критик Николай Пунин был трижды арестован (первый раз – в 1921-ом году) и погиб в лагере в 1953-ем году; единственный сын Лев Гумилев провел в заключении 1930–1940-ой и 1940–1950-ый годы, более 10-ти лет. Несмотря на заслуги поэтессы перед литературой она подверглась травле (включая Постановление оргбюро ЦК ВПК (б) 1946-го года «О

журналах «Звезда» и «Ленинград», не отмененное при ее жизни). Многие произведения Ахматовой не публиковались на родине не только при ее жизни, но и в течение более чем двух десятилетий после ее смерти.

В частности, можно говорить о поэме «Реквием», первые наброски которой Ахматова сделала еще в 1934-ом году. Наиболее плодотворно она работала над текстом в 1938–1940-ом годах и позже вернулась к поэме в 1960-е годы. Ахматова сжигала рукопись после того, как прочитывала Людам, которым доверяла (в частности, Лидии Чуковской). В 1960-е годы поэма «Реквием» начала распространяться в самиздате. В 1963-ем году один из списков попал за границу, где впервые был напечатан полностью (в мюнхенском издании 1963-го года). В издании на 4-ой странице указывалось, что оно дошло в Германию из России «без ведома и согласия автора». (Полный текст поэмы увидел свет в России лишь в 1987-ом году; в настоящее время произведение входит в школьную программу).

Новые тенденции в творчестве старших поэтов, наиболее существенные темы и проблемы, которые ставились в их стихах, характерные для них стилистические искания отразили общие тенденции поэтического процесса.

Следующим потоком оказывается фронтовая лирика. Поэты (Б. Слуцкий, С. Орлов, Н. Старшинов, Ю. Друнина и др.) раскрывают в своих стихах простые законы солдатской морали в противовес гражданской трусости и угодничеству. «Фронтовые» лирики сберегли в своей памяти и жестокие подробности окопного быта, и высокое уважение к людям, способным сохранить свое достоинство на границе жизни и смерти.

В числе фронтовых поэтов были люди, попавшие на фронт еще в юности: Ю. Друнина (1924–1991), ее первый муж Николай Старшинов (1924–1998), Сергей Орлов (1921–1977), Борис Слуцкий (1919–1986), Давид Самойлов (1920–1990) и др.

Мировосприятие этого поколения очень хорошо передал один из участников войны – Давид Самойлов:

Как это было! Как совпало –
Война, беда, мечта и юность!
И это все в меня запало
И лишь потом во мне очнулось!
Сороковые, роковые,
Свинцовые, пороховые...
Война гуляет по России,
А мы такие молодые! (Д. Самойлов «Сороковые», 1961)

В 1943-ей году Друнина после тяжелого ранения находилась в госпитале: осколок снаряда вошел в шею и застрял лишь в паре миллиметров от сонной артерии. В госпитале она написала свое первое стихотворение о войне, которое вошло во все антологии военной поэзии:

Я только раз видала рукопашный.
Раз наяву. И тысячу – во сне.
Кто говорит, что на войне на страшно,
Тот ничего не знает о войне.

Когда, забыв присягу, повернули
В бою два автоматчика назад,
Догнали их две маленькие пули
Всегда стрелял без промаха комбат.
Упали парни, ткнувшись в землю грудью,
А он, шатаясь, побежал вперед.
За этих двух лишь тот его осудит,
Кто никогда не шал на пулемет.
Потом в землянке полкового штаба,
Бумаги молча взяв у старшины,
Писал комбат двум бедным русским бабам,
Что... смертью храбрых пали их сыны.
И сотни раз письмо читала людям
В глухой деревне плачущая мать.
За эту ложь комбата кто осудит?
Никто его не смеет осуждать! («Комбат», 1943).

В 1950-е годы в литературу вступило новое поколение лириков, чье детство совпало с войной, а юность пришлась на послевоенное время. Вместе с поэтами старшего поколения они стремились чутко улавливать запросы развивающейся жизни и литературы, воплощать в своих произведениях черты духовного облика современного человека.

Самым старшим из таких поэтов считается Владимир Соколов (род в 1928-ом году)% публиковаться начал в 1948-ом. В 1953-ем году вышла первая книга стихов «Утро в пути» (стихи о

природе, о любви, «о том поколении, которое вместе с автором перед началом войны кончало четвертый класс» (С. Щипачев). Следующие книги – «Трава под снегом» (1958), «На солнечной стороне» (1961).

Наряду с этим появляются новые молодые таланты (А. Вознесенский, Р. Рождественский и др.)

Рождественский (род в 1932-ом году) начал печататься в 1949-ом. Известность лирику принесла поэма «Моя любовь» (1955); первые сборники «Флаги весны» (1955), «Испытание» (1956).

Евтушенко (род в 1933-ем году). Первый сборник «Разведчики грядущего» (1952) являлся ученическим, содержащим немало риторичности и описательности. Следующие сборники – «Третий снег» (1955), «Шоссе энтузиастов» (1956).

Вознесенский (род в 1933-ем году) получил известность после публикации поэмы «Мастера» (1959).

К числу молодых поэтов причисляются также Майя Борисова, Римма Казакова, Белла Ахмадулина, Новелла Матвеева и др.

Характерная черта творчества молодых поэтов состоит в том, что они активно ведут поиск новых художественных форм. Иногда молодые поэты увлекались и некритически воспринимали не самое лучшее в творчестве таких поэтов как В. Хлебников, увлекались формальными экспериментами.

С творчеством молодых поэтов связано возникновение «эстрадной лирики». Начало ей положило открытие памятника Владимиру Маяковскому в 1958-ом году. Молодые поэты привнесли в поэзию ощущение радостного прощания с прошлым, непрерывного горения, высокий накал борьбы, наступление на ханжество, пошлость. В их стихах звучала романтика дальних дорог, мужество первопроходцев, порыв их повседневности к вершинам бытия. Их стихи были рассчитаны на декламацию в большой аудитории, на мгновенную реакцию слушателей. Популярность их выступлений была очень велика, так как они открыто выразили то, что бродило в умах и сердцах современников.

Ярким представителем «эстрадных поэтов» считается Андрей Вознесенский (1933–2010). Выпускник Московского архитектурного института стал завоевывать известность в конце 1950-х годов; поэма «Мастера» (1959) принесла ему популярность.

Затем последовал ряд сборников: «Парабола» (1960), «Антимиры» (1964), «Ахиллесово сердце» (1966), «Тень звука» (1970), «Дубовый лист виолончельный» (1975), «Витражных дел мастер» (1976) и др.

Неожиданным и необычным явлением в поэзии 1950 – 1960-х годов стала авторская (или бардовская) песня (Ю. Визбор, Б. Окуджава и др.). Уникальность этого явления состоит в том, что авторов сближала не принадлежность к одному поколению, не общность стилевых пристрастий. Общее в авторской песне – свобода от норм и традиций советской идеологии, от государственного надзора за искусством.

Как противостояние «эстрадной» громкой лирике возникает «тихая лирика» (Н. Рубцов, А. Жигулин, В. Соколов и др.)

Читающая публика имеет возможность познакомиться и с творчеством тех поэтов, стихи которых не доходили до нее ранее. Происходит «посмертная реабилитация» А. Блока, С. Есенина. А к середине 60-х годов будут опубликованы поэтические книги М. Цветаевой, А. Ахматовой и др.

Приметами времени стали поэтические вечера в Политехническом музее (там выступали с чтением своих стихов Б. Окуджава, Р. Рождественский, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, которые стали кумирами молодежи), открытие театра «Современник», первые выставки западноевропейских художников. Кроме этого, «эстрадная поэзия» собирала многотысячные аудитории на вечера, которые проходили на стадионе «Лужники».

Новые грани литературному процессу 60-х годов придавало и своеобразие лирики, которая продолжала традиции поэзии конца 1950-х годов.

Значительным явлением в литературе становится художественная тенденция, получившая название «тихой лирики»; она возникает во второй половине 1950-х годов как противовес «громкой» поэзии «шестидесятников». В этом смысле эта тенденция прямо связана с кризисом «оттепели», который становится очевидным после 1964-года.

«Тихая лирика» представлена в основном такими поэтами как Николай Рубцов, Владимир Соколов, Анатолий Прасолов, Николай Тряпкин и др.

«Тихие лирики» очень разнятся по характеру творческих индивидуальностей, сближает их ориентация на определенную систему нравственных и эстетических координат. Публицистичности «шестидесятников» они противопоставляли элегичность, мечтам о социальном обновлении – идею возвращения к истокам народной культуры, нравственно-религиозного, а не социально-политического обновления. Критики иногда говорят о том, что традиции Маяковского поэты предпочли традиции Есенина, экспериментам в области поэтики, эффектным риторическим приемам – подчеркнуто «простой» и традиционный стих.

Такой поворот сам по себе свидетельствовал о глубоком разочаровании в надеждах, пробужденных «оттепелью». Вместе с тем идеалы и эмоциональный строй «тихой лирики» были гораздо более конформны по отношению к надвигающемуся «застою», чем «революционный романтизм» «шестидесятников». Во-первых, в «тихой лирике» конфликты как бы интровертировались, лишаясь политической остроты и публицистической запальчивости. Во-вторых, общий пафос консерватизма, то есть сохранения и возрождения более соответствовал «застою», чем шестидесятнические мечты об обновлении. В целом, «тихая лирика» как бы «вынесла за скобки» такую важнейшую для «оттепели» категорию как категория свободы, заменив ее более спокойно и уравновешенной категорией традиции. При этом в «тихой лирике»

явно присутствовал серьезный вызов официальной идеологии: поэты достаточно много говорили о разрушенных социалистической революцией моральных и религиозных традициях русского народа.

Еще с начала 1950-х годов активно развивается жанр бардовской песни; произведения отличаются от «официальных» песен (распространяющихся по государственным каналам) доминирующей личностной интонацией, живым, неформальным подходом к теме.

В 1960 – 80-е годы классиками жанра стали В. Высоцкий, Б. Окуджава, С. Никитин, В. Долина и др. Авторская песня становится одной из форм самовыражения «шестидесятников». Мощный пласт авторских песен создается в студенческой среде, в частности, на биологическом факультете МГУ (Г. Шангин-Березовский, Д. Сухарев и др.), в педагогическом институте им. В.И. Ленина (Ю. Визбор, Ю. Ким, А. Якушева и др.). В это же время систематически начинает сочинять свои песни Б. Окуджава.

В развитии авторской песни принято выделять несколько этапов. Первый этап – романтический – лидером которого стал Б. Окуджава, продолжался примерно до середины 1960-х годов. Главной сферой реализации романтического начала была «песня странствий» с центральными для нее образами дружбы и дороги как «линии жизни» – пути в неизведанное и к самопознанию. На этом этапе авторские песни публично исполнялись крайне редко, распространялись от «компании к компании», бытовали «в своем кругу» – в самодеятельных студенческих обзорах, «капустниках» творческой интеллигенции и т.п. На этом этапе власти почти не обращали на авторскую песню внимания, считая их безобидными проявлениями самодеятельного творчества, элементами интеллигентского быта.

Особняком стояли сатирические песни А. Галича, который уже в начале 1960-х годов обратился к критике существующего строя с неслыханной для того времени смелостью и откровенностью («Старательский вальсок», «За семью заборами», «Памяти Пастернака», «Красный треугольник» и т.п.).

С середины 60-х годов к иронической, а позднее и к откровенно сатирической обрисовке окружающей жизни обратился Ю. Ким. Ряд песен Галича («Я выбираю свободу») и Кима («Подражание Высоцкому», «Адвокатский вальс») были прямо посвящены советским диссидентам. Эстетике «песни протеста» была продолжена В. Высоцким.

Важное место в творчестве многих бардов заняла тема Великой отечественной войны. При этом в отличие от героического пафоса песен «официальной культуры», в авторских на первый план выходил «человеческий аспект» войны, причиненные ею страдания, ее античеловечность («До свидания, мальчики!», «Бери шинель» Б. Окуджавы, «Баллада о вечном огне» А. Галича, «Звезда» В. Высоцкого и т.п.).

Видя силу воздействия бардовской песни, власти перешли к ее преследованию. Перед поэтами-певцами наглухо закрылись двери концертных организаций; в 1981-ом году в регионы были разосланы письма, запрещающие предоставление сценических площадок для любых выступлений Ю. Кима, А. Мирзаяна, А.Ткачева. Создателей авторских песен изгоняли из творческих союзов, всячески поносили в печати. А.Галича вынудили эмигрировать за границу. В то же время, благодаря «магнитиздату» песни знали, слушали, переписывали друг у друга.

Со временем в бардовской песне начинает все отчетливее звучать ностальгия по прошлому, горечь потерь, стремление сохранить себя, свои идеалы, тревога перед будущим. Все это может быть суммировано в строчке из произведения Б. Окуджавы: «Возьмемся за руки друзья, чтоб не пропасть поодиночке». Эта лирико-романтическая линия была продолжена в творчестве С. Никитина, В. Долиной и др.

В 1960-е – 1970-е годы развитие поэзии сопровождалось острыми дискуссиями, творческими спорами, порожденными стремлением выявить и осмыслить существенные черты новых явлений в новых условиях:

1) роль и место поэзии в общественной жизни, ее задачи в эпоху НТР; дискуссия о «физиках» и «лириках», в ходе которой высказывались суждения о том, что прогресс науки сводит на нет значение лирической поэзии. Очень выразительно писал об отношениях «физиков» и «лириков» Борис Слуцкий:

Что-то физике и почете.
Что-то лирики в загоне.
Дело не в сухом расчете,
Дело в мировом законе.

Значит, что-то не раскрыли
Мы, что следовало нам бы!
Значит, слабые крылья –
Наши сладенькие ямбы,

И в пегасовом полете
Не взлетают наши кони...
То-то физике и почете,
То-то лирики в загоне.

Это самоочевидно.
Спорить просто бесполезно.
Так что даже не обидно,
А скорее интересно

Наблюдать, как словно пена
Отпадают наши рифмы
И величие степенно
Отстывает в логарифмы («Физики и лирики», 1959)

В 1966-ом году разгорелся спор об «интеллектуализме» поэзии; была предпринята попытка выделить в ней особое «интеллектуальное» направление. Эта попытка оказалась непродуктивной, но справедливыми оказались замечания тех поэтов и критиков, которые указывали на тягу к философским размышлениям как

характерные тенденции в современной им лирике. Некоторые критики рассматривали как особый жанр так называемую «научную поэзию», непосредственно связывая ее с эпохой НТР.

2) собственно литературные дискуссии (о «самовыражении», о «современном стиле», «что есть поэма») были вызваны потребностью определить перспективы различных жанров, стилевых образований, выявить их соответствие запросам времени.

3) дискуссии «о гражданственности» (1967-ой год). Было отмечено, что гражданственность может выступать в «бесконечно разнообразных проявлениях»;

4) дискуссия «Что есть поэма?» (начата в 1965-ом году на страницах «Литературной газеты»). Дискуссия была связана со стремлением найти главную черту жанра. В таких попытках иногда сказывался односторонний подход (например, И. Сельвинский отдавал предпочтение «эпосу», «характерам»; другие поэта, напротив считали «повествовательную сюжетную поэму» «старомодной» и защищали поэму лирическую). Очевидно, правы были и те, и другие: поскольку в большинстве поэм основной являлась проблема «человек и время», невозможно было ограничиться формой лирического монолога и требовалось обращение к формам сюжетного повествования (лиро-эпические поэмы).

Поэмы: «Суд памяти» Е. Исаев, «Реквием» Р. Рождественский «Седьмое небо» В. Федоров, «Братская ГЭС» Е. Евтушенко, «Лонжюмо» А. Вознесенский и др.

5) споры о соотношении качества и количества «стихотворной продукции». Спор протекал в 1968 – 1969-ом годах; он был начал публикацией в журнале «вопросы литературы» статьи М. Исаковского «Доколе?...», посвященной «перепроизводству» поэтических текстов;

Дискуссии, протекавшие на страницах различных периодических изданий, продолжались и в 1970-е годы. Об их направленности говорят названия: «Современная поэзия – истоки и тенденции» (Вопросы литературы, 1970–1971-ый годы), «Пути и судьбы современной поэмы» (Литературное обозрение, 1973–1974), «Современная поэзия: кризис? подъем? накопление сил?» (Вопросы литературы, 1974–1975).

По словам критиков, к началу 1970-х годов рассуждения о поэзии, в том числе принадлежащие и перу самих поэтов, занимали на страницах изданий не меньше места, чем сами стихи.

Несомненно, некоторые из дискуссий, например, «разговор о поэме», носивший конкретный характер, способствовали определению наиболее значительных и перспективных явлений и тенденций современности. Однако, подчас чрезмерная широта и неопределенная постановка темы дискуссии, приводила к расплывчатости и беспредметным спорам.

В частности, немалое время заняли споры о так называемой «тихой лирике» и ее месте в литературном процессе. («Тихая лирика» якобы пришла на смену «громкой», «эстрадной» поэзии 1950–1960-х годов). Споры вызвали, например, стихи, помещенные в сборниках «день поэзии» (1971, 1972), где общим был элегический настрой произведений, мотивы возвращения в детство, воспевания «вечной Руси», тишины и покоя. (В подобных дискуссиях все нередко сводилось к простой схеме: «эстрадная поэзия» – «тихая лирика», «экспрессивный стиль» 1950-годов – пришедшая ему на смену «бесстильность»; о художественных исканиях речь шла гораздо реже. Между тем, суть заключалась именно в них, в сложных нравственно-эстетических и стилевых поисках).

Споры вокруг поэтических проблем, хотя и содержали порой полемические «перехлесты» способствовали выявлению плодотворных путей развития лирики, ее наиболее важных тенденций и закономерностей, помогали осмыслить ее движение в целом, роль и место в ней отдельных жанров.

Наиболее существенные черты и тенденции поэзии 1960-х – 1980-х годов:

1) возросшее чувство истории;

2) повышенное внимание к внутреннему миру человека, стремление раскрыть духовные, эмоциональные и интеллектуальные богатства личности;

3) интенсивность жанрово-стилевых исканий (разнообразие лирических жанров и форм). Стихотворения запечатлевают авторские раздумья или являются своеобразными «сюжетно-повествовательными картинками». В связи с этим поэтические тексты представляют собой, с одной стороны, лирические монологи или обращения к читателям, с другой стороны, с другой стороны – баллады стихотворные рассказы.

Следует обратить внимание на жанровые обозначения, которые используют сами поэты. Монолог и баллада часто встречаются среди авторских жанровых обозначений в стихах Рождественского и Евтушенко. В творчестве Рубцова происходит обновление такого жанра как элегия и песня: «Осенняя песня», «Прощальная песня», «Элегия» (два стихотворения с одним названием).

Поэтам послевоенного поколения (А. Жигулину, Е. Евтушенко, Б. Ахмадуллиной и др.) в первую очередь были свойственны творческие искания. Критики отмечали порой неплодотворные тенденции, просчеты и крайности в осмыслении путей новаторства. (С одной стороны, ориентация ряда поэтов на опыт футуризма, якобы определившего столбовую дорожку искусства XX века; с другой стороны, видеть «только Фета в своем единственном окне» (Я. Смеляков)).

4) широта и богатство тематики, разнообразие проблематики (историческая тема, «деревенская тема», военная тема и др.);

5) в поэзии 1970-х годов заметно движение:

– от романтической патетики к конкретному художественному анализу явлений действительности,

– от внешней экспрессии к психологической углубленности,

– от «стихотворного очерка» к раздумью и философско-поэтическому обобщению.

Ключевые понятия эпох: 1960-е – «искренность», «открытость», «исповедальность», «смелость», раскованность;

1970-е – «память», «родство», «укоренённость» (для «тихой лирики»);

1980-е – «культура», «значение», «миф», «обычай», «многозначность», «опосредование».

2. Драматургия 50-х – 80-х годов

Пристальное внимание к внутреннему миру человека, к сложным душевным коллизиям характерные для всей литературы 1950–1960-х годов, в драматургии проявились достаточно заметно и своеобразно.

Драматургам пришлось вести борьбу с пагубной для сценического искусства теорией бесконфликтности, в соответствии с которой в советском обществе практически нет недостатков, поэтому в пьесах может быть изображена только борьба «хорошего с лучшим».

На рубежах, отделяющих драматургию 1950–1960-х годов от предшествующих ей этапов, новое содержание неизбежно сочеталось с инерцией старых форм (это проявляется в пьесах «Персональное дело» А. Штейна (1954), «Крылья» А. Корнейчука (1954)).

Поисками новой тематики и новых конфликтов были отмечены пьесы А. Арбузова «Годы странствий» (1954), В. Розова «В добрый час!» (1955), посвященные теме становления молодых характеров.

«В добрый час!» – простой рассказ о том, как вчерашние десятиклассники поступают в вузы. Автора интересует не результат, а то, как в данном случае проявляются характеры молодых людей.

Намечаются определенные сдвиги в самом подходе писателей к изображению жизненных явлений (характерные для всей драматургии):

1) писатели изображают персонажей, которые идут к пониманию жизненных ценностей сложными путями. Это приводит к тщательной психологической разработке характеров. Внутренняя жизнь персонажей становится основным объектом исследования. Именно развитие характера героя обуславливает развитие драматических сюжетов, в которых отчетливо проявляется тяготение к усложненным психологическим конфликтам;

2) появляется гораздо больше, чем ранее, пьес семейно-психологического или семейно-бытового плана, обращенных преимущественно к сфере личной жизни людей. В произведениях дается углубленный анализ повседневной жизни героев и их душевных переживаний. При этом, разрабатывая «личную тему», драматурги пытались сделать произведения социально содержательными, наполнить гражданским пафосом; жизни отдельных людей соотносилось с коренными вопросами жизни всего советского народа. (В наиболее значительных пьесах на социально-бытовые, на первый взгляд «частные», темы, драматурги брали за основу конфликтов принципиальное различие взглядов на обязанности человека в современном обществе);

3) пьесы отличаются особой доверительной интонацией, с которой драматурги пытаются вести разговор со своими современниками (В этом отношении особо примечательно «Иркутская история» А. Арбузова (1959), в которой на сцене присутствует хор).

4) Заметно расширяется жанровый диапазон драматургии. Среди создаваемых писателя пьес оказываются сатирические комедии, драма (психологическая и героическая), трагедия (на историческом и современном материале). Арбузов предпринимает попытку создать трагикомедию («Двенадцатый час» (1959, перераб. 1980), мелодраму «Потерянный сын» (1960)).

Новые тенденции отчетливо проявляются в произведениях драматургов, чей путь в литературу начался еще в на заре возникновения советской литературы, например, в произведениях Н. Погодина (1900–1962). К началу эпохи «оттепели» он являлся лауреатом двух Сталинских премий (1941, 1951); Ленинской премии был удостоен в 1959-ом году.

«Тематикой своих произведений Погодин всегда откликался в духе социалистического реализма на актуальные в тот или иной момент проблемы развития Советского Союза... Погодин в 1955-ом году написал пьесу «Сонет Петрарки» (1956), ставшую его вкладом в дело либерализации советской литературы; в ней автор требует признания человека независимым от его общественной или профессиональной функции, прав личности на неприкосновенность ее духовного мира без контроля партии; показана здесь и гнусность доносительства» (В. Казак. Лексикон русской литературы XX века, 1996).

Новые черты, проявляющиеся в драматургии, не сразу нашли отклик у представителей «официальной литературы». Советские литературоведы говорили о тревожных тенденциях:

– о забвении социальных критериев в характеристике современников и попытках абстрактного толкования проблем нравственности;

– о том, что сцену стали заполнять «добрые» и «злые», пассивные или растерявшиеся герои;

– о том, что авторы (Зорин, Розов, Володин и др.) предоставляют решать сложные нравственные проблемы юношам и девушкам, далеким от трудовых коллективов;

– о внеисторичности и односторонности подхода к освещению событий прошлого и настоящего (как и к трактовке характеров).

Эти тенденции наиболее сильно обнаруживались в пьесах А. Володина «Пять вечеров» (1959), Л. Зорина «Палуба» (1963); и чуть позже – в пьесах А. Арбузова «Мой бедный Марат» (1965), В. Розова «Затейник» (1966) и др.

Наряду с этим в 1950-е – 1960-е годы не ослабевает интерес драматургов к социальным проблемам. В ряде пьес явно ощущаются традиции драматургии 1920–1930-х годов («Забытый друг» Н. Погодина, «Хлеб и розы» (1957), «Барабанщица» (1958)). Получает развитие ленинская тема, в которой также проявляются тенденции, характерные для всей драматургии в целом. Писатели пытаются сделать образ Ленина более многогранным, что явно совпадает с общим направлением поисков драматургов – повышенным интересом к внутреннему миру личности. При этом критики высказывают в адрес писателей различные замечания. В частности, ими отмечается:

- чрезмерное обывательство ленинского образа («Вечный источник» Д. Зорина (1956));
- иллюстративность («Ваше слово, товарищ Маузер!» Грачевского и Идашкина);
- монументальность, которая вела к утрате человеческих качеств («Большой Кирилл» И. Сельвинского).

Образцом критики называли пьесу Н. Погодина «Третья патетическая» (1958).

Развитие творческой инициативы драматургов второй половины 1950-х годов привело к оживлению стилевых исканий. Это выявило, в частности, в появлении целого ряда пьес романтической направленности (например, «С новым счастьем» М. Светлова (1956)). Однако перспектива развития этой линии не могла опираться лишь на энтузиазм ее продолжателей. В условиях нового, более трезвого подхода к жизненным явлениям декларативность, риторика и другие атрибуты романтического стиля становились все более неуместными.

Таким образом, вся вторая половина 1950-х – начало 1960-х годов прошли под знаком более широкого охвата драматургией жизненных противоречий и конфликтов. Эта тенденция пробивала себе дорогу в сложном процессе поисков нового, связанного с созданием положительного героя эпохи и осмысление вставших перед современниками проблем.

Во второй половине 1960-х – 1970-е годы драматургия продолжает развиваться в том же направлении, которое было намечено в предшествующий период. Драматургами прежде всего ведется исследование духовного мира современных людей; на первый план выступают нравственные проблемы. Преимущественное место в репертуаре театров занимает бытовая психологическая драма. В ее основе лежит столкновение различных взглядов на нравственные обязанности личности, изображение процессов духовного развития героев, формирования их убеждений, протекающие в трудных поисках и конфликтах.

Драматургами ведутся интенсивные поиски в области формы. Это прежде всего сказалось в активизации авторского участия в действии, в поисках более свободной и гибкой структуры пьесы, соединявшей в себе углубленный психологизм и открытую публицистичность. С этой целью широко используются внутренние монологи, изображение событий через их воспроизведение в памяти героев. Подобная структура драмы наиболее приспособлена для аналитического художественного исследования. Отсюда проистекает ее тяготение к форме раздумья, к воспроизведению процесса мысли, движения сознания персонажей.

С одной стороны, внимание сосредоточивается на раскрытии внутренних подспудных течений, нередко уходящих в подтекст глубинных конфликтов, выясняющих смысл жизни и назначение человека. С другой стороны, та же психологическая драма не чуждается элементов условности, распространившихся на сцене не без влияния смежных видов искусства (прежде всего – кинематографа), а также в результате освоении опыта немецкого драматурга Б.Брехта, разрабатывавшего теорию эпического театра.

По словам критиков, ощутимый перевес в сторону семейно-бытовой сугубо личной драмы имел отрицательные последствия. Погружаясь в бездну личных проблем, оставаясь в пределах «комнатной» интимной обстановки писатели не замечали, что драма утрачивает героичность, социальную масштабность, вертится вокруг микромиров, в кругу банальных житейских событий. На первый взгляд выдвигаются неурядицы частного быта, герои отстраняются от общественных дел, на первый план выдвигаются их частные притязания. «Отключая» героя от мира многообразных общественных связей, кардинальных проблем времени, пьесы выдвигали в качестве героя обновленный вариант «маленького человека», лишенного активных жизнедеятельных начал, способного лишь к жалости и состраданию (и вызывающего такие же чувства).

Суть всех критических высказываний сводилась к требованию более широкого осмысления нравственной проблематики, связи героя с общественно-историческим опытом времени. В постановлении Пленума правления Союза писателей (ноябрь 1970-го года), посвященном проблемам развития драматургии, подчеркивалось, что главным ее содержанием «должно быть высокохудожественное отражение действительности наших дней, характера советского человека».

В дискуссии о герое драматургии, проходившей в конце 1960-х – начале 1970-х годов, на страницах литературных изданий, выдвигались требования рисовать более укрупненные и масштабные фигуры, усилить социальный план в изображении человека. Критики полемически противопоставляли бытовую мерку человеческого счастья необходимости поставить проблему счастья «на глобус». («Проблему личного счастья» –общим счастьем»). На рубеже 60-х–70-х годов активизируются поиски социально-насыщенного содержания, возникает стремление к широте воспроизведения действительности; на первый план начинает выходить изображение людей труда, раскрытие социальной психологии и нравственного мира человека в эпоху НТР.

В середине 1960-х годов в связи с подготовкой к полувековому юбилею Советского государства значительно увеличивается интерес драматургов к социальным проблемам.

Начало этому направлению положила пьеса А. Салынского «Мария» (1969), где тема труда была тесно связана с решением общественных и нравственных проблем времени. Главная героиня произведения – секретарь райкома партии Мария Одинцова; борьба за светлое будущее является для нее не прекрасной мечтой, а реальной жизненной программой. Она не признает мелочей, энергично вникает во все вопросы труда и быта.

Фигура героини выписана в пьесе крупно, рельефно. В этом случае драматург резко полемичен. Он выступает против измельчания человеческих эмоций на сцене, против приглушенности и нарочитого обытовления жизни, ратует за открытое темпераментное выражение мыслей и чувств. И схватка между Одинцовой и начальником строительства большой ГЭС возле города Излучинска Анатолием Добротинным протекает с предельным напряжением сил. Оба они отстаивают общенародные интересы, но представления об этих интересах у них не совпадают. Добротин беспокоится о том, чтобы любой ценой вовремя завершить строительство (проведение дороги, при котором придется разрушить мраморную скалу). Одинцова с этим не соглашается, в связи с чем возникает реальная угроза замедления темпов строительства. Добротин упрекает секретаря райкома в ущемлении народных интересов, в попытке воспрепятствовать выполнению важнейшего государственного задания.

В ходе этого столкновения выявляется слабость позиции Добротина. Он отстаивает интересы государства и народа, но подчас забывает о том, что народ – не безликая масса. Таким образом, сугубо производственный спор о мраморных залежах приобретает в произведении глубокий нравственный смысл: происходит противопоставление утилитарной позиции и позиции гуманистической.

Принципиальное значение пьесы Салынского для его эпохи состояло в том, что она прокладывала путь к художественному постижению тех нравственных коллизий, которые возникали в трудовой сфере. Драматург стремился изобразить людей, которые проявляли себя в решении общественных и производственных задач.

Произведение Салынского написано в духе социалистического реализма. Верность этому методу в целом была характерна и для драматургии 1970-х годов. В это время писатели начинают уделять достаточно большое внимание так называемой «производственной теме».

«Деловой» человек эпохи становится персонажем пьес И. Дворецкого «Человек со стороны» (1972), Г. Бокарева «Сталевары» (1973), «Протокол одного заседания» А. Гельмана (в 1974-ом году по сценарию драматурга был снят фильм «Премия», в 1975-ом году переработан в пьесу).

В пьесе Гельмана изображается столкновение между бригадой Василия Трифоновича Потапова и руководством треста. Коммунист Потапов выступает на заседании парткома, стремясь объективно разобраться в реальном положении дел на стройке. Бригада, в основном состоящая из комсомольцев, в полном составе (17 человек) отказывается от ежеквартальной премии, начисленной за перевыполнение плана. Таким образом дается оценка практики стройтреста. Иными словами, бригада пытается выступить против системы бесконечных простоев и снабженческой бюрократии, раскритиковать попытки «спрятать» за ссылками на «объективные» трудности элементарную бесхозяйственность. Потапов представляет членам парткома расчеты, произведенные его бригадой с помощью трестовского экономиста Диной Милениной, из которой явствует, что трест мог выполнить первоначальный план и в его срыве повинны не гигантские масштабы строительства, а конкретные люди на конкретной стройке.

Автор показывает развитие конфликтной ситуации. Выявляется, что во время заседания парткома 12 человек из бригады Потапова получили в кассе деньги. Кажется, что Потапов потерпел поражение. В действие включается секретарь парткома Лев Алексеевич Соломатин, который в своем выступлении утверждает, что получение членами бригады Потапова премии свидетельствует о том, что они не верят в возможность что-либо изменить. По сути, финал пьесы остается открытым: автору было важно не подвести зрителей к какому-либо «счастливому концу», а указать на те проблемы, которые он видел в производственной сфере.

В 1970-е годы отечественная драматургия представлена не только пьесами на производственные темы. Интенсивные художественные искания характеризуют также драму бытовую, психологическую. Нравственные проблемы ставятся в пьесах Вампилова; в 1972-ом году он написал последнюю из них «Прошлым летом в Чулимске». Продолжает создавать свои произведения А. Арбузов «Сказки старого Арбата» (1970), «Выбор» (1971), «Вечерний свет» (1974), «Ожидание» (1977). В этих произведениях проявляется характерный для драматурга интерес к внутренним переживаниям людей, к духовной стороне их жизни.

В эти же годы отмечается оживление в комедиографии: драматургами поднимаются важные современные проблемы, при этом углубляется психологическая содержательность характеров («Энергичные люди» (подзаголовок «Сатирическая повесть для театра») В. Шукшина (1973), «Пощечина» (1974), «Пена» В. Михалкова.

3. Драматические произведения А. Вампилова

Александр Валентинович Вампилов (1937–1972) – известный прозаик и драматург. Родился в учительской семье в одном из поселков Иркутской области. Детство и юность прошли в Сибири. Его мать – Анастасия Прокофьевна – была учителем математики в школе поселка Кутулик. Александр – 4-ый сын, рано лишился отца. Валентин Никитин Вампилов, бурят по национальности, по образованию педагог, учитель русского языка и директор школы, был арестован вскоре после рождения сына; в 1938-ем году расстрелян по приговору «тройки» Иркутского областного управления НКВД.

В 1960-ом году Александр окончил Филологический факультет Иркутского университета. Работал в редакции областной газеты «Советская молодежь», заведовал отделом комсомольской жизни. Учился в Центральной комсомольской школе, отучившись, вернулся в «Молодежку». В 1962-ом году посещал семинары для драматургов, пишущих для телевидения. Позже окончил высшие литературные курсы в Москве.

Первой публикацией стал рассказ «Стечение обстоятельств», опубликованный под псевдонимом А. Санин в газете как произведение, созданное студентом филологического факультета Иркутского государственного университета. Позже рассказ дал название первому сборнику.

В последнее лето Вампилов писал пьесу «Несравненный Наконечников» на даче Пакулева в тихом поселке на берегу Ангары. Группа писателей уединилась в уникальном уголке природы возле втекающей в Байкал Ангары. По воспоминаниям, Вампилов хотел там даже поселиться; досадовал, что в городе писать становится все труднее.

17 августа лодка, в которой плыл Вампилов, натолкнулась на невидимое в воде бревно, топляк, перевернулась и стала тонуть. Вампилов поплыл к берегу в холодной воде (около 5 градусов), в тяжелой куртке. От охлаждения отказало сердце.

В 1961-ом году издал сборник юмористических рассказов «Стечение обстоятельств», в которой проявился блистательный вампиловский юмор.

Любимыми авторами Вампилова являлись Гоголь, Чехов, Сухово-Кобылин, Булгаков, поэтому, создавая свои произведения, молодой драматург постоянно обращался к их опыту. В ранних рассказах ошутимо также влияние американского новеллиста О'Генри.

Вообще, Вампилов прекрасно знал и любил отечественную литературу, следовал ее традициям. В частности, чеховское начало проявляется в реализме и немногословии, в создании своеобразных гротескных ситуаций.

«Случай, пустяк, стечение обстоятельств иногда становятся самыми драматичными моментами в жизни человека», – так начинается рассказ «Стечение обстоятельств».

Поражает мастерство Вампилова, который умел в одной двух фразах обрисовать характер персонажа (в этом случае явно обнаруживается талант будущего драматурга).

Например, в рассказе «Стечение обстоятельств» автор обрисовывает главную героиню в следующих строках: «Катенька Иголкина – особо счастливой наружности и той молодости, когда хочется быть еще чуть моложе (...) Ей нужно было удачно выйти замуж. Неудачно она выходила уже два раза. Раз она пробовала работать, но тоже неудачно». Времяпрепровождение в ожидании незнакомца, который, как кажется Катенька, наблюдает за ней и готовится начать ухаживание, описывается так? «Против обыкновения она провела бессонный день. Кроме того, она провела вторую его половину, не отрываясь от окна. Она подивилась усидчивости царицы Тамары, которой довелось провести у окна своего замка лучшую часть своей жизни». В финале произведения обрисовывается ситуация, свидетельницей которой Катенька становится ночью. Она решает выйти на улицу с мыслью, что «она много уже страдала, что довольно страданий, что она выбежит сейчас и бросится к нему на шею». В итоге героиню ждет жестокое разочарование: «... У складов промтоварного магазина уже собралось небольшое общество из нескольких милиционеров и двух-трех любознательных граждан. В центре этого избранного круга Катенька увидела своего незнакомца в объятиях ночного сторожа Степана Христофоровича. Степан Христофорович обнимал его неистово нежно и крепко, и Катенька поняла, что она бессильна перед этой верной и прочной привязанностью».

«Успех» (существует черновой вариант одноактной пьесы с таким же названием). Повествование в произведении ведется от первого лица. Главным героем выступает молодой актер, который только что получил новую роль: «Мой герой был такой мерзавец, что я сам сомневался в его правдоподобии (...) Режиссер долго ко мне присматривался и вдруг сказал: «Из вас, по-моему, выйдет незаурядный подлец! И вот – роль моя». Герой собирается жениться на декораторе Машеньке и идет знакомиться с ее матерью, перед которой решает разыграть роль делового человека и подлеца, точнее, «делового подлеца». Он говорит о своей любви к деньгам, о том, что из отношения с Машей уже зашли слишком далеко. Молодой актер демонстрирует умение «урвать свое», просить денег и тут же угрожает: «Если вы мне откажете, я могу не жениться на вашей дочери...». Он ждет возмущения, полагает, что ему могут указать на дверь. Но оказывается, что вызывает у будущего тещи восторг. Таким образом, автор вскрывает парадоксы современной ему жизни, в которой бездуховность и приспособленчество оказываются «востребованными» качествами.

В рассказах Вампилова обнаруживаются темы и мотивы его будущих драматических произведений, дает о себе знать стремление молодого автора противопоставить два типа мировосприятия – приземленное и романтическое. Кажущаяся наивность некоторых рассказов – это не личное качество Вампилова, а

своеобразное проявление характерной черты его времени, которое было полно надежд на то, что надо искоренить лишь отдельные частные недостатки отдельных людей и все станет другим.

В рассказе «На другой день» в первых строках обрисовывается молодой человек «в позе больного художника с известной картины Карнаухова»; у него лицо, «выражающее крайнее нетерпение и бесконечное отчаяние», в глазах «была сосредоточена грусть целого поколения начинающих поэтов-лириков». Звучит монолог молодого человека, который явно испытывает душевные страдания в ожидании женщины: «Где же она? Разве можно так мучить человека? Только женщина может быть так жестока и небрежна. Знает ли она, что такое депрессия души и тела? Нет. Женщинам это недоступно. Чтобы понять меня, надо все это почувствовать. Конечно, ее это не трогает, ей все равно... женщины равнодушны к страданиям других... (...) Что ж, я уйду. Еще минута...». В конечном итоге та, которую так ждал молодой человек наконец-то появляется: «Но здесь лицо его просветлело: он увидел ту, которую ждал с таким нетерпением. Он поднялся, облегченно вздохнул и быстро вошел в только что открытую толстой пожилой женщиной дверь под вывеской «Пиво-воды». «Три пива!» – выкрикнул он на ходу».

Именно это умение писателя придать особое колоритное звучание обыкновенной фразе привлекает в его рассказах, которые обычно очень несложны по содержанию и невелики по объему. В. Распутин справедливо писал по этому поводу: «Казалось бы... и в рассказах, и в пьесах (и даже в газетных очерках – когда Вампилов работал в газете) старые знакомые истины. Он не пытался выдумывать новые, их нет, он ставил лишь их в нынешние условия, и они начинали звучать по-новому... (...) Кажется, главный вопрос, который постоянно задает Вампилов: останешься ли ты, человек, человеком?».

а) «Провинциальные анекдоты»

Драматическое наследие Вампилова невелико. Литературную славу Вампилову принесли 4 пьесы: «Прощание в июне» (1965), «Старший сын» (1967), «Утиная охота» (1970), «Прошлым летом в Чулимске» (1972). При жизни автора на сценах Московских театров не появилась ни одна из них. Больше всего «повезло» «Прощанию в июле»; пьеса была напечатана в журнале «Театр» в 1966-ом году. Кроме этого драматургом были написаны 3 одноактные пьесы: «Дом окнами в поле» (1964), «Двадцать минут с ангелом» (1962), «История с метранпажем» (1971). Все вместе они образуют то внутреннее единство, которое называют «театром Вампилова». В его драматургии резко углубляется исследовательское начало, социальная и нравственная проблематика пьес поднимается до уровня философского художественного мышления; от анализа конкретных бытовых явлений драматург идет к выявлению важнейших социальных коллизий времени.

Источники театра Вампилова разнообразны и противоречивы. Во-первых, это пьесы 1960-х годов (произведения Розова, Арбузова, Володина, в которых на первый план выходит повседневная жизнь отдельных людей). Как и у его предшественников, у Вампилова на первом плане нередко оказывается молодой человек, входящий в жизнь (Колесов в «Прощании в июне», Зилов в «Утиной охоте» и др.). Обращение к традициям драматургов 60-х годов связано у Вампилова прежде всего с переосмыслением роли своего поколения. В драматургии Вампилова «звездные мальчики» 1960-х годов впервые предстают как обманутое поколение или, в духе Хемингуэя, как «потерянное поколение». При этом сохраняется характерная для «оттепленной» традиции позиция писателя как голоса поколения, выговаривающего именно то, что лежит на душе у каждого его ровесника. Так, по поводу «Утиной охоты», самой горькой из своих пьес, Вампилов писал: «Пьесу осудили люди устаревшие, не понимающие и не знающие молодежь. А мы – такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели писали о «потерянном поколении». А разве в нас не произошло потерь?»

Во-вторых, Вампилов, несомненно, испытывал влияние европейского театра экзистенциализма – как непосредственно, благодаря переведенным в 1960-е годы пьесам Сартра и Камю, так и опосредованно, через фильмы Феллини, Антониони и др. С экзистенциальной драмой Вампилова сближает отношение к драматургическому действию как к парадоксальному эксперименту, нацеленному на проверку всех возможных ответов на главный вопрос его творчества: что есть свобода? Как стать свободным? Какова цена свободы? Характерно и то, что Вампилов часто создает в своих пьесах «Пороговую ситуацию». От сердечного приступа чуть не умирает Калошин в «Истории с метранпажем», после похорон матери, которую не видел 5 лет, возвращается аргоном Хомутов (в Анучин и Угаров поставлены на «порог» муками похмельного пробуждения), Колесов заканчивает институт и должен выбрать свою дорогу. В соответствии с постулатами экзистенциализма именно на «пороге» выявляется подлинная цена и значение свободы.

В-третьих, Вампилов очень чуток к современной ему традиции городского фольклора – к анекдоту (в «провинциальных анекдотах» и не только). В частности, в сюжете «Старшего сына» слышатся комические отголоски включенной в текст пьесы «запевки»: «Эх, да в Черемхове на вокзале / Двух подкидывшей нашли. /Одному лет восемнадцать, / А другому – двадцать три!». Именно в анекдотических сюжетах Вампилов нашел демократический эквивалент абсурдизма – драматургического течения, также дошедшего до советского читателя в 1960-е оды (публикации произведений Ионеско и Беккета в «Иностранной литературе»).

Говоря о влиянии на драматурга литературных традиций, нельзя забывать, что он осваивал их, используя те, которые казались ему близкими. «И Саня соотносил его, так сказать, с беловиком – всегда с беловиком – реальности. Добиваясь естественности звучания и событийной естественности, Саня всегда

проговаривал написанные или задуманные сцены, «ставил» для нас, товарищей, реплики, монологи, порой втягивал и нас в участники неких обусловленных им сцен» (Вячеслав Шугаев).

Последние две одноактные пьесы были объединены Вампиловым под общим названием «Провинциальные анекдоты».

Анекдот (от греч неизданный) – 1) короткий рассказ о незначительном, но характерном происшествии, преимущественно из жизни исторического лица; 2) короткий устный рассказ злободневного бытового или общественно-политического содержания с шутливой или сатирической окраской и неожиданно остроумной концовкой, своеобразна юмористическая, нередко гротескная притча.

В эссе Вампилова, посвященном американскому писателю О'Генри встречаются строки, которые могут считаться творческим кредо русского драматурга: «Смешно и печально. Таков юмор высшего сорта, юмор, наделенный чувством и мыслью...»; «Пружины его рассказа – парадокс. Парадокс – повествование в диалоге, в действии. Парадокс как точное средство мышления, как самое яркое и краткое выражение сущности нормального, обычного» «Но парадоксы не падают с неба. Их надо видеть на земле. И для этого у него был талант. В современном ему обществе истина была запрятана так глубоко и появлялась на поверхности таким неожиданным образом, что разглядеть ее было дано не каждому».

Такие парадоксальные ситуации обнаруживаются в рассказах Вампилова и в его драматических произведениях.

Действие обоих «провинциальных анекдотов» происходит в райцентровской гостинице «Тайга», само название которой становится символом банального одичания.

В первом из «анекдотов» «Случай с метранпажем» на авансцену выходит традиционный для Вампилова мотив маски. Правда, теперь он выглядит достаточно зловеще, воплощая неподлинность существования как укоренившуюся норму социального поведения. Мелкий начальственный хам, администратор гостиницы Семен Калошин, наводит порядок на месте своей работы вполне в духе советской эпохи. Он «разгоняет» по своим номерам девушку Викторину и Потапова, который зашел в чужой номер, чтобы послушать по радио трансляцию футбольного матча. Случайно брошенная Викторией фраза о том, что Потапов приехал из Москвы, нагоняет на Калошина страх. Он испуган тем, что оскорбил и также толкнул, возможно, «большого человека» – метранпажа. Страх администратора усиливается в связи с тем, что никто не может ему объяснить, как такой метранпаж (типографский работник, специалист по верстке, разбивающий текст на отдельные страницы и компоноующий его и иллюстрациями, готовящий макет издания). Почти гоголевская «конфузная ситуация» провоцирует целый ряд театральных превращений Калошина: он разыгрывает жалобное раскаяние, потом имитирует тяжелую болезнь, потом безумие.

Парадокс состоит в том, что Калошин (ему, как указывается в авторской ремарке почти 60 лет) втягивается в игру и едва не умирает от настоящего сердечного приступа. На пороге смерти, обращаясь к своему другу, врачу Рукосуеву, Калошин произносит проникновенный монолог, в котором говорит о том, что вся его жизнь мелкого номенклатурного начальника состояла в постоянной смене должностей. «Досталась мне работенка. Вот уж действительно – наградили должностью», – говорит он о нынешнем месте работы. «Давно, когда еще я баней заведовал, сказал мне как-то один грамотный человек. С вашим характером вы, говорит, далеко пойти можете, но, говорит, учтите, погубит вас ваше невежество. Сколько я профессий переменял? Хотел я от судьбы уйти: следы заметал, петли делал, с места на место перескакивал. Сколько я профессий переменял? Кем я только не управлял, чем не заведовал?.. по снабжению, И складом, и баней, и загсом, и рестораном. И по профсоюзу бывало, и по сапожному делу, по снабжению, и по спортивному сектору – в каких только сферах я не вращался? С кем только дела не имел? И в туристами, и с инвалидами, и во шпаной бывало. Большим начальником, правда, никогда не был, но все же... Одно время я даже был директором кинотеатра...».

Анекдотическая ситуация позволяет автору показать реалии советской эпохи. Из монолога Калошина следует, что, стоит человеку попасть в «чиновничью обойму», и он будет находиться в ней, несмотря на свое, как он сам говорит, «невежество»: «И везде, бывало, что-нибудь, да получится. То инвентаря, бывало не хватает, то образования... Всякое со мной случалось, но ничего, везло мне все же. Хлебнешь, бывало, а потом, глядишь, снова выплыл...». Пребывание в должности накладывает на человека своеобразный отпечаток, порождая в его душе постоянный страх: «Ничего я на свете не боялся, кроме начальства. Больше скажу: я так его боялся, что, когда сделался начальником, я самого себя стал бояться. Сижу бывало в своем кабинете и думаю – я это или не я. Думаю – как бы мне самого себя, чего доброго, под суд не отдать... После привык, конечно, но все равно».

Речь героя также дает понять, что, для того, чтобы удержаться на должности, необходимо постоянное изнурительное лицедейство: «По сути дела, так всю жизнь и прожил в нервном напряжении. Дома, бывало, еще ничего, а придешь на работу – и начинается. С одними одно из себя изображаешь, с прочими – другое, и все думаешь, как бы себя не принизить. И не превысить. Принизить нельзя, а превысить и тоже хуже... Откровенно, Борис, тебе скажу, сейчас вот только и дышу спокойно... перед самой смертью».

Обращаясь к Рукосуеву, Калошин признается, что единственный светлый момент связан у него с воспоминаниями далекой молодости: «Эх, Борис! Только и было жизни, что в молодости... Помнишь?.. Помнишь, на реке работали? Буксир был «Григорий Котовский», помнишь?.. А «Лейтенант Шмидт»? (Плачет). Помнишь...»

Калошин, пускай с опозданием, осознал бессмысленность прожитой жизни. Это касается и его личных отношений. Он сообщает, что знает о связи своей второй жены Марины с преподавателем физкультуры Олегом Камаевым и утверждает, что все шесть лет их брака она изменяла ему. Несмотря на это, он готов по-доброму проститься с Мариной перед смертью: «Пусть войдет... Что она мне сделала? Ведь я знал, все знал... Только вид желал, что не знаю... А ей что? она молодая, красивая, ей жить хочется. Ведь она меня в два раза моложе, я ей, можно сказать, жизнь испортил... пусть войдет, проститься нам надо». Калошин вспоминает о своей первой жене и о дочери: «Увидишь жену мою... первую жену, Клаву... Дочь мою увидишь – передай им, что помирал, мол, о них думал...»

Казалось бы, в экзистенциальной ситуации произошло очищение. «Эх, Борис, жизнь пропала... А кто виноват?... Метранпаж виноват?... (...) Жена новая виновата? (...) Нет, Борис, сам я виноват... Сам во всем виноват», – говорит Калошин, обращаясь к Рукоусеву. За этим следует признание: «Если бы я мог прожить еще одну жизнь... разве бы я так ее прожил?». Жене и Камаеву Калошин дает наставление: «За деньгами не гоняйтесь, за чинами тоже... Главное, чтобы совесть была чиста...». У героя появляется возможность измениться. Но Вампилов завершает пьесу иначе. Правда, узнав, что Калошин не умрет, а Камаев никогда не собирался жениться на ней, обещает вести себя иначе Марина. Но сам Калошин, обещая начать новую жизнь, явно не меняется:

Калошин. К черту гостиницу! Я начинаю новую жизнь. Завтра же уйду на кинохронику.

Виктория. Нет, я больше не могу!

Возглас Виктории отражает авторское отношение к ситуации. Приходится признать, что потрясения и экзистенциальные откровения прошли зря. Калошин будет продолжать свой номенклатурный театр на новом месте работы. Нравственная невменяемость человека, вся жизнь которого прошла в масках и который без маски может только умирать – вот трагически-безнадежный итог первого «анекдота».

Во втором «анекдоте» «Двадцать минут с ангелом» звучат те же мотивы маски и нравственной невменяемости. Произведение начинается с изображения шутовской выходки двух людей, переживающих похмелье: шофера Анчугина и экспедитора Угарова (командированных из города Лопатка). Они безрезультатно пытаются занять деньги у людей, занимающих соседние номера: у скрипача Базильского, у инженера Ступака, отдыхающего вместе с молодой женой Фаиной; обращаются даже к коридорной гостиницы Васюте. В конечном итоге их крики о помощи, обращенные к прохожим приводят к появлению «ангела», предлагающего безвозмездно 100 рублей. Это вызывает своеобразную реакцию обитателей гостиницы, каждый из которых ведет свою «арию»; и все они звучат одновременно.

Автор намеренно представляет зрителям представителей различных социальных групп: тут и интеллигенты (Базильский) и «пролетарии» (Анчугин и Угаров), тут и старшее поколение (коридорная Васюта) и младшее (молодожены). Все они сходятся в том, что человек не может просто так, безвозмездно подарить незнакомым людям 100 рублей («просто так ничего не бывает»). И все соучаствуют в страшноватой сцене: «ангела» привязывают к стулу и подвергают натуральному допросу. Неверие в возможность бескорыстного добра – вот что создает эту «эпическую ситуацию» навыворот – не нравственные ценности, а глубокое разочарование в идеалах, вот что объединяет разновозрастных людей. Обитатели гостиницы готовы верить в то, что явившийся с деньгами человек пьяный, больной, аферист, пройдоха, жулик, сектант, идеалист или человек, ищущий популярности, журналист, пишущий фельетон, шарлатан, хулиган. Васюта высказывает предположение: «Уж не ангел ли ты небесный, прости меня господи».

Простое и естественное объяснение «ангела» никого не удовлетворяет: «Я здоров. А вот с вами что, товарищи? Неужели все вы этого не понимаете? У одного человека ни копейки, у другого червонцы. Одному деньги необходимы, а другой их копит. Так вот, второй дает первому, делится с ним, помогает. Что же тут особенного? Это же так просто. (...) Послушайте, все мы больше всего заботимся о себе... При этом нельзя, поверьте мне, нельзя вовсе забывать о других. Приходит час, и мы дорого расплачиваемся за свое равнодушие, за свой эгоизм. Это так, уверяю вас...».

Обращаясь к Ступаку, который только что отреагировал на этот монолог фразой «бред и вранье», Хомутов говорит: «Да-а, я вас понимаю. Сами вы, как видно, никому не поможете. Так хоть бы поймите другого, того, кто помогает (Всем). Неужели не понимаете». Очень показательной является ответная реплика Угарова: «Здесь не такие дураки, как вы думаете». Единственным человеком, который хотя бы в конце монолога Хомутова оказывается способным поверить ему, точнее, высказать предположение, что «ангел» искренен в своем порыве, является Фаина: (Всем). А что, если в самом деле?.. Если он хотел им помочь. Просто так...» Ее тут же резко и грубо обрывает молодой муж: «Не говори глупостей!». А все другие персонажи начинают «воспитывать». Реплики пожилой Васюты дают понять, что расчет проник во все сферы жизни и даже «потеснил» любовь.

Фаина. Значит, все, что ни делается – все не просто так?

Васюта. Все, милая, все – даже не сомневайся. И помощь, и та... участие – все теперь не просто. Уж любовь, и та...

Фаина. Что – любовь?

Васюта. Что – любовь? А то, милая, что любовь любовью, а, сама знаешь, с машиной-то, к примеру, муж лучше, чем без машины.

После того, как выясняется, что машина принадлежит Фаине, Ступак высказывает в адрес «ангела» новые обвинения, говоря о том, что тот внес в их жизнь проблемы: «Товарищи! Что здесь происходит? Это просто чудовищно! Мы же все перегрыземся. И все из-за него! Из-за него! Он провокатор! Он всех нас оскорбил! Оклеветал! Наплевал нам в душу! Его надо изолировать! Немедленно!»

В итоге выясняется, что «ангел» (агроном Хомутов), может быть, более грешен, чем жильцы гостиницы. Он делает признание: «В этом городе жила моя мать... Она жила здесь одна, и я не видел ее шесть лет... (С трудом). За эти шесть лет...я ни разу ее не навеситил. И ни разу... Ни разу я ей не помог. Ничем не помог... Все шесть лет я собирался отправить ей эти самые деньги. Я таскал их в кармане, тратил... И вот... (Пауза). Теперь ей уже ничего не надо... И этих денег тоже. (...) Я похоронил ее три дня назад. А эти деньги я решил отдать первому, кто будет в них нуждаться больше меня... Остальное вам известно...».

После этих слов наступает катарсис: происходит всеобщее братание. Базильский говорит Хомутову: «Это ужасно, ужасно. С нами приключилось. Мы одичали, совсем одичали...». Он пытается извиниться за всех перед агрономом: «Прошу вас, не думайте, что мы уж такие отпетые... Это было что-то ужасное, наваждение какое-то, уверяю вас... Мы должны были вам верить – конечно! Мы были просто обязаны...» Но это не истинное очищение; вся сцена пронизана горькой авторской иронией. Воспользовавшись ситуацией, Угаров посылает Васюту за вином. И после последних фраз Базильского все, кроме ушедшего в свой номер Ступака, включаются в пьянку (которая призвана создать видимость поминок). Хомутов ободряет себя «затертой» фразой: «Да нет, товарищи, ничего, ничего. Жизнь, как говорится, продолжается». И только что скандалившиеся голоса и скрипка Базильского сливаются в песне. Несколько строк из нее приводятся в пьесе. Текст выбран автором не случайно: «Глухой, неведомой тайгой», «Сибирской дальней стороной / Бежал бродяга с Сахалина / Звериной узкою тропой...». Эта песня подчеркивает только что прозвучавшую в фразе Базильского мысль об одичании; а сама ситуация, развернувшаяся после признания Хомутова, говорит об отсутствии подлинного очищения. Просто теперь одичание проявляется в другой форме.

Таким образом, в «провинциальных анекдотах» Вампилов, может быть, острее, чем в других произведениях, зафиксировал распад нравственного сознания не как проблему отдельных индивидуумов, а как «норму», определяющую существование современного ему общества в целом.

б) пьеса Вампилова «Старший сын»

Как уже было отмечено, при жизни драматурга его пьесы не были поставлены на сценах столичных театров. Причины состояли в том, что:

- критиков и администрацию театров не устраивала сосредоточенность драматурга на частной жизни людей, а не на производственных проблемах;
- внимание драматурга к внутреннему миру обычных, ничем не примечательных людей;
- преимущественное изображение провинциальной жизни.

Из воспоминаний Дмитрия Сергеев: «Это было время, когда в литературе господствовал... фальшиво-положительный герой производственного романа. Рядом с ним персонажи из рассказов Вампилова казались недостаточно героичными и критики отвергали их безапелляционно: «Чему они могут научить читателя?».

Из воспоминаний Дмитрия Сергеева о заседании художественного совета в Министерстве культуры, на котором обсуждалась пьеса «Старший сын»: «А высказывались о пьесе примерно так: «автор изображает задворки, провинциальный быт, его герои нетипичны для нашего времени. Кто они? Чем занимаются? Ничем. Разыгрывают фарс».

Видимо, сам Вампилов считал иначе. Эпиграфом к его пьесам могли бы стать собственные слова драматурга: «Писать надо о том, от чего не спится по ночам» (по воспоминаниям В. Жемчужникова).

Пьеса «Старший сын» первоначально носила название «Предместье». В произведении находит отражение конфликт «серьезных людей», «умеющих жить» и «блаженных». При этом автор избегает деления действующих лиц на положительных и отрицательных.

Жанровое обозначение пьесы – комедия. Но строгой жанровой определенности в данном случае нет. Об этом говорил сам драматург. В одном из писем, сообщая о постановке пьесы в театре Иркутска, он отмечал: «Из зрителей выколачивают не только денюжки, но и смех и даже слезы. Причем последнее добыто не способом мелодрамы, а более достойным образом – пьесу играют как трагикомедию. Смею думать, что она так и написана».

Сюжетная схема произведения воспроизводит своеобразную анекдотическую ситуацию. Два молодых человека, познакомившиеся только вечером – студент мединститута Владимир Бусыгин и торговый агент Семен Севостьянов (Сильва) – отправляются провожать домой девушек, с которыми познакомились. Молодые люди уверены, что им не придется возвращаться домой, поэтому не думают о транспорте. И в итоге холодным весенним днем оказываются на улице: следующая электричка из отдаленного района Ново-Мыльниково будет отправляться лишь в 6 часов утра, на автобус они явно не успевают.

Молодые люди пытаются napроситься на ночлег в квартиру к человеку, которого случайно видят на улице, потом в домик к девушке (Наталье Макарской). Они понимают, что будут замерзать даже в подъезде,

потому что уже отключили отопление. И в итоге начинают думать о том, какими способами все же можно попасть в «теплую квартиру». Бусыгину, изучавшему психологию, приходит в голову мысль: «У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить».

Молодые люди видят пожилого мужчину, который идет к Макарской, тут же решают, что он – человек недостойного поведения и при этом не имеет жены. Во время разговора этого человека с соседом молодые люди только что услышали его имя и фамилию – Андрей Григорьевич Сарафанов. Бусыгину приходит в голову идея, пока Сарафанов отсутствует попасть к нему домой, где явно остался сын: «Пошли погреемся, а там видно будет».

Таким образом завязка произведения (за нее Вампилова осуждали критики) состоит в том, что Бусыгин, пользуясь стечением случайных обстоятельств объявляет себя незаконнорожденным сыном неизвестного ему человека. Он делает это не ради карьеры и даже не с желанием каким-то образом нажиться, а лишь для того, чтобы найти теплое место для одноразового ночлега.

Такая ситуация отражает глубокое разочарование молодого человека (и его спутника Сильвы) в каких-либо романтических представлениях о доверии, добре и взаимопомощи. Сама идея объявить себя сыном Сарафанова (и соответственно братом его детей) выглядит как злобная пародия на мечты о всеобщем братстве советских людей. Сама мысль об отце воспринимается Бусыгиным как нечто умозрительное и не имеющее отношение к его жизни. Не случайно в разговоре с Сильвой, который жалуется на своего «батю», Владимир признается, что у него никаких разногласий с отцом нет: «Очень просто. У меня нет отца». (Как выясняется в финале произведения, у Бусыгина есть старший брат, с которым живет мать, но, видимо, он не заменяет Владимиру отца).

Необходимо сказать, что первоначально у молодых людей, явившихся в дом Сарафанова, нет четкого плана. Но в разговоре с Васенькой Бусыгин говорит: «Что нам надо? Доверия. Всего-навсего. Человек человеку брат, надеюсь, ты об этом слышал. Или это тоже для тебя новость (Сильве). Брат страждущий, голодный, холодный стоит у порога, а он даже не предложит ему присесть». Это не более, чем «набор штампов»; элемент игры, затеянной для того, чтобы немного побыть в теплом доме, а, если удастся, то еще и немного выпить, чтобы окончательно согреться. Но услышавший слово «брат» Сильва подхватывает его, и тут же сообщает Васеньке, что Владимир – его старший брат.

Обман молодых людей вполне удастся. Их не разоблачает не только Васенька, но и пришедший от Макарской домой Сарафанов. Оказывается, что у него, действительно, мог быть сын того же возраста, что и Бусыгин. Вспоминая о прошлом, в разговоре с Васенькой Алексей Григорьевич говорит: «Закончилась война... Двадцать лет... Мне было тридцать четыре года... (...) Да что вспоминать! Я был солдат, а не вегетарианец!». Возраст у Бусыгина и возможного сына Сарафанов (21 год) совпадает, имя женщины, которая могла быть его матерью (некая Галина Александровна из Чернигова), он подслушивает. Так что у Владимира есть вся информация, необходимая для того, чтобы ему поверили.

Постепенно выясняются все новые детали из жизни Сарафанова. Оказывается, он был на войне, служил в артиллерии и дослужился до чина капитана. Уже 14 лет он в разводе («Ей казалось, что вечерами я слишком долго играю на кларнете, а тут подвернулся один инженер – серьезный человек...») и сам растит двоих детей. Из разговора с Ниной Владимир узнает, почему от Алексея Григорьевича ушла жена: «Мать называла его не иначе как блаженный...». Сарафанову очень трудно. Васенька, заканчивающий десятый класс, влюблен в соседку, Наталью Макарскую, которая старше его почти на 10 лет, и от безответной любви решает сбежать из дома. Нина собирается выйти замуж за курсанта летного училища, будущего летчика Михаила Кудимова и уехать с ним на Сахалин. (Да вот, суди сам. Один бежит из дому, потому что у него несчастная любовь. Другая уезжает, потому что у нее счастливая...) – жалуется Сарафанов Бусыгину).

Сам Сарафанов, являющийся музыкантом, играет на кларнете: «Вначале я играл на танцах, потом в ресторане, потом возвысился до парков и кинотеатров. ... Когда в городе появился симфонический оркестр, меня туда приняли». Но в настоящее время он уже не работает в оркестре. Нина говорит: «Он неплохой музыкант, но никогда не умел за себя постоять. К тому же он попивает, ну и вот, осенью в оркестре было сокращение и естественно...»

И Сарафанов, и его дети хватаются за идею старшего сына как за соломинку. Сарафанов дарит своему «старшему сыну» серебряную табакерку, которая передавалась из поколения в поколение («еще прадед передал ее моему деду, а ко мне она попала от твоего деда – моего отца»). И, потрясенным этим жестом, Бусыгин решает остаться в доме Сарафанова еще на один день.

Парадоксальность «Старшего сына» состоит в том, что легкомысленный молодой человек, который повел себя как обычный проходимец, становится надеждой и опорой разваливающегося Дома. И это меняет Бусыгина. Молодой человек вдруг начинает осознавать, что произошло нечто необычное. Как будто бы реализовалась его детская мечта. В ночном душевном разговоре с Сарафановым он признается: «Кто мой отец? С этим вопросом я приставал к ней с тех пор, как научился говорить. (...) Разыскать тебя я поклялся еще пионером».

Бусыгин, случайно вторгшийся в чужую семью с ее проблемами, внезапно чувствует себя ответственным за идеалиста Сарафанова, который всю жизнь сочиняет ораторию под названием «Все люди – братья». (По словам Сарафанова, «каждый человек рождается творцом, каждый в своем деле, и каждый по мере своих сил и возможностей должен творить, чтобы самое лучшее, что было в нем, осталось после него».

Поэтому я сочиняю»). «Этот папаша – святой человек» «... Не дай бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову», – говорит Бусыгин Сильве.

Ответственность, которую чувствует Бусыгин, выражается не только в том, что он длит затеянный Сильвой обман. Он становится своеобразным участником внутрисемейного обмана. Родные Сарафанова притворяются, что не знают о проблемах, возникших у него на работе. «Работал в кинотеатре, а недавно перешел в клуб железнодорожников. Играет там на танцах», – говорит Нина Бусыгину. И тут же добавляет: «Конечно, это уже все давно известно, и только мы – я, Васенька и он – делаем вид, что он все еще в симфоническом оркестре. Это наша семейная тайна».

Вникая в проблемы семьи Сарафановых, Владимир ощущает, что его волнует судьба безнадежно влюбленного Васеньки и Нины, которая, устав от семейной неустроенности, готова уехать со скучным «серьезным человеком». Бусыгин задумывается над тем, что Алексей Григорьевич может остаться один. «Видишь ли, какое дело. Ведь отец человек уже немолодой и не такой уж здоровый, и характер у него... В общем, отец есть отец, и если Васенька уедет, то... ты сама понимаешь... (...) Но ведь он останется один...», – говорит Бусыгин Нине. Владимир даже готов переехать к Сарафанову не потому, что это удобно молодому человеку, а потому, что он беспокоится о судьбе «отца». Когда Сарафанов понимает, что его дети могут уехать, он с горечью говорит: «Да-да, я сделал свое дело, я их вырастил (горько) теперь я свободен и на старости лет могу насладиться одиночеством». Бусыгин: «Ты не будешь один... Если ты не против, я останусь с тобой».

Успокоив Сарафанова и отправив его «прилечь», Бусыгин говорит о своих планах и Нине.

Нина. Ты в самом деле хочешь здесь остаться?

Бусыгин. Да... А как быть? По-твоему, можно оставить его одного?

В том, что он не является сыном Сарафанова, признается сам Владимир. Вначале он говорит об этом Нине, к которой начинает испытывать серьезный интерес. Владимир не хочет больше быть ее «братом»: «Но факт есть факт. Отца своего я не знал, а мать моя живет в Челябинске. Твой отец там никогда не был. Я обманул его».

Потом об обмане узнает и «отец». Сарафанов, обиженный на детей, решает уехать с матери Владимира. Обращаясь к Бусыгину, он говорит: «Володя! Я все понял! Из этого дома надо уходить. Уходить, пока тебя не вынесли (С воодушевлением). Сынок, я все обдумал. Мы едем в Чернигов».

В этот момент молодому человеку приходится очень трудно.

Нина. Теперь ты понимаешь, что ты натворил? Понимаешь? Нас он уже за детей не считает, а ты стал его любимчиком. Ведь он в тебе души не чаёт. Представляешь, что будет с ним, когда он узнает правду?

Бусыгин (мечется). Что же делать? Ничего ему не говорить?

Небольшая пауза. Смотрят друг на друга.

Нет! Так дело не пойдет! Главное – сказать ему, объяснить... Он мне не отец, но он мне... я его... Словом, если ... (понижив голос) если ты уедешь, я и в самом деле перееду к нему. Конечно, если он меня поймет. Но как, как ему все объяснить?

Ситуация разрешается благодаря конфликту, произошедшему в доме Макарской. Узнав о ее свидании с Сильвой, Васенька поджигает дом. Сильва, явившийся к Сарафановым в обгорелых штанах, сильно обижен: «Какая любовь? Я там с огнем боролся. В гробу бы я ее видел, такую любовь». И тут же напускается на Бусыгина, который напоминает Семену, что просил его не встречаться с Натальей: «Вот, значит, как... Все сынка изображаешь? Брата?». Когда Наталья говорит Сильве, что не хочет больше встречаться с ним, он окончательно выходит из себя и, уходя, как он сам говорит, стремится «открыть глаза общественности». После этого Сарафанову признается в обмане сам Владимир. Правда, его признание ничего не меняет. «Не верю! Не понимаю! Знать этого не хочу! Ты – настоящий Сарафанов! Мой сын! И притом любимый сын!», – восклицает Алексей Григорьевич.

В финале произведения автор не завершает развитие сюжетных линий, лишь намечает возможные пути их «движения». Совершенно очевидно, что между Ниной и Владимиром возникают серьезные чувства. «У вас бешеный интерес. Причем взаимный», – говорит об этом Сильва. Нина склоняется к тому, чтобы не уезжать на Сахалин. Это связано не только с Владимиром, но и с тем, что «серьезный человек» Кудимов при посещении дома Сарафановых проявил себя не лучшим образом. Честный, но недалекий, он упорно пытался выяснить, где же он видал Сарафанова и не успокоился до тех пор, пока не вспомнил, что видел его в оркестре, игравшем на похоронах. Он не решился задержаться ни на минутку, хотя об этом его просила Нина. Макарская, после попытки Васеньки поджечь ее дом, посмотрела на юношу другими глазами.