

Павел Руднев



драма

очерки истории
русской драматургии.
1950–2010-е

ПАМЯТИ

Павел Руднев
Драма памяти. Очерки истории
русской драматургии. 1950–2010-е

Предисловие

Перед тем как приступить к написанию книги, автор выработал две главные цели своего исследования: а) взглянуть на развитие советской драматургии с точки зрения человека начала XXI века, когда канон советского театра более не властен над нынешней театральной реальностью, и б) поддержать идею непрерывности развития современной пьесы в России. Две эти цели, сформировавшие отношение к предмету исследования, требуют расшифровки.

История России вместе с историей культуры России движется скачками, импульсами; периоды не развивают, а сменяют друг друга. Культуре приходилось в прямом смысле слова обнуляться, зачеркивая прошлое. Раскол, размежевание и неизбежное обнуление после смещения времен – в порядке вещей для российской жизни. Яростная десоветизация после распада СССР встает в этом смысле в один ряд с точно такими же обновленческими процессами других эпох, в которых раскол означал быстрое забывание «отжившего». И действительно, та атакующая лавина западной культуры (как массовой, так и элитарной), которая обрушилась на нас после крушения железного занавеса, оттеснила даже лучшие феномены советской культуры на периферию всех процессов или превратила их в объект соц-артовских насмешек, пародирования. Сейчас наступило то время, когда необходимо потратить некоторое усилие на реабилитацию советского искусства, на художественную селекцию и – самое важное – очищение от идеологии, которая сопровождала художественные процессы все семьдесят пять лет советской власти. Сегодня, когда для новых поколений зрителей советский быт является уже музейным, когда появилась физическая возможность вывести героев Розова и Арбузова из рамок быта, подвергнуть их пространственно-временной интерпретации, необходимо

посмотреть на лучшие пьесы из наследия советского театра глазами человека иной исторической эпохи. Что в них пережило время, а что оказалось похороненным; как применить те эмоции и то знание сегодня, в обстоятельствах нового театра. Но вместе с тем важен для исследователя и социологический аспект: драматургия, как никакой иной жанр, выявляет характеристики эпохи – через тип конфликта, героя и язык персонажей. Чем был этот удивительный феномен – советский человек – и каким он предстает в пьесах, в которых зафиксирована драма памяти?

Театральный зритель сегодня пришел к той точке, когда советская жизнь 1950-х годов или быт военной поры стали феноменами, известными обществу исключительно по пространству искусства. Сегодня, чтобы измерить подлинность того или иного спектакля про жизнь 1940–1950-х, большей части зрителя приходится обращаться не к собственной памяти, а уже к культурной. Поэтому реабилитационные процессы очень нужны современному театру, перед которым сегодня самым острым образом стоит проблема обновления, раскрепощения, деканонизации репертуара, поиска неожиданных репертуарных решений. И тут явление советской пьесы, с которой сняты идеологические и бытовые ограничения, должно быть явно востребовано – хотя бы для проникновения в эту историческую память, каким образом она раз и навсегда запечатлелась в пьесах о современниках тех лет.

В частности, есть две микрозадачи: во-первых, обнаружить через пьесу реконструкцию религиозного сознания в атеистическом обществе и, во-вторых, увидеть, как авторы советской поры могли почувствовать мировые тренды в искусстве и философии и – даже невзирая на изоляцию, сами того не зная – умудрились вписаться в контекст западной культуры.

Вторая цель – показать неразрывность развития русскоязычной пьесы – позволила автору соединить в одной книге советскую драматургию 1950–1980-х годов с феноменом новой пьесы 1990–2010-х. Тот же политический раскол и последовавшее за ним

обнуление художественной жизни словно бы невидимым лезвием отрезали советскую культуру от постсоветской. В одночасье испарились институции, занимавшиеся развитием и распространением современной пьесы, сменились режиссерские поколения, сместились интересы театральной публики и создателей театра. Поменялся сам зритель: есть ощущение, что аудитории 1980-х, 1990-х и 2000–2010-х – это три разные, не пересекающиеся страты. Русский театр очень тяжело пережил 1990-е: когда социальные катаклизмы лишили его экономической базы, он отошел от своих гражданских позиций, в результате чего угас интерес интеллектуального зрителя к театру. Последние советские драматурги в 1990-х почти перестают работать для сцены. В середине десятилетия пришло первое осознание проблемы: современная драматургия стала необязательным элементом театра, в ней не нуждаются. Современный герой тогда покинул современную сцену, и у новой драматургии не осталось места для приложения своих усилий. Пьесы тем не менее писались – в основном стихийно, но в отсутствие старых и новых (интернет еще не стал массовым) технологий распространения драматургии не было связи между миром литературы и миром театра. До сих пор мы расплачиваемся за эту ситуацию тем, что современные прозаики просто не осознают, что театр – это прекрасный рынок для молодой литературы, а театр не создает мотивации для них, не видит в них партнера, пьесы прозаикам не заказывает. Возвращение большой литературы в театр – дело ближайшего будущего.

С середины 1990-х при содействии драматургов, попавших в позорное безвременье, – Елены Греминой, Михаила Угарова и других – работают очень важные для театра перелома веков фестивали «Любимовка» и затем «Новая драма» – движение молодой драматургии, которое ставит своей целью консолидацию и создание мотиваций для обновления драматургической жизни страны. С начала 2000-х ситуация резко меняется: театры начинают

замечать современную пьесу, ситуация выравнивается, мостик между сценой и драматургами выстраивается.

Но проблема провала, пропасти, разрыва между драматургами 1980-х и 2000-х все равно остается актуальной: не было рукопожатий между поколениями Петрушевской и Вырыпаева (в отличие, например, от цеха режиссеров или театральной критики). Кроме того, параллельно крушился, ломался театральный канон (а вернее, он раскрепощался и расширялся до бесформенности: сегодня мы подошли к отсутствию канонического представления о театре вообще). Театр (в котором весьма отчетливой стала, скажем, ветвь постдраматической или документальной эстетики) стал требовать совершенно иной драматургии – уж точно далекой от канона «хорошо сделанной пьесы». Пропасть между драматургическими поколениями была, кроме всего прочего, и чисто географической. Феномен «новой драмы» – это провинциальный феномен по преимуществу. Многие драматурги этой волны признавались, что пьесы начали писать с нулевым или резко отрицательным опытом театральной «насмотренности». Часто пьеса создавалась в «ожоге» от провинциального театра, где, как ни посмотри, театр редко демонстрирует стабильно хороший уровень и уж тем более разнообразие театральных эстетик. В этом смысле мы действительно в начале 2000-х получили драматургов-варваров со стихийным образованием (для кого-то «неоварварство» – клеймо на этом драматургическом поколении, для кого-то – благо: авангардная культура во все времена обновлялась исключительно за счет любителей). Их отличала скорее греза о театре будущего, нежели знание потребностей и лексикона современного театра. Культурные кумиры этого драматургического «неоварварства» – не Вампилов и Володин, как бы хотелось думать. Скорее уж рок-музыка или европейский артхаус.

Но автор исследования исходит из позиции, что даже эти процессы не мешают наметить пусть пунктирный, но единый путь развития драматургической мысли целых поколений. Традиция – не

вещь, которая передается как соль и перец за обеденным столом, она может прорасти в человеке культуры исподволь, как прорастает в нас тень предков, даже если мы не встречались с ними лично. В пьесе Иосифа Бродского «Мрамор» (1982) есть важное признание: «...поэт там начинается, где предшественник кончил. Это как лестница; только начинаешь не с первой ступеньки, а с последней. И следующую сам себе сколачиваешь...»

И поэтому одна из потаенных целей этой книги – понять, как духовное наследие «великой четверки» (Розов, Арбузов, Володин, Вампилов) – через во многом пародийных драматургов Петрушевскую и Сорокина – отразилось на тех, кто сегодня отвечает за драматургические силы страны. Какие невидимые нити сшивают поколения, не видевшие друг друга.

Автор также желает предупредить, что очерки о драматургах зачастую лишены биографических данных, сведений о важнейших театральных постановках, равным образом как и ссылок на критику, другие исследования (а их количество – мизерно), а также на театральные реалии тех лет. Это сделано сознательно с технологическими целями: автор хотел бы сосредоточиться только на самом предмете – анализе драмы через медленное чтение текста наедине с автором.

Автор исследования, взявшийся за труд описать драматургический опыт трех четвертей века, отчетливо осознает, какое количество пьес и имен он оставляет за бортом, не включает в данное, и так слишком разросшееся издание. Селекция предметов для исследования – субъективная и несправедливая, но это не значит, что эти имена и явления незаслуженно забыты: автор обязуется обратить на них внимание в своих дальнейших публикациях.

Автор выражает огромную благодарность студентам многих курсов РГГУ, ГИТИСа и Школы-студии МХАТ, которым он читал лекции о драматургах, прежде чем текст книги приобрел данную форму, и в живом диалоге с которыми сформировались многие постулаты этого исследования.

Автор выражает колоссальное признание Анне Степановой, Татьяне Тихоновец и Анне Ананской за чтение рукописи и внесение существенных корректив в текст книги.

Виктор Розов

«Только радость, только прямота!»

Разговор о послевоенной пьесе правильнее всего начать с Виктора Розова (1913–2004). Хронологически это неверно: драматургическая жизнь Алексея Арбузова успешно началась до Розова, – зато верно тематически: «Вечно живые» Розова повернули разговор о войне из области прямолинейной идеологии и победных интонаций упрощенного искусства конца 1930-х и 1940-х в область сложных решений и споров. Розов тем самым не только начал дискуссию о нравственных потерях войны, но и заговорил о войне как о поворотном пункте советской истории, с которого начинается некий моральный отсчет. Пьеса «Вечно живые», поставленная «Современником», открывает эру нового советского театра, новой искренности в нем, новой нравственной ноты. И новой интонации: о войне заговорили принципиально иным языком. Розов разработал его еще во фронтовом госпитале в 1943–м, а оттепель дала возможность этому языку прозвучать.

Основной темой Виктора Розова стала послевоенная молодежь, вступающая в «неравный бой» как с недоверием к себе от людей военного поколения, так и с их прямолинейностью, привычкой делить мир на плохое и хорошее, на молодое, неопытное, – и старое, проверенное, умудренное опытом. С Розова начинается история сложного, драматично и конфликтно устроенного человека – человека нового времени, словно вобравшего в себя историческую травму, поглотившего ее. Его герои учились под покровительством и предводительством сильных отцов, победивших фашизм. И вот теперь, в 1950-е они становятся самостоятельным поколением, они готовы принимать ответственность за свою жизнь – часто через поступки парадоксальные, неоднозначные с точки зрения банального морализма. В пьесах Виктора Розова картина

мира бежит моральной однозначности: хулиганство может не быть деструктивным, а рафинированное мировоззрение интеллигента может не быть синонимом добродетели. Розов, этот хромой русский воин, шагнувший в месиво войны и еле выживший, сумел показать, как торжествует живая жизнь над законом и регламентом, как после смертельной схватки двух тоталитарных государств начинает цениться самое важное: витальность, пульс времени, способность быть живым, прорасти сквозь толщу мещанства. Вот что говорит об этом сам драматург в книге воспоминаний:

Я мог неторопливо и с аппетитом есть манную кашу, а рядом на койке (речь идет о фронтовом госпитале. – П.Р.) закрывали простыней умершего соседа. Под простыней обрисовывались его нос, живот, кончики ног. А я ел вкусную сладкую манную кашу. С аппетитом. Опять скажете: черствость, эгоизм, одеревенение естественных чувств? Нет, не эгоизм, не черствость, не одеревенение. Это сила жизни. ...Как ни старалась война убить все живое, жизнь лезла во все щели, везде^[1].

И в своих первых пьесах Розов напишет именно об этой послевоенной жажде жизни – во всех ее проявлениях, дурных и отрадных.

Герои Виктора Розова этого периода получили в истории культуры наименование «розовские мальчики». Это не столько аналог феномена «молодых рассерженных» в Великобритании и США 1950-х, сколько более приятное для национального менталитета напоминание о «русских мальчиках» Достоевского – о той молодежи, которая чувство правды и справедливости, рассуждения о судьбах Родины и мировой душе, решение «последних вопросов» ставила выше инстинкта самосохранения и выживания. С «розовскими мальчиками» приходит зарождение новой морали в послевоенном русском обществе. Морали, характеризующейся

отходом от прямолинейности, дуального мировоззрения войны, когда совершенно ясно, где враг и что с ним делать здесь и сейчас. По логике войны Вероника из «Вечно живых» – враг и предатель; да и Олег из пьесы «В поисках радости», с точки зрения человека, выжившего в войну и желающего пожить вдоволь, – всего лишь вредитель, мальчишка, в дурости своей пародирующий и снижающий подвиг отца.

У пьесы «В поисках радости» (1956) – причудливое название. Если радость нужно искать, завоевывать, значит, ее пока не существует. Для страны, победившей нацизм, утверждение более чем странное, чреватое излишним драматизмом. В этой пьесе, пожалуй, все ищут свою радость. Все маниакально заняты ее поисками, словно бы радость эта – спасение для каждого. Мир, где радость доселе была дефицитом, сегодня беременен радостью – человек изголодался по счастью. В фильме Анатолия Эфроса и Георгия Натансона «Шумный день» (1960), снятом по этой пьесе, мы видим просторную московскую квартиру, залитую солнцем и радостью нового дня. Пусть шумный день означает и серию семейных конфликтов, но шумная радость, надежда на полноценное освоение жизни – это тот фетиш, который хочется заполучить. Вопрос только в качестве этой радости. Качество, которое каждый из героев понимает по-своему. Для кого-то это радость материальная, позитивистская, радость накопления и потребления (очень понятная в 1950-е!); для кого-то это радость лирическая, бытийственная, радость материнства («дом – полная чаша»); для кого-то это радость без зависимостей, радость прорезавшегося голоса молодости. Движение пьесы можно понимать по-разному, и одна из трактовок такова: главный герой пьесы Олег от детского лепетания, смешных воззрений, нелепых речевых оборотов и поступков движется к осмысленной и дерзкой деятельности, к точности выражения, когда голос Олега-поэта и голос Олега-гражданина совпадают. Кульминационное событие в пьесе (рубка мебели) происходит в конце первого акта, однако Розову понадобился второй акт, где основной конфликт уже

погашен. Здесь происходят еще два важных события – более глубоких, более осмысленных, чем хулиганский горячечный выпад с отцовской саблей. Во-первых, герой отказывается от лицемерных, предательских, чересчур «пионерских» отношений с двумя глупыми девчушками-одноклассницами (одна из них предает Олега, рассыпавшегося перед ней в лучших чувствах, другая пытается предать его лирические откровения публичному осуждению). Он становится по-настоящему взрослым – презрев инстинкт во имя чувства собственного достоинства. Новая мораль Розова предписывает не доверять тому, что сминает, уродует чувственный, интимный мир – единственно верный маркер правды отношений.

Второе событие – это «обращение» Лапшина-младшего под воздействием нравственной силы Олега. Геннадий, возвращая сворованные деньги отцу, становится в этот момент самостоятельной личностью. И здесь вырастает личность Олега: он оказался влиятельным и авторитетным, его сила – уже не в импульсивном подростковом поступке, но в его словах, в его искренности, которая может «исправлять судьбы нечестный вариант». Сила открытого слова и поступка, когда Олег взывает к идеалу, оказывается более влиятельной, чем сила репрессивной муштры «отцов». Пробужденная чувственность, открытость торжествуют. А вместе с ними торжествует и надежда на этих новых людей, которым пока еще не доверяют.

Анализ общества, предложенный Виктором Розовым, по сути, ведь очень радикальный, едва ли не цинично-биологический. Говоря о своих «мальчишках» и их прорезавшемся оттепельном голосе, драматург параллельно ведет разговор о поколении «стариков», которые оказываются не мудры, репрессивны и нетерпимы. Ярче всего этот конфликт стариков и детей формируется в пьесе «Неравный бой» (1960), где героям приходится, прилагая недюжинные нравственные усилия, буквально доказывать право молодости на собственный голос, собственное мировоззрение. Старики-монстры предательски выведывают любовные тайны

молодых (для любви используется вульгарное слово «котовать», в то время как первые чувства тонки и нежны – «Я целовал твою тетрадку», говорит герой пьесы Слава); они влезают в их жизнь, калечат душу, озлобляют, диктуют и навязывают свой опыт; называют их «поколением с червоточиной», «паршивыми детьми» и «ворами». Война сделала победителей меркантильными и себялюбивыми; война заставила их приспособляться, научила стратегиям выживания. И эта инерция распространяется на мирное время: идея комфорта и личного благоустройства захватила сознание старшего поколения, которое, тем не менее, в глазах молодых все равно выглядит авторитетным. Теперь они хотят пожить на полную катушку и диктовать свой успешный опыт молодым в надежде на то, что им будут внимать. Однако молодые, вдохновленные примером отцов, видят, как мельчают их целеустремления в быте, и при этом не находят места для собственного героизма. Долг отдать нечем. Старшее поколение одновременно подает пример того, как надо и как не надо. Скажем, Роман Тимофеевич, главный критик молодежи в пьесе «Неравный бой», допускает грубую шутку: он говорит перепуганной женщине, что только что «война объявлена», словно не вынес никаких выводов из своего военного прошлого и может быть циничным даже на этот счет.

В фигуре Лапшина-старшего из пьесы «В поисках радости» эта идея «холостого хода» стариков-отцов достигает апогея: мы видим завравшегося циника, который прикрывает свое презрение к молодым и нрав рвача мифическим «опытом» и «умудренностью»: «Я в твои годы пахал, коней пас, косил... Больно умные вы растете! Ученые! Только ум у вас не в ту сторону лезет. Вопросы они там задают! Знаем, что это за вопросы! Рассуждать много стали – рот разевать!» Драма поколений выражается прежде всего в физической невозможности передать другому житейскую мудрость и личностное мировоззрение: они приобретаются только опытным путем, через персональный метод проб и ошибок. Поучения

«стариков» надоели: они бессмысленны и сами по себе, и как контрапункт к их далекому от совершенства поведению. «Глупо тыкать в нос молодым людям свою выносливость, она была не добродетелью, а необходимостью»^[2]. Виктор Розов, разумеется, прячет эту тему за игрой и пародией. Например, в пьесе «В день свадьбы» (1964) Майя Мухина транслирует ее глупо, по-детски: «Да разве они молодежь понимают!.. Они всё свои принципы в нос тычут!.. Всё понять не могут, что их век кончился, другой идет. ... Старики повымрут, наши порядки будут, увидишь». Настоящий драматург умеет показать несколько сторон одной и той же проблемы.

Важная деталь пьесы «В поисках радости» – события происходят в большой, почти полноценной семье Савиных, расположившейся в многокомнатной квартире с богатыми традициями гостеприимства, совместных скромных обедов, взаимопомощи. Эта явно московская семья с легендарным прошлым, эти пышность и шумность проживания (четверо детей!) свидетельствуют о разрастании Москвы как столицы, как центра, если угодно, мира. Пространство, «выеденное» войной, постепенно заполняется звуками, суетой, кучностью. Розов фиксирует это: люди испытывают радость от полноценности бытия, от простора бытия, которого долгое время не хватало. И в то же время он фиксирует то уникальное состояние Москвы, когда от тесноты еще можно испытывать радость. Город вновь заполняется людьми – и «своими», и приезжими, которые тоже оказываются «своими» в этом семейном кругу. Вакантные места нужно быстро успеть заполнить. Москва еще резиновая, пышнеет, но уже начинает лопаться от перенаселения. «Совсем мы с Геннадием в Москве с толку сбились – водоворот! Столица мира!» – свидетельствует Лапшин-старший, наблюдательный и навязчивый провинциал. Тот же эффект радостного, бурного заполнения Москвы есть и в конце «Вечно живых» в реплике Федора Ивановича: «А Москва, как раньше, кипит, ругается! В трамвае-то как стиснули,

а? Я чуть не задохнулся от радости». 1944 год, и в этом ощущении возрождающейся жизни есть уже предчувствие победы.

Но это самозаполнение Москвы (молодостью, новыми поколениями, приезжими) кто-то понимает чисто материально, прагматически – как захламление, замусоривание, забытовление. Жена одного из сыновей Савиных, Леночка, маниакально, сражаясь в магазинных очередях, закупает мебель для новой квартиры, но пока квартиру не дали, мебель расставляется в старом доме. Розов физически, сценически показывает, как пространство для просторной, вольной послевоенной жизни сужается, тает под гнетом «пузатых буфетов». Вещи выдавливают людей, а эти новые люди, только начавшие жить, так хотят простоты и свободы, бурного человеческого общения, а не забытовления своей жизни. Любопытно, что эта борьба с мещанством возникает у Розова уже в самом начале движения за материальное накопление. Смешно и сравнивать вещизм 1950-х с вещизмом 2010-х. Героев поколения Леночки и Федора, которые пережили войну, все-таки понять можно – и Розов-писатель своих героев не осуждает; они мещане лишь только перед лицом молодого Олега, тягот войны не ощутившего.

Тяга к героике пробуждается в «розовских мальчиках» в качестве «зова предков». Геройство возведено в культ, вменяется в обязанность, а места для применения героических способностей – нет. Характерен напряженный диалог мужа Леночки Федора и его матери; Клавдия Васильевна обвиняет сына в самом страшном грехе: «Ты становишься маленьким... мещанином». Федор парирует: «Но и ты... не героиня». Вот радикализм 1950-х: человек может быть либо героем, либо мещанином; третьего не дано. Более того: ты должен быть героем, чтобы не стать мещанином. Здесь, в этой точке официальная советская идеология, подкрепленная массовой культурой, соединяется с личностным волеизъявлением советской молодежи. Олег очень хочет стать героем, и сабля погибшего отца, висящая на ковре, – постоянно напоминает ему об этом долге,

остается нравственным камертоном его жизни. Если ты не герой, жизнь бессмысленна. В самом начале пьесы Олег выражает свой героизм совершенно по-детски: «В четвертом классе мне одна нравилась, Женька Капустина... Хотел ее имя ножом на руке вырезать, да не получилось – больно», – но дальше он будет находить все больше поводов выразить его по-взрослому.

Весь первый акт мы наблюдаем, как растет обида Олега Савина: реальность никак не соответствует его идеалистически честному взгляду на мироустройство. Героическое мирозерцание не может не сочетаться с перфекционизмом, взыванием всех и вся к идеалу – живому и чувственному. Оскорбленная, кипучая молодость испытывает стыд за взрослых, оскорбляющих высокие чувства. Лапшин демонстрирует изрядное хамство и ханжество – Олег вскипает и ссорится с ним. Разговоры с Леночкой выявляют и ее вещизм, и ее хабалистую, алчную натуру. Леночкино отношение к предметному миру выражается по принципу «жалко – не жалко». Презрение к современной литературе («Нет седьмого тома Джека Лондона!.. Мы же просили не трогать! Подписное издание! Уж брали бы что-нибудь из современных – не жалко!») – тоже часть мании комфорта и уюта; подписные издания – это чуть ли не мебель и атрибут культа неприкосновенной классики. (Та же сцена повторяется и в поздней пьесе Розова «Гнездо глухаря».)

Финальным мотивом для священной войны с мебелью, конечно, становятся рыбки Олега, выброшенные Леночкой за окно и сожранные кошкой. В крике Олега «Они же живые! ...Ты моих рыб!.. Ты!!! Из-за этого барахла!..» – все та же тема приоритета живой жизни перед любой мертвечиной, любой моралью, любой формой «вежливости» и «комфорта». Героизм Олега – в имитации подвига отца, погибшего в бою за правду и жизнь, в зове предков, который – через саблю – внезапно пробуждается в молодом герое. Истинная мотивация поступка Олега – стыд перед отцом за нескладную, мещанскую жизнь «успокоившегося», остывшего в уюте поколения, забывшего об идее жизни как борьбы – прежде всего с самим

собой. Скажем, сегодня так становится стыдно первому поколению, прожившему вне советской идеологии, при чтении стихов поэтов, погибших в гражданской или отечественной войне: ярко живших и рано умерших, талантливо писавших в обстоятельствах партийной идеологии, которая теперь совершенно потеряла вкус и цвет.

Более глубокий и более «розовский» мотив поступка Олега дает нам сам драматург под финал: «Входит дядя Вася, в руках у него маленький детский стульчик». Предмет, явленный зрителю, красноречив и трогателен: после серии духовных побед Олега мир дома словно обнуляется, возвращается к истокам – вместо пузатых буфетов явился крошечный стульчик ребенка. Предмет, в котором концентрируется ценностный мир новенького, только что сделанного человека с его сказочным, немеркантильным сознанием. Олег отвоевал право на торжество справедливости и победу добра (силы, неукоснительно действующей в сказке) в реальном мире. Заставить мир вернуться в мифологическое пространство, пространство лирики, а не быта, – поступок, безусловно, поэта, будущего поэта, каким пытается показать нам Олег Розов. Мотив возврата в детское, идеалистическое состояние сознания как прикосновение к чистоте, к первоисточнику у Розова приобретает, пожалуй, религиозное, почти христианское значение.

Темой детства как религии, как святости, как неприкосновенного запаса идеализма для взрослого наполнена инсценировка Виктора Розова «Мальчики» (1971), сделанная по побочной линии из романа Достоевского «Братья Карамазовы». Начинается все с исповеди Снегирева-старшего: ему нужно титаническим усилием вновь завоевать доверие маленького сына Коли, ставшего свидетелем унижения отца и вступившего за него в неравный бой. А завершается пьеса похоронами Коли, который совершил главный труд своей жизни – добился реабилитации Снегирева. Алеша Карамазов произносит речь у камня, смысл которой (без невозможной в розовское время христианской этики) в том, что детство, где только и возможны горячий идеализм, обостренное

чувство правды и справедливости, где закладываются через сказочное сознание основы добра и зла, должно стать для всех свидетелей нравственным камертоном их будущей жизни. Детство, мечтания и убеждения детства, по Розову, – это совсем не то, что нужно забыть, став взрослым; напротив, это то, что нужно всегда помнить, к чему нужно возвращаться как к нравственному совершенству и мерилу правды и лжи. Таким образом, у Виктора Розова, писателя атеистического времени, детскость становится своеобразным замещением идеи Бога. Быть и оставаться ребенком во взрослом состоянии – значит быть близким замыслу, провидению. Детство – это безрелигиозная нравственность (ср., например, такое суждение критиков-современников: «мы видим в пьесах Розова изложенные простыми словами заповеди коммунистической морали»^[3]). Важно отметить, что в инсценировках («Брат Алеша», «Обыкновенная история») Виктор Розов добивался, как ни странно, торжества своих собственных тем – устами героев Достоевского и Гончарова говорил сам драматург, владеющий искусством монтажа, выделения акцентов.

Тема «розовских мальчиков» любопытно преломляется в пьесе-путешествии «В дороге» (1962), имеющей рваную, кинематографическую композицию. Молодой парень Вова бежит из семьи от пошлости и бахвальства «стариков», от нормативности мира взрослых, от бесконечных поучений и лицемерия, двуличности. Вова пытается в одиночестве и честном героическом труде обрести свое счастье, понимание жизни. Он невоздержан в речи, хамит, где надо и где не надо; тут Розов уже на уровне языка фиксирует аномальность подростка: его речь коротка, резка, жестка, Вова не знает «мягкостей» и обиняков. Дерзкий, ершистый мальчишка медленно, но верно завоевывает уважение у окружающих его людей: в асоциальности Вовы – сила, задор, заряд идеализма, способность не мириться с неправильным миром. Он испытывает мир на прочность, но только подтверждает свои представления о несоответствии слов и дела у тех, кто его поучает.

У взрослых нет внятных аргументов для Вовы, важен только его собственный опыт. Как и далекий современник «розовских мальчиков» Холден Колфилд из романа Сэлинджера, Вова решает соотноситься только со своим житейским путем, только на своих ошибках учиться. Мир видит в подростке исключительно объект для воспитания и манипулирования; диктует ему свой опыт, которым нельзя воспользоваться, и нормативы, в которые нельзя уложиться; требует вернуть долг, который вернуть невозможно. Бунтующий против дедовщины мальчик не может смириться с лицемерием и ложью взрослого мира, но всякий раз сталкивается с травмами войны, которая и сформировала суровое, патерналистское, властное поведение взрослых. Военное и послевоенное поколения в неравном бою отстаивают свое понимание свободы. Две вещи удерживают Вову, закрепляют его в отчаянном движении по стране и внутрь себя: любовь и труд. Завод, который меняет мировоззрение Вовы в соответствии с требованиями времени, предпочитавшего поэзии рабочую прозу. И внезапно возникшая любовь к девушке Симе, находящейся на грани жизни и смерти. Вова успокаивается в теории малых дел, которую молодому бунтарю проповедует мудрый отец Симы дядя Вася: «О мировой справедливости хорошо тогда мечтать, когда ты за эту мировую справедливость на своем, пусть маленьком, участке каждый день камни обтесываешь». В пьесе «В дороге» есть одна тонкая деталь, сближающая Вову с Олегом из «В поисках радости»: окончательно молодым и рассерженным, рвущим с обществом аутсайдером Вову делает случай – уходя из очередного дома, где его поучают, Вова роняет чемоданчик. И то, что посторонние неприятные люди увидели его исподнее, его интимные секреты, ранит молодую и благородную душу острее, резче любых слов. Распахивать душу в этом мире нельзя – сожрут с потрохами. Тот же мотив отвращения, омерзения, когда кто-то чужой касается интимного пространства, характерен и для Олега, чье любовное стихотворение обнародовали школьницы, и для Вероники, которая

видит письмо Бориса в руках Нюрки. Это, по Розову, – признак «горячего сердца», оскорбленной, ранимой души.

Виктор Розов вообще много пишет о благословенной связи любви и труда. Прошло более пятидесяти лет после написания его важнейших пьес, и как изменились нравственные приоритеты, система отношений. Вот характерный диалог из пьесы «В день свадьбы», который произносится абсолютно серьезно:

Николай. Ты не выставляйся, Василий, и так уж больно на виду. Норму бы лучше давал, чем с девки на девку скакать... Раньше по сто сорок, по сто шестьдесят бывало, а теперь еле сто тянешь. Сто-то пять с уговорами... Девки-то, видать, из тебя силы вытянули.

Василий. Девки?.. Девки, Николай Ильич, они, напротив, силы придают!.. Норму! Перевыполнял я на сто шестьдесят... было. А потом мне эти сто шестьдесят нормой сделали. Что это такое, а?..

Написано искренне. Лучшим драматургом эпохи. Да, советским человеком до мозга костей, но без какого бы то ни было идеологического нажима, по правде написано. И ведь без фальши играли, присваивали текст. Более того, правильно написано. Связь между любовью и трудом – прямая. Так и должно быть, разве нет? Как сдвинулось понятие нормы, как перевернулись понятия! Сегодня такой диалог без сарказма уже не сыграть.

В искусстве недостатки произведения часто оказываются началом (или продолжением) его достоинств. В особенности это становится очевидным при ломке театральной традиции. Очень важно обращать внимание на то, за что ругает критика драматурга, опережающего время. Виктора Розова ругали прежде всего за мелкотемье, за то, что в пору великих свершений и побед он наблюдает за жизнью «маленьких людей» вдалеке от передовой. И действительно, в этом, пожалуй, и выражается их с Алексеем

Арбузовым «революция»: после идеологической пьесы, переполненной героями громкими, шумными и сильными, они наполнили русский театр миром семьи и быта, «мелких», мучающихся людей, борющихся не с внешним врагом и не за идею, а с врагом внутренним (сражение с самим собой) во имя самосовершенствования. Костромской цензор в 1943 году (первый вариант пьесы «Вечно живые» под названием «Семья Серебряйских» был написан именно тогда) отверг пьесу за пессимизм и, очевидно, за поклев на действительность – главного героя убивали. Ругала критика Виктора Розова и за пьесу «Ее друзья», где одноклассники помогают реабилитироваться ослепшей подруге: в Советском Союзе дети не слепнут, герой нетипичен!

Из этого «мелкотемья» вырастает и мир пьесы «Вечно живые», где трагедия войны с ее фатальными для русского народа потерями разворачивается на фоне «мелкопоместных» проблем и упущений частной жизни, и еще глубже – на фоне нравственных мучений юной девушки, запутавшейся в чувствах и ориентирах. Трагедию войны Виктор Розов показывает без военных действий и широких обобщений; он дает почувствовать войну как не-мир в душе частного, маленького, незначительного в государственных масштабах человека, как растерянность, опустошение, отчаяние и, говоря современным языком, депрессию, в которую вгоняется неопытная душа вчерашнего ребенка, потерявшего духовный стержень. Он показывает, что война делает не со страной, не с миром, а с маленьким, незаметным человеком (которым военное время обычно пренебрегает). И тут Розов укрупняет эту «малую беду», показывая войну как разрушительницу не государств, а шире – человечности. Сергей Урусевский, оператор фильма Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957), снятого по специально написанному Розовым сценарию, показывает городскую среду как мир кривых и острых архитектурных линий: город словно ощерился против Вероники, изломанные линии противостоят округлости, мягкости женщины. И печенье – неврученный гостинец для солдат –

ломается, крошится под натиском ног ополченцев. Война – гуманитарная катастрофа.

«Вечно живые» – о цене поступка. Мучения Вероники связаны с одним ее неверным решением, вымарывать, вырывать которое из своей судьбы ей предстоит на протяжении всей пьесы. Где она просчиталась, в какой момент судьба оказалась навечно искривленной и как выйти из-за затуманенного лишениями войны состояния? Драматург не осуждает героиню (проблема осуждения Вероники – в большей степени тема фильма Михаила Калатозова, драматург Розов такой проблемы не знает); он методично и жестоко проводит ее по всем переулкам кошмарного лабиринта, из которого – как в квесте – можно выбраться только самостоятельно, назвав точную причину своего туда попадания, осознав свою персональную вину в случившемся.

Убивая Бориса, жениха Вероники, в самом начале пьесы, Розов словно канонизирует его, идеализирует, сакрализует страдание воина. Драматург делает его святым страстотерпцем, перед подвигом которого поверяются на искренность все чувства и эмоции, все проблемы и радости живых. Борис живет по известному принципу «розовских мальчиков»: «Если я честен – я должен»; у молодости есть как права, так и обязанности – права на резкость и критику и обязанность совершить подвиг, принести жертву. Так и Олегу Савину перед лицом погибшего отца может быть стыдно за настоящее. Вероника – страдающий герой драмы, «согрешивший» перед ликом этой святости, перед этой нравственной чистотой. Кстати, раз уж Розов в двух своих важнейших пьесах использует этот мотив, интересно поразмышлять о том, что в атеистическом советском обществе воин-мученик оказывается сублимированной «заменой» Иисуса Христа – символа нравственной чистоты. Только павший герой войны, в отличие от Иисуса, не абсорбирует вину человечества в своей крестной муке, а, напротив, наделяет этой виной всех, распределяет ее на все человечество, живущее после

подвига. Ту вину, тот неоплатный долг, о которых речь пойдет в финальном монологе «Вечно живых».

В чем трагическая вина Вероники, в чем ее, говоря языком античной драмы, «гибрис» – гордыня героини, за которую протагонист расплачивается всю свою жизнь? Пройдя до конца, она упадет в бездну страдания, достигнет его дна и только через это окончательное падение возродится.

Чтобы ответить на вопрос о вине, нужно понять исходное событие пьесы «Вечно живые». Борис уходит на войну *не так, как надо*, – с чувством обиды и досады: не понятый невестой, не дождавшийся невесты. Ключ к пьесе – первая сцена, где Розов (что совершенно не характерно для всего его творчества) заставляет героев говорить короткими, рублеными, ершистыми фразами, полными яда, сарказма и недоверия. Вероника неласково встречает Бориса с известием о его решении уйти на фронт. И если стихотворение о журавлях в фильме Калатозова стало названием фильма и метафорой хрупкой девичьей мечты, то в пьесе Розова это фактически манифест глупости, кокетства, эгоизма Вероники, которая никак не может понять, что предлагаемые обстоятельства резко изменились. Любовь должна уйти на осадное положение, эгоизм должен смениться жертвенностью. Первая сцена показывает: мышление «маленького человека» не поспевает за временем, за историей страны; сознание Вероники инерционно ищет лазейки, как бы избежать конфликтного разговора, тяжелого знания, смены тактики. Вероника желает оставаться глупой капризной девчонкой, живущей в пространстве выдумки, когда время требует от нее немедленных изменений, мужества принять реальность. Ершистость женщины тут – система торможения, инерция. В кинофильме Вероника кокетливо играет с одеялом, которым Борис пытается закрыть окно во время налета; для Вероники потребность играть, флиртовать не отмерла с первым днем военных действий. В кульминационной сцене вертепа в квартире Монастырской Вероника нос к носу столкнется с точно такой же, как у нее, формой неприятия реальности. Но в окружении

Нюрки-хлебoreзки оно обретает преступные, патологические черты: нежелание знать войну, замечать реальность, игнорирование законов общества, непереживание исторического момента, несолидарность с героями, несочувствие к погибшим и погибающим в данный момент. Детская позиция главной героини – «не знаю, не хочу, не буду знать войны» – и станет ее трагической виной, которую надо искупить, пройдя семь кругов ада.

Этот конфликт в чем-то роднит розовскую Веронику с арбузовской Таней: та же физическая невозможность чистой, беспримесной любви в дни исторических событий, тот же призыв не расслабляться, не искать покоя в буре истории и тот же вопрос о женщине, о ее гендерной роли. Тема заявляется еще и в глупой детской песенке Вероники, давшей название фильму: журавли едят лягушек, потому что те не глядели вверх. «Всё прыгали да шмыгали – / За это вас и съели...» Незнание и нежелание знать, несинхронность с эпохой, беспечность – причина всех бед.

Идет разговор о позиции женщины в этом мире – должна ли быть женщина мужественной или для самореализации ей хватит любви, семьи? Советская мораль была разной, но она совершенно точно не была филистерской, буржуазной; она не гнала женщину на кухню, в детскую и в церковь. Желание любви, хотение любви, любовь к любви делает Веронику героиней драмы, объектом осуждения для многих, но и особой, уникальной героиней – девушкой с нестандартными потребностями, которые в войну, скажем так, никаким образом не пригодятся. Вероника – женщина для мирного времени, она и кашу сварить не может, как следует из третьей картины первого действия. Трагический разлад с эпохой. Своим личным переживанием она заслонила переживание военного времени, лирическое перекрыло общественное, и Веронике нужно нечто, чтобы очнуться, прозреть, согнать с глаз пелену, прервать бесконечное погружение в бездну самокопания.

И вот тут главный парадокс драмы: каким бы «советским» драматургом ни был Виктор Розов, он не позволил себе выказать

моральное превосходство, осудить Веронику за то, что она предпочла Марка Борису. В пьесе «Вечно живые» Вероника молчит о причинах, толкнувших ее в объятия практичного приспособленца из филармонии, когда ее жених сражается за Родину. В фильме Калатозова причина названа, и это одна из самых сильных сцен: Веронику бросает в объятия Марка животный, женский страх перед хаосом военного времени. Через фортепианную игру Марка, которую тот противопоставил рушащемуся под бомбами городу, огненным вспышкам и предчувствию смерти (жуткий образ тикающих часов в разрушенной родительской квартире: родителей Вероники уже нет в живых, а время все еще зачем-то существует), к Веронике на мгновение возвращается чувство потерянной гармонии. Марк словно сгреб разорванную в клочья самость Вероники, формально «организовал» ее, «сковал» ее музыкальной формой.

Не допуская авторского осуждения героини, Розов заставляет само действие, само драматическое напряжение, самый ход жизни доказать Веронике «неправильность» ее устремлений и приоритетов. Не авторский взгляд, не мнение «хора», а сама жизнь, нагромождение событий словно бы припечатывают Веронику к необходимости прозрения. В финале героиня произносит невероятно сильный монолог о будущем. Чтобы на него решиться, она должна, пройдя полный круг страданий, упав на самое дно, суметь возродиться в ином, лучшем качестве. Финальный монолог – это советская «молитва» от лица безмерного страдания, которое, как показывает Розов, может быть не только физическим, но и духовным. Движение души Вероники – та же война, сражение за саму себя. Здесь тоже фронт, где рвутся снаряды.

Кульминация в «Вечно живых» (очень страшная сцена) – зловещий карнавал в доме Монастырской, пир во время чумы, где царит не бесстрашие, а бесстыдство, не геройство перед лицом смерти, а бахвальство перед нею. Сцена, в которой разоблачаются все; сцена, в которой Вероника «вляпывается» в трагедию. Виктор Розов не унижает свою героиню моральной выволочкой, но при

этом абсолютно не щадит ее: он опускает Веронику на самое дно стыда. Богатый пир маркитанток резко контрастирует с бедным, блеклым, нераскрашенным военным бытом. В притоне, где развлекается с любовницей фальшивый муж Вероники, променявший ее любовь, карьеру музыканта и дар на возможность быть «к каше ближе», среди тех, кто наживается на войне, Нюрка-хлеборезка – торговка, пошлячка, чудовище, чья речь пересыпана то церковной, то базарной лексикой, – толстыми, липкими от еды пальцами берет не прочитанное Вероникой письмо Бориса и читает его вслух. Вероника смотрит, как под дружный гогот пьяной компании распотрошили ее святыню, «святые мощи» Бориса, погибшего героя, чья память оказалась вторично предана Вероникой. Только здесь перед ней встает вопрос о выборе судьбы: подчиниться стихии или выбрать свой путь, не позволить эмоциям манипулировать собой. Драматург Розов дает возможность житейскому тупику сформировать в Веронике активную жизненную позицию, позицию борца, а не женщины, плывущей по течению. Интересно, как реализуется в пьесе атеистическая философия советского человека: возмездие, наказание приходит здесь и сейчас, еще на этой земле ты расплачиваешься за каждый неверный шаг.

В разговоре о пьесе «В поисках радости» упоминалось о сказочных мотивах. Здесь они тоже работают. Мягкая игрушка в виде белки с лукошком шоколадных орешков, на дне которого Борис спрятал послание, – это своеобразный магический предмет, «пятый элемент», без которого инициация Вероники не случится. Проблема инициации важна: неслучайно Борис уходит на войну за день до восемнадцатилетия Вероники, то есть день рождения и день совершеннолетия всерьез не случаются. Этот предмет до поры до времени существует бессмысленно, пока не раскрывается его тайна, скрытая от глаз Вероники, – тайна, для постижения которой нужно пройти ряд испытаний. Предмет с «заветом» внутри, как в сказке, имеет значение только для того, кому принадлежит; в руках «людей зла», таких как Нюрка или Марк, он не функционирует, теряет

магию, для них он – пустая забава, ничтожный сувенир, приложение к коробке конфет. Белка – это одновременно и пространство памяти, материальное воплощение былой любви, и детское прозвище, данное Борисом Веронике. Найти и прочесть записку, запрятанную в белке, значит для Вероники примерно то же, что и найти потаенное в Белке, то есть в самой себе, «расковырять» себя до обнаружения сути. Борис зашифровал в своем послании метод душеспасения для героини. Белка в русской сказочной традиции – животное тупое и однообразное, этакий щелкунчик-поскакунчик. Сестра Бориса Ирина сравнивает Веронику с куклой – тупой, омертвелой, квелой, словно замороженной. Сцена в квартире Монастырской – это шанс для Вероники перестать быть «белкой», повзрослеть, довоплотиться, решиться на самостоятельные решения.

Сцена в квартире Монастырской – это еще и точка схождения мира мертвых и мира живых. Записка Бориса вырывается из небытия, и впервые голос мертвого героя оживает, материализуется – и звучит укором для тех, кто как раз хочет забыть о существовании войны, смерти, голода, безысходности. Мир мертвых напоминает о себе в тот момент, когда его совсем не ждут. Он восстает и работает здесь как обещание неизбежного возмездия. И когда мертвые пробуждаются в записке, пир живых и веселящихся моментально превращается в данс макабр, жуткий маскарад.

Конфликт мертвого и живого часто проявляет себя в «Вечно живых» – начиная с названия, которое, очевидно, должно обозначать незримое присутствие погибших рядом с нами, живущими. Действие пьесы происходит в то время, когда убивают, но в доме докторов – то есть тех, кто спасает, лечит и воскрешает. «Мертвый» Марк «замещает» умершего, но живого – через любовь Вероники и воскресший голос – Бориса. Живой Володя, видевший, как умирал Борис, замещает «умершего в глазах Вероники» Марка и становится живым напоминанием о Борисе. Неслучайно Марк все время говорит о брони – узаконенном праве перепоручать свое

«право быть убитым». Получить бронь – значит попросить другого умереть за тебя.

Еще одна важная тема «Вечно живых» – презрение к интеллигенции. Марк – пианист, причем потухший, неразвивающийся. Стремясь к комфорту и жизни без риска, он нечестным путем получает бронь, которой не заслуживает, проявляет себя как трус и подлец. Вертеп в кульминационной сцене собирает вместе всех «жителей советского ада»: воровку, проститутку, проныру, фальшивого интеллигента; они вместе прожигают жизнь, ради развлечения катаются на машинах, которые нужны страдающей стране. Здесь люди культуры слились с криминалом, прохиндеями и приспособленцами и чувствуют себя комфортно.

Интеллигенция во время войны воспринималась как внутренний враг, «чужой» (а в доме Монастырской слушают Петра Лещенко и Шаляпина, это настораживало по тем временам); ни к чему не пригодная, только мешающая и отвлекающая от прямой обязанности сражаться. Надо сказать, что этот мотив присущ не только советским 1960-м; он вполне интернационален и входит в круг идей экзистенциалистов; в том числе те же мысли можно увидеть у Эрнеста Хемингуэя, предпочитавшего людей физического труда и здоровья хилым рафинированным нытикам. Тыловая интеллигенция выглядит у Розова весьма извращенно: патриотические фразы в устах администратора филармонии Чернова, его манера (явленная в спектакле «Современника») петь военный гимн «Вставай, страна огромная» с водевильными интонациями; представление Марка о том, что патриотизм есть форма массового гипноза, его пошлости («Не веди себя как инвалид Отечественной войны на базаре»). Все это делает тыловую интеллигенцию опасным внутренним врагом, деморализующим нацию, отвлекающим от прямой обязанности сражаться. Но автор «Вечно живых» демонстрирует и «правильную» интеллигенцию: врачей Бороздиных, специалистов, занятых конкретной работой.

Антиинтеллигентский мотив у Розова встречается не только в связи с войной. Кризис гуманитарных знаний в науке закономерен в те времена, когда в обществе главенствует политическая идея, конкретное дело заменяет собой беспочвенную рефлексию. В пьесе «В поисках радости» мать упрекает Федора: «Ты совсем писателем стал: статьи, брошюры, выступления...» – в терминах того времени это означает: не занимаешься делом. В пьесе «В день свадьбы» костромская молодежь связывает актерское мастерство с фальшью, профессиональной ложью: «И любить по заказу надо, и ненавидеть, и восторгаться, и подозревать, и отчаиваться, и воровать». А в «Кабанчике» из 1980-х звучит мотив совсем убийственный от вполне положительного героя: «И так интеллигенции развелось больше, чем требуется». Эпоха предпочитала совсем другие типы – Бориса, техническую интеллигенцию (Вероника в пьесе даже фиксирует гипертрофированный интерес молодежи к практическим специальностям: «Вам всем подавай только технический»^[4]). Для поколения «Современника» была важна дегероизация героя произведения, и пьесы Розова в этом смысле через простую бытовую мораль и семейный быт мельчили тип «официального героя» – выпендренный, велеречивый, парадный (поэтому для Калатозова в фильме так важен любовный шепот, полутона, недомолвки, полуслова). Сменяется тип романтика – от манерного и изысканного приверженца эстетики к простодушному и твердому, конкретному и ясному инженеру, двигающему прогресс и об эстетике не думающему. И смерть Бориса в фильме явлена точно так же, «неромантично» – спиной в грязную лужу. Розов гордился тем, что придумал эту сцену сам, таким образом зачеркнув «героические» смерти предшествующих Борису героев. Розову-фронтовику очень важно было развенчать миф о красивой войне, которая отнимает у молодых все варианты их нереализованной судьбы. Театр «Современник», открывшийся тогда пьесой Розова, придерживался тех же характеристик в подборе актерских лиц. Первое поколение «Современника», поколение Олега Ефремова,

влюбленное в итальянский неореализм, – это поколение артистов-пролетариев с открытыми простыми лицами, с улыбками молодежи с рабочих окраин; поколение, пришедшее на смену сфальшивившегося типажа актера-аристократа, позера и каботина. «Современник» в этом смысле зачеркнул старый манерный МХАТ, еще живший погасшей энергией Серебряного века. В этом отношении даже на уровне имен все ясно: хороших героев зовут Борис и Володя, плохого – Марк, что-то из старинного ономастикона.

Посмотрев – очевидно, не в первый раз – в 1961 году спектакль «Современника» «Вечно живые», Алексей Арбузов записывает в дневнике: «Не понравился по всем статьям. От пьесы несет тартюфством, спектакль эклектичен, правда (которая присутствует) копеечна». Трудно понять, что именно подразумевает Арбузов под словом «тартюфство». Но, скорее всего, он – не воевавший, как раз взявший ту самую бронь – не может простить автору этого лицемерного пренебрежения интеллигенцией, к которой сам Розов определенным образом принадлежал.

Удивительно, что Розов, начавший писать пьесу во время войны, посвящает ее не столько самой войне (о ней лишь рассказывается), сколько послевоенному синдрому. Уже во время войны он догадывается, какие травмы сознанию русского человека нанесет война как инструмент режущий и калечащий. Травмированное сознание советского человека после войны – эта тема пронзает всю послевоенную драматургию от Арбузова до Сорокина; отсюда произрастают и тема хулиганства, зафиксированная в пьесах Вампилова, и тема пьянства в пьесах Петрушевской и Ерофеева, и проч., и проч. Слепота Людмилы Шаровой в пьесе Розова 1949 года «Ее друзья» – тоже следствие контузии, «эхо войны» во вполне мирное время. Розов еще в 1943–м осознал, что после войны миру очень сложно будет отказаться от ее насильственных законов, от разделения людей на врагов и друзей. Война и отношение к ней в «Вечно живых» предстает вечно болезненным комком проблем и нерешенных вопросов, неким аналогом «первородного греха»

в атеистическом сознании советского человека. Этот комплекс коснется каждого, определит жизнь поколений, даже тех, которые с войной совсем не пересеклись. Собственно, война, травма войны не отпускает нас до сих пор, определяет наше настоящее и будущее – ведь и сегодня ведется яростный спор о балансе правды и легенды вокруг главного военного конфликта века. Это почувствовал Розов еще во время войны: война как точка пересечения.

Эта тема звучит в финальном монологе Вероники, где Розов «выстреливает» в трансцендентный мир, заявляя вполне космическую тему. (Кстати говоря, финал заставил изменить «Современник» – у Розова изначально Вероника подносила цветы к могиле Бориса, что, разумеется, даже по тем временам звучало фальшиво.) Зачем живет человек и как будет жить человечество после катастрофы Второй мировой войны? Как справится оно с духовными лишениями, как восстановится после нравственных травм, нанесенных войной? Устами Вероники начинает говорить совесть военного поколения, призывающая не осуждать тех, кто на этом пути оступился. Погибший Борис оказывается здесь объектом, на который нацелена эта атеистическая молитва: «Ночью, когда все спят, я разговариваю с ним, и он всегда дает мне ответы». Интересная картина сознания: советский человек, лишенный трансцендентного в виде христианских ценностей, словно бы «восстанавливает» объект религии из жертвы, принесенной во время войны на благо человечества. Именно эта религиозная жертва должна дать ответ, зачем жить и как жить. Ты должен стать лучше, чтобы хотя бы встать рядом с «вечно живыми».

Интересно, как Виктор Розов станет вписывать свой «миф» о «розовских мальчиках» в строй русской классической литературы. В пьесе «Мальчики» он рифмовал мальчиков 1960-х с теми, кто родился на столетие раньше, видя в религиозных метаниях чисто этические принципы. В романе Достоевского Розов выделяет тему святости Алеши, его морального авторитета, сказавшегося в истории со Снегиревым, – речь у камня. Поздний Розов будет только

суроветь и ожесточаться. В «Обыкновенной истории» (1966) по роману Гончарова идеализм, поэтичность, остатки романтики в характере Адуева оказывались обратной стороной его неопытности, непригодности к делу. Урбанистические ценности, дух молодого российского капитализма, воплощенные в фигуре мудрого дядюшки, подчиненного потребностям дела, аккуратности и расчетливости, быстро профанировали и уничтожали юношескую наивность. Из поэтически воспринимающего жизнь Адуева парадоксальным образом не получался талантливый, разнообразно и иронично живущий дядюшка; Адуев, сломленный волей родственника, оказывался бледной его копией, одним из тысяч чиновников, посаженных на иглу престижа и благосостояния. Взрослеет Розов, и взрослеют его герои – возникает другая тема: как целеустремления «розовского мальчика» причесать и образовать, чтобы, не загасив стремления к этическому преобразованию мира, трансформировать их в волю и полезную деятельность. Иначе мальчишество погубит человека.

В 65 лет Виктор Розов пишет крайне нехарактерную для себя пьесу «Гнездо глухаря» (1978). В этой предельно жестокой, социальной, сатирической и во многом пессимистической драме он подвергает критике высшие чиновничьи слои и приближается к выводу, характерному для последующей эпохи: так жить нельзя. Драматург, всегда любивший и защищавший живую жизнь, практически не видит в «гнезде глухаря» просвета. Он словно бы пишет, по завету европейских новеллистов, «роман семьи», начиная его с картины тучности дома Судакова и завершая полным крахом семейства, чье благополучие зиждилось на фальшивых ценностях. Причем крах этот является семье в праздничный день Первомая – явный намек на неблагополучие страны, в которой допустили расслоение общества и неограниченную власть бюрократического аппарата. Поражает ядовитость, «зубатость» Розова в этом тексте: даже «светлые» персонажи здесь либо обессилены моральной борьбой, как Искра, либо подломлены, изувечены психологической

травмой, как Пров. Дети «глухаря» оказываются нравственными калеками, а не хищниками.

Сначала мы видим хорошо упакованный, крепкий, богатый мир Степана Судакова – высокопоставленного чиновника, связанного с внешней торговлей. Ценности рвача и приспособленца полностью передались его ученику, кичащемуся «народным, крестьянским» происхождением, Георгию Есюнину, зятю Судакова. Старость, дряхлость Судакова позволяют ему быстро обойти своего патрона по службе, и он занимает предназначавшееся тому место, ухлестнув за дочкой еще большего начальника. Люди используют друг друга, оставляя за пределами делопроизводительной гонки слабых, больных, беспомощных. На фоне борьбы старого и молодого чиновников разрушаются судьбы. Кульминационная сцена – ночная, когда обессиленная предательством мужа, абортами по принуждению и нравственными переживаниями Искра Судакова падает на колени перед иконами и африканскими масками – «этнографической коллекцией» Судакова – и впервые пытается молиться, не зная ни слов, ни чина. То есть, по сути, Искра совершает предательство по отношению к идеологии отца, к идеологии страны, превращая предмет бездумного коллекционирования (рядом с православными иконами – засушенная голова, атрибут каннибализма) в предмет религиозного культа, возвращая предмету потерянное сакральное значение. Не исключено, что коллекция Судакова началась с мародерства во время Второй мировой – еще одно удушающее кольцо для советской идеологии. Искра, из которой должно возгореться пламя, не видит иного выхода, чем вернуться в исходную точку – к трансцендентному, которое мерно уничтожалось советским человеком. Искра затухает. В момент написания, разумеется, на эту тему никто и не думал, но с высоты прошедших лет можно увидеть здесь предвосхищение перестройки с ее генеральной идеей «возрождения духовности» как замены обветшавшей идеологии. В ночной сцене откровенничает и

безмолвная «глухарница» Наталья Судакова – защищая дочь и саму себя, которую муж превратил в домохозяйку, служанку.

В качестве острающего элемента Розов вводит в пьесу иностранцев: они посещают квартиру Судаковых – в качестве «типичного» примера того, как живет советский человек. Ритуал знакомства с семьей отлакирован до блеска и утомительного для всех автоматизма: гордость Судакова за семью, за дом превратилась в роботизированное общение с ней; духовные связи отпали, остались только меркантильные. В финале пьесы на ритуал знакомства приходят африканцы (Виктор Розов тогда еще ничего не знал о законах толерантности, и употребляет еще более оскорбительный, рабовладельческий термин – «кафры»), и Судаков, уже потерявший влияние и власть в семье и на работе, как заезженная пластинка, повторяет слова о благополучии и счастье, уже не веря в них, – и заливается слезами, так как не способен прервать ритуал, обнаружить свое глобальное неблагополучие и разоблачиться. В самом финале «кафры» начинают молиться африканским маскам и таким образом, сами того не ведая, пародируют ночную молитву Искры, плясками и языческим камланием разжигая огонь вражды в семье Судакова.

Драматург Розов уделяет много внимания драматическому неравенству между верхним эшелоном и «простым народом», расслоению общества, где победила Леночка из «Поисков радости», а отнюдь не Олег.

Эволюция розовского героя – это постепенное размывание четких, твердых очертаний добра и зла, на которые ориентировались персонажи ранних пьес. По мере их взросления мерк, блекнул идеализм, заложенный в «розовских мальчиках» как родовая программа. Чем ближе к перестройке, к крушению строя, тем все более злыми, все менее радужными становились тексты драматурга. Но в этой связи интересно вот что: герой менял свои устремления, плавил свое сознание, но не старел физически. Даже пожилого Виктора Розова волновал герой-подросток, причем

именно в его соприкосновении с миром взрослых. Взрослые по-прежнему молодым не доверяли, а молодые по-прежнему должны были изживать комплекс «сыновей», связанных ответственностью и доставшимся от отцов «наследством». В поздних пьесах хирел не только идеализм героя-подростка, хирело и оставленное «наследство»; герои Розова все чаще становились жертвами пороков взрослых и исторического груза. В 1980-х розовская прямота в постановке и решении проблем юности уже вызывала неприятие у последующих поколений художников, которые привыкли к более тонким, художественным и менее публицистичным пьесам позднего периода. Характерна запись (от 08.01.1982) в дневнике Ролана Быкова, не чуждого искусству для подростков: «Розовская драматургия так пропахла проблемами, что в нос бьет, как лекарственный запах в комнате старой бабушки. ...Люди должны жить стихией жизни. Вне этого все примитивно и лживо, ибо самая большая ложь – упрощение жизни до проблемы». Справедливо ли это суждение по отношению к Розову или вообще к драматургии, которая по законам жанра обязана заниматься «проблемами», – вопрос, на который у каждого найдется свой ответ; тут важно понять, что Розов прошел через многие этапы развития театра, пережил периоды признания себя и театральным новатором, и ретроградом.

Сегодня сложилось навязчивое представление о Розове как исключительно советском драматурге, чьим пьесам не вырваться из тисков навсегда ушедшего в прошлое менталитета. Однако три пьесы позднего периода, о которых сейчас пойдет речь, максимально лишены советизмов – в том числе и потому, что лишены светлых финалов и рецептов на будущее. Здесь Розов – вопреки распространенному мнению – предстает как драматург депрессивный, сумрачный. Здесь заметен рост социального отчаяния писателя, обострения его взгляда на мир, который теперь совсем не кажется ему прекрасным и чреватым будущими добродетелями. Три пьесы («Затейник», «С вечера до полудня», «Кабанчик») объединены темой коварного прошлого, которое

настигает героев как возмездие, как несмываемое пятно позора или печали.

В «Затейнике» (1964) и пьесе «С вечера до полудня» (1968) возникает интересное сопоставление темы профессионального спорта и вековой усталости, физического утомления, изнеможения человека. Спорт, тренерская работа оказываются – даже вопреки логике советского человека – уделом неудачников. Коморка Сергея Сорокина в «Затейнике» полна атрибутов здорового образа жизни и пляжно-курортного активного отдыха, но в нем самом той самой энергии жизни, которой он должен по определению делиться, ни на грош. Тренерская карьера Кима в пьесе «С вечера до полудня» – также признак упадка его душевных сил и маркер тотально проигранной жизни. Пьеса, собственно, начинается с яркого эпизода: вернувшийся с работы спортсмен по-старчески, «посорински» засыпает за семейным столом, в то время как его отец-писатель, напротив, бодр и энергичен. Молодые старятся быстрее жилистых стариков довоенной закваски. В фильме по этой пьесе (1981) такое состояние тела и темперамента выражено режиссером Константином Худяковым и актером Леонидом Филатовым, исполняющим роль Кима, через несколько эпизодов, где в минуты душевной невзгоды Ким, затравленный, дышащий как загнанная лошадь, нарезает в бессмысленной злобе круги по огромному стадиону. Если вспомнить соответствующие сцены из фильмов той поры «Родня» и «Осенний марафон» и политико-спортивный контекст Олимпиады-80, станет ясно, что сближение темы спорта и усталости, безыдейности и потерянности жизни – это какой-то важный шифр для разгадывания брежневской эпохи.

В «Затейнике» мы видим, как неправильно прожитая юность искривляет, разрушает жизнь зрелых людей; как неразрешенные противоречия прошлого, заброшенные в самый дальний угол, не дают людям в настоящем созреть, развернуться. Встреча двух старых приятелей разрушает их зыбкий покой, построенный на лжи и предательстве. Валентин шантажом отнял девушку у Сергея, разбив

тем самым ему жизнь. Весь первый акт Валентин наслаждается лицемерием примет социального неравенства, упадка духа своего обманутого друга, выпытывает, выуживает у него факты его падения. Но во втором акте, когда, узнав о любви Сергея, из семьи уходит жена Валентина, конфликт выворачивается наизнанку и становится реваншем для несчастного «затейника», социально упавшего, но сохранившего теплое юношеское чувство. Реванш усиливает отказ отца от сына: бывший особист разоблачает сына в его же глазах. Розов дает нам понять: отец Валентина Селищева, высокопоставленный сотрудник силовых структур, использовал административный ресурс, чтобы довершить интригу «отъема невесты». «Затейник» – это еще и редкая пьеса о механизме страха, в тисках которого постоянно живет советский человек. В Валентина не верит даже его отец; однажды он раздавил Сергея как конкурента сына недрогнувшей рукой человека в погонах, но теперь и он видит, как мелок сын, как недостойн этой жертвы.

Интересно размышлять над тем, как время меняет обстоятельства. Сегодня работа тренера в каком-нибудь фитнес-клубе или аниматора в отеле – отнюдь не признак социального низа; напротив, затейничество (в разных значениях этого слова) стало добровольным способом выживания для множества вполне уважаемых людей. Затейничество – образ жизни и мышления.

На подобной дихотомии строится и острейший розовский диалог (в этом смысле первый акт «Затейника» можно выставлять как идеальное пособие по построению драматического напряжения). «Всадник» Валентин (значение образа «всадник» объясним ниже) у Розова совершенно всерьез, не замечая подвоха, готов читать лекцию о «моральном облике советского человека», только что завлекши Сергея в легкую курортную интрижку. Признаки морального упадка Сергея – внешние: опустился, не следит за собой, плюет под ноги, живет в камере, пьянствует. Но в кризисный чувственный момент он не может сдержать слез – душа тонкая, взнервленная. Валентин не способен заметить, как выдает себя: при

внешней респектабельности у него омерзительное, «самцовое» отношение к женщинам, в том числе к жене Галине. У Розова тут проявляется удивительная способность разлучить характер человека с его представлением о себе: метод саморазоблачения героя через речь; тот случай, когда человек антипатичен нам уже из-за того только, как произносятся слова, в каком порядке. Внешние признаки упадка Сергея – ничто перед цинизмом Валентина, для которого все в мире – «пустяк». Для драматурга-идеалиста Виктора Розова нет худшей характеристики героя, чем кромешное чувство безответственности.

В пьесе «С вечера до полудня», которую сегодня по мастерству композиции можно назвать лучшей драмой Розова, невзирая на ее нелегendarную сценическую историю, раскрывается очень важный даже в быту (по словам Леонида Хейфеца) термин для драматурга: «всадник», «всадница», «наездник» (это буквально портрет Аллы верхом – матери, бросившей ребенка). В нем сосредоточены все ненавистные для Розова качества: умение оседлать жизнь и поскакать на ней к личной славе. Розов в своей рабочей молодежи, в своих мальчиках ценил полет и порыв, вкус к правде и горячечный идеализм; его герои были отчаянны и безрассудны, лишены меркантильного расчета. Они поступали глупо, но честно, просто. В поздних пьесах Розова чаще всего присутствуют антиподы, противоположности – мальчишки-карьеристы, «мальчишки-мажоры», как позже назовет их поэт эпохи перестройки. «Всадничество» 1970-х для Розова противоположно идеализму 1950-х; этот феномен свидетельствует об изменившемся климате эпохи. Романтизм выродился, на его место пришел здоровый и улыбчивый карьеризм. Кроме Аллы, таким «всадником» в пьесе оказывается лицо почти эпизодическое, Лева Груздев – человек без чувства ответственности и с довольно циничным, эгоистичным мировоззрением («Дом – умирающее устройство», – говорит он). Груздев учит юношу Альберта чувству личной свободы и даже как будто все верно и точно говорит (особенно в проекции 2010-х), тем не менее Розову герой явно не

нравится: идея персональной свободы должна быть сопряжена с чувством ответственности за окружение, за семью, за общество. Самодостаточность, индивидуализм даже со знаком плюс драматургу не по душе.

В этой пьесе дом (причем дом элитный – крупногабаритная квартира в сталинской высотке на Красной Пресне, рядом с зоопарком) становится признаком несчастья, душного закутка, паноптикума. На протяжении всей пьесы мы слышим крики зверей, тоскующих по своей саванне, – этот фарсовый прием одинаково весел и депрессивен: мучения зверей оттеняют и опрощают мучения людей, пародируя их, но вместе с тем напоминают и о необходимости «исхода из зоопарка», выхода из клетки упадочной, душной семьи, где все несчастливо. Мир, напоминающий зоопарк, – не самый форматный образ для советского писателя. Именно поэтому пьеса эта – свидетельство социального «остервенения» Виктора Розова, радикализации его драматургической мысли. Дом перестал быть родовым гнездом, дом перестал быть уютным (в ранних пьесах этого мотива и быть не могло) – даже невзирая на его очевидное материальное благополучие. Род Жарковых – захудалый; неслучайно дочери так сложно родить ребенка: они, как и звери, в неволе не размножаются. Писатель-неудачник Жарков пишет производственный роман по нормативам сталинской эстетики, когда ее время уже далеко позади; его дети – жертвы нелюбви; дочь, деморализованная несложившейся женской судьбой, лезет в постель к бывшему любовнику ради «осеменения»; депрессивный сын-социопат вымещает обиды на своем ребенке.

Эта пьеса – про жест доброй воли, про растаявшее чувство недоверия к молодым. Уже пожившие люди, вполне ощутившие крушение собственных надежд, колоссальным усилием воли все-таки отпускают мальчика Альберта – не столько в мир свободы, сколько в мир самостоятельного выбора. Семья, клан перестают контролировать ребенка. И процесс этот мучителен: чувство ответственности и собственности, едва не перейдя в тотальный

контроль, сменяется радостью освобождения. Фараон отпускает народ на волю. Если у нас не получилась жизнь – пусть хоть у молодых будет шанс. В пьесе «С вечера до полудня», как это ни странно, есть предчувствие перестройки – так внезапно это чувство естественно проявившейся, проклюнувшейся свободы. Отпустите детей, ослабьте контроль! Еще вчера никуда бы не отпустили, но так сильно недовольство собой – что отпускают. Признают, что мир несколько больше, чем они сами. Ослабление железной хватки. Необходимость прервать дурную наследственность. Слишком тепличные условия – нужна перемена климата, регулярное проветривание. В этом же аспекте можно трактовать и название пьесы. Дед Жарков – вечер, его дети – ночь, безысходность, чернота. У Альберта – полдень, время принятия решений, еще ничего не определено.

В этой пьесе любопытным образом преобразуется миф о «розовских мальчиках». Для Розова рушится мир, построенный на идеалистическом мировоззрении. Невозможно все время быть идеалистом, идеализм требует соотнесения с реальной жизнью. Невозможна преданность ради принципа, невозможен патриотизм ради принципа. Здесь человеческие чувства оказываются важнее моральных установок – ребенок хочет к матери. Инстинкт побеждает идеалистические мотивы, непримиримость. В этой пьесе герой Виктора Розова, быть может, впервые отказывается от поступка. Уступает чувству, плывет по закону эмоциональной правды. Герой у Розова (Альберт, конечно же, не Ким) тут впервые пассивен.

В одной из поздних пьес Розова «Кабанчик» (1983) тлевшее социальное озлобление драматурга достигает своего пика. Вероятно, оно же приведет Виктора Сергеевича в 1990-е годы к отрицанию новой России и сотрудничеству с антилиберальными изданиями и партиями.

Здесь мотив, который ранее не встречался у Розова: юноша Алексей ненавидит собственного отца и стыдится его: «Я понял: мы

несем грехи своих отцов в себе, внутри...» Отец – вор, барыга, сиделец. Дети стыдятся собственных родителей, дети отрицают опыт предков до такой степени, что готовы начать жить с нуля, без памяти. Сюжет вполне перестроечный, сменовеховский – но и современный тоже: еще неизвестно, как отразится на новых поколениях колоссальное расслоение российского общества 2010-х.

Старики предают детей – любопытно было бы узнать, был ли в личной жизни Розова этот мотив, пламенеющий почти в каждой его, ранней или поздней, пьесе. Это недоверие к молодым проявляется буквально во всем. Не только в отце Алексея, прожившего жизнь нечестно. Отец его возлюбленной, ректор Богоявленский, при первом появлении Алексея уже накачан ненавистью к нему. Моментажно назревает конфликт, они обмениваются хамскими тычками. Если молодой – значит, враг, если сирота (как представляется Алексей) – значит, потенциальный вор. Последней каплей перед уходом Алексея из его временной семьи становится предательство того, кто приютил юношу после конфликта с отцом, – Юраши (Огородникова). Предательство «второго» отца (он рассказал Богоявленскому о конфликте в семье юноши) вынуждает Алексея пойти по пути романтического героя: уйти в крымские горы, туда, где «библейский вид», выбрать путь одиночки. Дети уходят. Вполне, еще раз, перестроечный сюжет. Уходят, потому что устали быть «кабанчиками» при «кабанах» – теми, кого пристрелить, забить слаще.

Трансформация розовского героя завершается весьма симптоматично – гибелью протагониста в одной из последних пьес. Пьеса «Дома (Возвращение)» (1990) переполнена перестроечным ужасом распада и крушения привычного советского уклада. Вернувшийся из Афганистана, видящий войну в ночных кошмарах комсорг Сергей Романов застаёт родной Красногвардейск городом греха, вырождения. Молодежь больна и разложена, нет дисциплины и закона, сестра подвержена соблазнам в виде западных «шмоток». Изнасилована студентка, подопечная Сергея. Он не слишком рьяно

выступает на ее защиту, но сталкивается с другой силой – боевой организацией своих бывших однополчан, решивших «снизу» наводить порядок в России. Организацией под прикрытием физкультуркружка управляет сомнительная фигура – писатель Пенкин, который при ближайшем рассмотрении оказывается радикальным националистом и сторонником прямого физического воздействия, «принуждения к добродетели». Сергей, пытаясь защитить насильника от самосуда, сам гибнет в случайной потасовке – энергия ненависти и агрессии, террора и физического контроля не способна удержаться в установленных рамках. Розов заканчивает свое исследование героя печальным выводом: в среде молодежи нарастает агрессия, противоречия усиливаются и рано или поздно они будут искать выход и жалить первого попавшегося. Эта пьеса предвосхищает социальную активность позднего Розова, которой воспользовались в своих целях не слишком добросовестные люди из правых средств массовой информации. Читать позднего Розова-публициста трудно. Время поставило перед «розовскими мальчиками» чересчур трудные задачи.

Алексей Арбузов

«А где оно – где обещанное?»

Алексей Арбузов начинает писать еще в конце 1920-х годов как актер-студиец и член агитбригад. В этом смысле у него более «советское» прошлое, чем у Розова, – он отдал дань советской культуре, откликнулся на социальные заказы. Ранние литмонтажи и агитки, описание реальности в пьесе «Город на заре» (1940) резко отличаются от действительности Комсомольска-на-Амуре – как соцреализм от реализма. Тут же и очень смешная сегодня идеологическая пьеса «Европейская хроника» о коммунистах-антифашистах в Дании (1953) – есть сведения, что это последняя пьеса, которую прочел Сталин; там, например, датская девушка утверждала, что самый лучший день в ее жизни – когда ее приняли в компартию.

Уже в конце 1938 года написан первый вариант «Тани» (сейчас текст по большей части мы знаем по варианту 1947-го), но по самоощущению Арбузов – драматург послевоенный, драматург оттепели. Арбузов с Розовым идут в параллель, составляя пару лучших драматургов эпохи, лояльных строю (к слову сказать, жили в одном подъезде). Интересно, что их объединяет и старт серьезной карьеры, творческий импульс, который обоим дала актриса Всеволода Мейерхольда Мария Бабанова. В 1934 году Розов поступил в театральную школу при Театре революции, где он был старостой курса, и как молодой артист ездил с Бабановой на гастроли. В те же годы Арбузов пишет для нее пьесу «Таня», дарит ее актрисе и получает горячий отклик в виде спектакля 1939 года (спектакль Андрея Лобанова выдержал более тысячи представлений, шел до 1960-х), где Бабанова Таню и играет. О степени их близости говорит тот факт, что в письмах к чужим людям Бабанова драматурга называла по-свойски Арбузом. Таким образом, влиянию

Мейерхольда и его ближайшего окружения на русский театр можно приписать еще и рождение двух крупных драматургов, которые состоятся уже в последующую театральную эпоху.

«Таня» – пьеса о том, как резко меняется человек, как меняется эпоха и тип личности вместе с ней. Арбузов точно так же, как и Розов в «Вечно живых», не осуждает и не распинает свою героиню, но он с ней предельно жесток: оставляет ее одну, безоружную перед сокрушительными событиями, заставляет саму жизнь переделать, переписать человека заново. Опуститься на самое дно, ощутить запах крови на губах, принять свою персональную вину за события – и снова возродиться в новом качестве. Пожалуй, Розов и Арбузов – последнее поколение писателей в России, которые искренне верили в то, что человек может кардинально измениться под воздействием фатальных событий. Правда, верить в это им помогали и время, и идеология эпохи. Идея перевоспитания человека, зародившаяся в идеалистических коммунистических мозгах, в те годы обросла конкретными политическо-репрессивными механизмами.

Арбузова действительно необычайно волнует тема пересоздания человека. Она присутствует и в «Иркутской истории», и в «Домике на окраине». При анализе «Тани» нам нужно ответить на вопрос: что заставляет ее измениться? Каким образом – помимо физических действий и «наглядных» нравственных потрясений – меняется характер Тани Рябининой, ее темперамент? Столь радикальное, до неузнаваемости, изменение «физиономии» героя – вещь крайне редкая в драматической сюжетике. Театру как раз свойственно доказывать, что измениться может все, что угодно, кроме характера и темперамента человека, самой его природы. Человек может бесконечно мимикрировать, менять обличья и маски, менять время и пространство, но самому ему предать свою природу практически невозможно. Об этом – едва ли не вся мировая литература, начиная с трагедии об Эдипе: о бесконечном возвращении к самому себе. Здесь же утверждается обратное: неизбежность бегства от своего Я.

У Алексея Арбузова человек может изменить самого себя, это подвластно его разуму, это вопрос его трудоспособности и его эмоционального настроения. Таня меняется полностью – до такой степени, что даже странно, что женщину из первого и последнего актов зовут одинаково. Таня меняется, становясь своей противоположностью, и – опять же вопреки мировой литературе – это приносит ей радость и облегчение. Таня обретает полноту жизни, перестав быть самой собой, – какой печальный поворот гуманистической традиции. И какой интересный мотив для советской литературы! Если продолжать эту тему всерьез, то можно прийти до, быть может, совсем уже завиральной идеи о том, что пьеса 1938 года «Таня» Арбузова парадоксальным образом близка к идее репрессий и физического перемещения людей. Здесь «имитируются» силы судьбы, которые меняют человека полностью, принудительно заменяют праздного человека человеком трудящимся. А помогает им в этом партийный деятель, направляющий героя на путь истинный. Гуманитарная и государственная мысль обычно витают где-то рядом, в одной плоскости. И то, что гуманитария кажется полетом свободной мысли, государственная машина реализует в действительности. Время было такое: страна менялась радикально и требовала того же от человека. У Арбузова эпиграф из Микеланджело: «Так и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого, для того чтобы родиться снова более совершенным творением». Ну чем не девиз исправительных лагерей? Такова ведь и суть идей Александра Богданова, создателя Пролеткульта и автора доктрины об «организующей» активности человека и коллективном систематизирующем труде, который должен в утопическом порыве одолеть присущую человечеству стихийность, хаотичность. То же самое воспевает и Горький в своих текстах об ОГПУ.

Тем не менее меняют Таню пространство и время.

Время. У Арбузова торжествует та же идея, что работала у Виктора Розова в «Вечно живых» для Вероники: время такое – нельзя

расслабляться, нельзя позволить себе быть просто женщиной, просто самкой, просто любовницей. Таня пыталась быть для мужа Германа красивой куклой, музой дома, украшением семьи, поэтическим созданием с чистой любящей душой – собственно, мечта и идеал обычной современной женщины, которая вовсе не станет испытывать угрызений совести по поводу своего статуса. А вот Таня эти угрызения испытывает, ей с самого начала неловко быть «живым придатком» быта Германа. Идея «нельзя расслабляться» обретает реальный смысл, если представить себе, что через два года после написания пьесы в мир фешенебельной Москвы ворвется война с ее лишениями. И моральная угроза, моральный укор Арбузова в этой связи, конечно, обретает весомость – в «Тане» 1938 года есть это предгрозовое предчувствие, роковое ощущение неизбежности трагедии. Так хорошо жить, как живут Герман с Таней, – нельзя, эта безбедность и комфорт дома с видом на Кремль чреват катастрофой. Миру, который в праздности забыл о бедах, непременно об этих бедах напомнят: закон драматизма. Сколь веревочка ни вейся, все равно укоротят.

Алексей Арбузов в некоторых своих пьесах – и довоенных, и послевоенных – изображает конец 1930-х как своеобразный рай (разумеется, мифический), точку гармонического схода всех молодых, свежих, радостных персонажей, точку, из которой разойдутся индивидуальные пути страдания. Вспомним, что 1930-е для самого Арбузова – это точка исхода, он оттуда родом, и годы его молодости, разумеется, вспоминаются в жанре «рая потерянного». И в водевиле «Встреча с юностью» (1947), и в «Годах странствий» (1950), и в «Счастливых днях несчастливого человека» (1965) присутствует это райское пребывание москвича на новых дачах, у воды, в праздности и контакте с природой. Именно в 1930-х дача, предоставленная государством в качестве привилегии, становится символом комфорта, благосостояния и общественного успеха. В «Годах странствий», с перемещениями внутри пьесы от подмосковной дачи к московскому поселку «Сокол», важен и мотив

изобилия: упоминаются сумки, полные еды, торжествуют раскрепощенная телесность и юная сексуальность. Райский сад, город-сад, ломящийся от яств обеденный стол – неотъемлемые атрибуты эстетики соцреализма, оформляющейся в эти годы. Хотя, возможно, этот внезапный буржуазный всплеск в советской реальности напоминал Арбузову его дореволюционное счастливое детство (сохранились благостные фотографии). Вольность, молодость, комфорт, дух интриги и игры – и излишняя, преувеличенная доля свободы. Сравните с идиллической картиной совместного отдыха высшего офицерского состава и представителей ученой среды в фильме Константина Юдина «Сердца четырех» (1941): льняные пиджаки, загорелые, спортивные, крепкие люди, военная выправка, раскрытые в сад окна государственной дачи, галантность и фривольность в одном лице. Алеша из пьесы «Домик на окраине» (дело происходит за несколько дней до вторжения нацистов): «Знаешь, вот такое чувство, будто на пороге стоишь, сделай один шаг – и будет счастье...» Хрупкое, призрачное счастье между одной войной и другой. Счастье мнимое, миражное, сказочно-беспечное – все-таки Арбузов изображает конец 1930-х, и теперь мы знаем, что изображает однобоко.

Мир Тани и Германа в первом акте – хоть и не дачный, а столичный, но такой же идиллический. Это та самая «новая Москва» и ее новая элита, живущая в новых домах в самом центре (Герман в шесть приходит домой, и Таня уговаривает его пройтись до театра – значит, ходу им до этих театров максимум минут двадцать). Герман – ученый-инженер, работает в Главзолоте, а, как мы знаем по пьесе Погодина «Кремлевские куранты», инженеры в молодом советском государстве в почете: именно поэтому новая элита живет с комфортом и роскошью, молодожены имеют собственную квартиру, жена может позволить себе не работать, а молодой муж – обеспечить в этой ситуации домработницу. Это высший свет, ученые на особом счету у государства, инженеры составляют основу резко модернизирующейся страны – об этом гражданам 2010-х только

мечтать. В искусстве середины 1930-х тема новой буржуазии представлена ярко. Личное благосостояние и комфорт, курортная вольница, идея отдыха становятся фетишем общества, впервые за годы существования СССР получившего возможность наслаждаться жизнью.

На этом фоне и возникает у Арбузова дискуссия о том, какой быть женщине в этом комфортном обществе. Формально женщина вполне в состоянии быть асоциальным, чувственным, веселым и жизнерадостным «домашним животным»; она ожидает мужчину домой с наваренными щами и готова сделать каждую секунду жизни мужа праздником. Такой и предстает перед нами Таня. Но может ли она быть такой на самом деле, может ли семья заменить общество и работу на общество? Может ли женщина быть тунеядкой? Эти вопросы, которые сегодня довольно трудно задавать без саркастической интонации, всерьез мучили советского писателя Алексея Арбузова. И его ответ – действенен, однозначен и определен. Функция женщины в обществе не может быть декоративной, она, как и душа, «обязана трудиться», быть хоть бы в какой-то степени утилитарным организмом, жить с пользой для страны. Замыкание в области интима, семьи – это медленная смерть для советского человека, и нет пространства для развития отношений между деятельным Германом и лирической пустышкой Таней. Любить можно только социально детерминированное существо. Любовь не бывает бездеятельной, любовь выражается в труде. Даже домработница Дуся оказывается социально сознательной – более, чем Таня: она хочет учиться и потому уйти из дома, где ее определили на кухню (этот же мотив экономки, уходящей от богатых хозяев во имя образования и будущей карьеры, есть в пьесе Розова «Вечно живые»).

Чем ближе Таня к его трудящимся друзьям, тем более неловко Герману за нее, за ее детское поведение, за ее речи, пересыпанные нелепой обидой и ленью, за ее безделье, за то, что «она совершенно лишена собственных интересов». Герману стыдно перед Шамановой

за Таню, так, как стыдно бывает взрослым за детей, которые публично демонстрируют домашние повадки родителей, домашние нежности и вольности – у Тани напрочь отсутствуют навык и ритуал светскости. Она одомашнена до неприличия. Таня приемлема только в домашней обстановке, скрытой от чужих глаз. Жизнь, отданная Герману, посвященная ему, – ему совсем не нужна. Среди двух женщин он выбирает не детство, а опыт – крепкую, конкретную, деловую и знаменитую сибирячку Шаманову. Кроме всего прочего, она драматична – в отличие от «опереточной», «водевильной» Тани. Таня одномерна, проста. Шаманова, еще молодая, прожила большую жизнь, полную событий: Средняя Азия, пекло Гражданской войны, послевоенные скитания, личные потери, гибель родственников. В Шамановой сосредоточился новый тип женщины – сильной и полной деятельности, выхватывающей каштаны из огня. Таковы, кстати, и две невесты из раннего водевиля Арбузова «Шестеро любимых» (1934) – крепко схватившие жизнь за рога и не отпускающие ее. Именно за эти качества их, что называется, и в жены берут. Таков идеал женщины 1930-х. Чуда не нужно, нужна реальность.

Концепции женской судьбы Арбузова близок эмблематичный для ранней советской прозы роман Федора Гладкова «Цемент» (1925). Героиня романа Даша Чумалова пренебрегает уютным домом и заботами о семье во имя общественных интересов, в угоду им она жертвует и собственным ребенком. Эротическая энергия, энергия либидо постепенно перетекает в общественное горение, и точно так же, как в «Тане», приходит ощущение: не могу сосредоточиться на помощи одному, стану «матерью для всех»^[5]. Этот добровольный осмысленный слом женской участи становится для героини обрядом инициации, который ждет и арбузовскую Таню. Андрей Платонов эту трансформацию либидо в общественно полезный труд будет переосмыслять в ироническом, пародийном контексте («Фро», «Чевенгур», «Котлован», пьеса «14 красных избушек»).

Пространство – это второй фактор, который заставляет Таню меняться. Ее судьба рифмуется с судьбой вороненка Семена Семеновича, о котором красноречиво говорит опытная, свободолюбивая Шаманова: «В комнате он, во всяком случае, не научится летать». Получить такой «комплимент» от Шамановой, значит, что называется, начать изучать географию страны. Шаманова – новый тип человека, человек советской довоенной экспансии на Восток, еще одного рейда по освоению и индустриализации Сибири. Она говорит Тане буквально следующее: стыдно замыкаться в четырех стенах, когда история творится на иных пространствах бесконечной России. Интересно там, где трудно. Вторая часть «Тани» территориально удалена от исходной точки – Москвы. В Москве герои и поэты, как известно, умирают, а заново рождаются люди в Сибири – традиционном месте, если угодно, этического, религиозного очищения человека. Чем дальше от Москвы, тем чище и деятельнее человек – таков стереотип. Сибирь приманивает и новых сильных людей, и тех, кто ослаб духом. Там простор, там всем найдется место, там уют людей наново. Интересно, как в советском контексте реализуется историческая метафора: Сибирь уже в XIX веке – место скитаний и ссылки, дикая земля, где хранится суровая правда, где на грани возможного живут праведники, изгои и мудрецы, где сосредоточена заповедная сила нации. И Таня припадает к тем же истокам: она должна, опять-таки на грани выживания, вытребовать, выковать себе новый облик.

Этот тектонический взрыв, пассионарный рывок советской страны на Восток, в Сибирь Алексей Арбузов покажет в нескольких своих пьесах: в советском «вербатиме» «Город на заре» (пьеса о строительстве Комсомольска-на-Амуре написана студийцами коллективно) и в знаменитой «Иркутской истории» о строительстве Иркутской ГЭС (1959). В последней идет речь о том же – как в рабочих руках выковывается новая мораль на смену старому морализму. Разбитые судьбы гонит, выдавливает пассионарная сила на сибирские стройки, и двадцатипятилетняя Валя, потерявшая в

Великой Отечественной родителей, шабашит на стройке, подворовывает в продмаге и ведет себя так, что называют ее за глаза Валькой-дешевкой. Но появляется в жизни Валентины герой труда – положительный Сергей Серегин, который берет ее за руку и резко обрывает ее позорное прошлое, делая из женщины гражданина, достойного эпохи шагающих экскаваторов. И больше не будет ни блуда, ни стыда, ни греха, ни смерти: герой Сергей погибает в реке, спасая детей, и после этого жертвенного подвига смерти нет. Братская ГЭС построена, вместе с ней освоена Сибирь, и грезится коммунизм.

Тут следует сказать, что Арбузов в самых «советских» своих пьесах вообще моралистичен и дидактичен до крайней степени. К своим созданиям он относится как добрый сочинитель: покровительствует им, советует, учит жить. И герои этому гласу свыше всегда покорно подчиняются. Арбузов даже вводит в целый ряд своих пьес элемент античной драмы – Хор, наделенный все теми же функциями ироничного комментатора, всезнающего, всеумоющего, твердо уверенного в том, как надо. Комментатора, который волен распоряжаться сюжетом, героями, интонацией. Отсюда и широковещательные риторические приемы в пьесах Арбузова. Например, в «Городе на заре» Белоус берет на себя функции проводника-рассказчика и так и обращается к зрителю – покровительствуя: «Ты знаешь ли, что такое комсомол?» А вот ремарка в «Домике на окраине» (1943): «Ладно, начинаю мою историю». Или будущее, как бы «допустительное» время в «Иркутской истории»: «На площадке расположатся хор и действующие лица драмы», «Итак, все посидят несколько мгновений молча, в задумчивости. Затем начнется разговор». Советское театроведение восхищалось этим приемом – введением архаичного театрального приема в плоть современной драмы, однако из нашего времени видны фальшь и натянутость: хор у Арбузова вовсе не античный, это не голос полиса и не голос здравого рассудка, а – и этого не скроешь – голос идеологии.

Но вот здесь надо остановиться и разобраться, почему все-таки пьеса «Таня» – с такими советскими темами и временными смыслами про перековку женского темперамента – осталась в памяти поколений и в репертуаре российского театра, а, скажем, та же «Иркутская история» вряд ли может быть поставлена в ближайшие годы.

Да, Таня стала другой, Таня стала правильной, Таня покорила силу судьбы и изменила свою легкомысленную натуру. Родившись не в то время и не в том месте, она всю себя подчинила духу того времени, которое досталось ее поколению. Она сломала себя. Но Арбузов не был бы выдающимся драматургом, если бы ограничился судьбой легкомысленной стрекозы, которую муравей и зима принудили забыть песни и пляски.

Арбузов фиксирует время, ту самую кромочку короткого счастья и короткого покоя между двух войн. Он говорит о несбыточном и показывает, что несбыточное все-таки возможно. Как красива, как изящна эта женщина в заблуждениях, как красива она перед падением в бездну! Это марево несбыточного, эта восторженная гибельность, эта хрупкая, изящная неприспособленность к жизни, женщина-радость, женщина-праздник, с которой хотя бы на мгновение хочется оказаться рядом. У Арбузова здесь тонкие намеки на те же свойства чеховских героинь – вот этих хрупких, бессмысленных, не трудящихся и не рожающих сестер Прозоровых, прекрасных уже тем, что они есть на земле, в мире, где им на самом деле места нет. Вишневый сад, живущий не для пользы. Вот эта чеховская гибельная поэзия – «Рюмка разбилась», «Снег идет. Ты любишь, когда идет снег?», «Кто-то с силой ударил басовую струну». Таня – женщина из Серебряного века, женщина-чудо, с талантом любить и быть любимой. И в этом трагедия ее натуры, сломленной временем.

Алексей Арбузов умеет показать мир двояким: неизбежная гибельность такой формы красоты, ее невозможность здесь и сейчас – и одновременно горечь оттого, что такая красота в нашем

мире невозможна. Такие женщины с хрупкими костями не выживают, выживают Шамановы – «смуглая, обветренная кожа, золотистые волосы, низкий голос», – разрушительницы по сути, идущие в Сибирь ломать природу, ее сонное изящество шагающими экскаваторами и драгами.

Арбузова называли драматургом-сказочником, «утешителем», и в его эстетике действительно много элементов, которые показывают нам, как балансируют героини на грани между сказочным сознанием и реальностью. Словно бы сочиненная, оторванная от реальности Таня живет в сказке, там, где светят за окном в снежной пурге красные звезды и где живет антропоморфный скворец Семен Семенович. А Герман и Шаманова существуют в реальности, где нужно изобрести драгу, которая станет выкачивать из недр земли золото – объект торговли. Вороненок не живет там, где работает драга, – и это вовсе не проблема вороненка, это – проблема драги. И в данном случае совершенно не важно, в сказке или в реальности пребывает страна, история. Как отдельно взятое существо, Таня – прекрасна, трансцендентна, сказочна и потустороння. Неслучайно ей даруют голос актрисы тоже инопланетные, с бархатными, детскими голосами и неземной, гипертрофированной чувственностью – Мария Бабанова, Ольга Яковлева и Алиса Фрейндлих.

К временной характеристике пьесы «Таня» надо добавить еще один факт: она специфически зимняя, что отличает ее от остальных. Зима – редкий антураж для пьесы. Это время для праздника в начале, метафора счастья; но это и смертоносное таежное испытание для Тани в финале. С темой зимы связана и специфика характера Тани – она словно замороженная в свой «первый период», и ей, куколке Снегурочке, нужно вернуться в зиму, в родную стихию, в ее сердце – в Сибирь, – чтобы вочеловечиться и затем снова заморозиться, став женщиной не для досуга, а для дела. Таня – женщина-ребенок, у которой чудо инициации случится гораздо позже, чем фактическое взросление. Даже потеряв своего ребенка, Таня не взрослеет. Ей нужно что-то еще, чтобы пройти

обряд, – вернуться в «структуру» зимы, в свою матрицу. Взросление – есть приобретение чувства ответственности. Это «позднее созревание» Тани роднит ее с Вероникой из «Вечно живых» Виктора Розова – тоже героиней замороженной.

Мы уже говорили о поэтическом, лирическом пространстве пьес Арбузова, где конфликт погружен во вполне прозаические, узко-моральные вопросы, а интонация пьесы словно бы сопротивляется ее прагматическому «назначению». Эту тему стоит продолжить, рассматривая круговую, гармоничную структуру пьесы: здесь все закольцовано, героиня возвращается к тому, с чего начала, – во многих смыслах этого слова. Это пьеса-рондо, в которой работает один из законов «хорошо сделанной пьесы» – наличие внутренних рифм и параллельных мест.

Умирает ребенок у соседей Германа и Тани в разгар их праздника – умирает ребенок Германа и Тани, названный Юриком; может умереть чужой ребенок Юрик, которого спасает теперь уже хорошо обучившийся доктор Таня, которая когда-то не спасла, плохо обученная, своего Юрика. И оба Юрика – сыновья Германа: не спасла своего ребенка, но спасла чужого – который оказался не чужим. (Тут надо добавить еще одну параллель: за несколько лет до написания пьесы умирает маленький сын Арбузова, Никита, от первой жены Татьяны Евтеевой, – после этого печального события Арбузов три года не вел дневник.) Таня рассказывает, как на лыжах заблудилась в Сокольниках, а в конце пьесы идет в пургу на лыжах и тоже едва не теряет путь, но оказалось, что история в Сокольниках была как бы репетицией перед настоящим испытанием, и фобии детства преодолены. Отпущенный вороненок Семен Семенович оказывается полным тезкой попутчика Васина. В первом акте Шаманова в газете вышла курносая, в последнем акте Таня на портрете в газете тоже оказывается курносой, на самом деле же только домработница Дуся действительно курносая. Студенты-однокурсники уходят из жизни Тани, говоря ей, что «стали лишние в ее жизни», – вскоре Таня будет вынуждена уйти из своей бывшей

жизни по той же причине и точно так же, как когда-то сделали однокурсники, – подслушав.

Пьеса не была бы столь лиричной без еще одного важного мотива: театр в театре, маскарад, фальшивая праздничность жизни, за которой скрывается трагедия. (Ближайшая ассоциация тут – тарантелла в пьесе Ибсена «Кукольный дом».) Праздники окружают Таню, она сама – женщина-праздник. Близящийся Новый год, Первое мая, Седьмое ноября – это реальные временные точки в действии пьесы. Героиня первого акта словно живет внутри праздника, она соотносит свою жизнь с его ритмом, у нее небудничное настроение. Таня меняет характер, как героиня на сцене меняет маски, и характерно, что кардинальный перелом и первая драма в ее душе случаются именно в момент апогея домашнего маскарада. Мы видим лицо Тани «в хохочущей маске», но она не скрывает грусть клоуна, слезы и печаль человека, который все еще в маске, но с которого сползла личина благополучия и радости. Стыдно снять маску, стыдно открыть глаза; с туловища Тани спадает надетая ради смеха скатерть, и вместе с ней спадают хмель и чувство удовольствия. Маскарад оказывается болевым: праздник, который не с тобой. Одиночество во время карнавала, внезапно прерванное веселье – и ты уже не попадаешь в ритм, ты уже не можешь быть прежним. Вместе с маской снимается личина, человек прозревает и понимает, что за театральностью жизни скрывалась настоящая боль. Так же в сцене на прииске «Роза» актеры-любители едва ли не пародийно разыгрывают подвиг Чапаева, а рядом настоящий живой герой совершает настоящий подвиг, не имеющий ничего общего с «реальностью» искусства. Интересна и связь темы театра с географией: Герман выбирает женщину из Сибири – сурового неигрового края; Шаманова – это торжествующее естество и инженерный склад ума. Таня – из Краснодара, с юга, где театральность и игривость – в психофизике народа. Герману не нужна «театральная» жена, жена «в хохочущей маске» со скатертью на плечах. Герману нужен прагматический реализм.

Невозможно поверить, что за пьесу «Таня» Алексея Арбузова ругала советская печать. Один из камней преткновения – сцена, в которой у Тани умирает ребенок. Не бывает так в Советском Союзе, чтобы ни с того ни с сего ребенок умер; в Советском Союзе дети не умирают – гласил вердикт строгой критики. (Точно так же обвиняли Розова за пьесу «Ее друзья»: там девушка слепа, что считалось «нетипичным» для советского строя.) Сегодня над этим можно только посмеяться, вспомнив, что и Чехова, например, критика тоже ругала: у него девушки в пьесах пьют и курят, а в профессора Московского университета совершенно непозволительным образом на сцене стреляют. Но шутивную интонацию придется сменить на серьезную: все-таки поразительно, какими по-хорошему безжалостными были советские драматурги. Расплатой за незнание, неумение, за лень и праздность для Тани становится смерть ребенка на ее руках. Этим и проверяется подлинность драматургического дара: чтобы найти путь к выздоровлению своей героини, авторы опускают ее на самое дно отчаяния. Розов делает это с Вероникой в сцене пира у Монастырской, Арбузов – в сцене умирания любимого малолетнего ребенка, единственной связи Тани с ее прошлой жизнью. (Таня, как и Вероника, тоже поет глупую песенку в первой сцене.) Ребенок умирает «метафорой» окончательности, бесповоротности разрыва. Зная жизнь не понаслышке (чего стоят воспоминания Розова о войне, о том, как он едва не потерял гангренозную ногу, как жрали гной под гипсом мушиные личинки), драматурги передавали героиням свой опыт: Веронике, как библейскому Иову, нужно все потерять, чтобы затем все обрести вместе с верой в себя. Таня так и заговаривает потом – языком афористичным, с библейской интонацией: «Любовь делает человека слепым, а потом нищим». Ее последние слова над умирающим Юриком в конце третьей картины первого акта превращаются в молитву; человек становится мучеником, просветляется. В спектакле Театра революции Мария Бабанова играла сцену потери ребенка в полном молчании, окаменев, долго глядя в ночное окно.

«Таня» – пьеса о том, как возрождается человек из небытия, как поднимается после падения. По свидетельству Якова Варшавского, в одном из первых вариантов пьесы был описан точно подмеченный поступок: только что потеряв ребенка, Таня начинает инстинктивно поедать хлеб – организм начинает самовосстанавливаться. А проблемой современного театра по-прежнему остается нехватка таких историй: как человек падает – сколько угодно, как возрождается – несравнимо меньше.

К концу 1964 года у Арбузова появляется еще одна пьеса-легенда «Мой бедный Марат». К двадцатилетию победы в советский репертуар приходит пьеса о войне принципиально иного, нового звучания. Не про подвиг и всепобедность русского воина, а про то, что рядовая жизнь во время войны и после нее тоже может быть похожа на подвиг. Про нравственные упущения и душевные травмы, которые война нанесла молодым. Про то, как переживает сегодняшний день военное поколение. В этой пьесе смещалась интонация: героем драмы становился не воин-триумфатор, а ветеран с его травмой. Пораженческая интонация, интонация нравственных потерь, потери молодости в конце концов доминировала, а радость от победы сменялась горечью несбывшихся желаний и проигранной жизни.

Конечно, тон пьесы поражал. В самой кровавой войне, в самой скорбной точке этой войны – блокадном Ленинграде, в самом центре города, в доме на Фонтанке (тут не стоит забывать про сказочное сознание Арбузова, про его желание легендаризировать своих героев), в самом голодном 1942 году внезапно распускается, расцветает чувственность. Война и вчерашние дети, война и молодая женщина, молодые мужчины – такое сочетание само по себе оксюморон. Пьянящий дух интима, нежности, телесности, птичьего языка влюбленных. Внезапно обнаруженная эмоциональность, чувственная зависимость друг от друга. Арбузов это тонко описывает – как тишину, взорвавшуюся от присутствия другого:

Лика (*с радостным удивлением*). А ты дышишь.

Марат. Ясно, дышу.

Лика (*еле слышно*). Вот и кончилась тишина...

Война всем своим существом отнимает право на любовь, но и дарует это же право – когда без любви не выжить. Театр 1990-х, как только стало можно, сразу бросился на эту пьесу и начал показывать то, что было за скобками в советском театре, – амурде-труа в подробностях. Но эта тема и право на такую любовь Арбузовым и без подробностей были предъявлены как откровение. Драматург говорил об отказе от филистерского морализма. Морализм невозможен, когда перед нами сложные экзистенциальные обстоятельства войны. Марат, Леонидик и Лика – поколение, человечество, которое словно начинает жить с нуля. Характерна эта деталь обнуляющейся биографии: Лика сожгла в печи все прошлое Марата, но она же становится метафорической заменой этому сгоревшему прошлому. С Лики и начинается история Марата, его новая биография. Поэтому так серьезна схватка за нее: эта женщина – без иронии – дорога как память. Единственная ценность для поколения – военное время; здесь их радость, и травма, и триумф, и их чувство неполноценности, «недоданности».

Разрушенный быт, разрушенные связи, потеря семьи, сложнейшие ситуации каждодневного выбора, раздерганность человека, отнятое достоинство и непостоянство во многих пьесах Арбузова заставляли говорить об этой теме моральной неопределенности, двоякости морального выбора. В пьесах «Счастливые дни несчастливому человеку» (1967), «Ночная исповедь» (1966) и «Ожидание» (1976) Арбузов поднимал вопрос о невозможности однозначной моральной оценки человека войны и о невыносимости морального осуждения человека войны с позиций человека мирного времени.

Совсем недавно сын Арбузова Кирилл опубликовал два крайне любопытных прозаических произведения, найденных в архивах писателя, – Арбузов, оказывается, боролся с собой, пытаюсь

перестать быть исключительно человеком театра. Явно автобиографический рассказ «Начало»^[6] дает очень интимное, личностное переживание Арбузовым темы войны. Он пишет его в ноябре 1941 года в Чистополе, в эвакуации, организованной для круга писателей. Маленький мальчик в одиночку сражается в лесу со змеей. Змея побеждена, но именно это событие – убийство ни в чем не повинной красоты, которая к тому же не проявляла агрессии в отношении мальчика, – совпадает не только с концом детства, но и с началом Первой мировой войны. «Наконец-то», – слышит мальчик восклицание матери, но сам радости не испытывает, ибо разом кончились волшебная сказка детства, благополучие. Совершив убийство змеи, мальчик словно открывает свой личный «ящик Пандоры». Мы знаем, что в результате чересполосицы 1910-х годов Арбузов станет сиротой в 1920-м; он всю жизнь будет бояться, что факт его происхождения из старинного дворянского рода станет известен властям и обществу. Мудрый, чувственный и очень неожиданный рассказ Арбузова ценен еще и тем, что написан в самом начале Второй мировой войны: ясно, что переживание этой войны вызвало воспоминания о переживаниях Первой. Где-то в глубине души, не способной раскрыться до конца в условиях советского контроля, Арбузов, кажется, был идейным антимилитаристом, ненавидящим войну как катастрофу, которая отнимает детство – дорогую для Арбузова «катеорию». Второе прозаическое произведение – мини-повесть «Деньги» – только подтверждает это ощущение: и там одной из тем становится переживание ужаса войны ребенком.

Когда начались военные действия, Арбузов записывает в дневнике только: «Вероятно, это конец студии»^[7] (25.06.1941), имея в виду студию Арбузова и Плучека. В отличие от Розова Арбузов солдатом на войну не идет, эвакуируется с Союзом писателей.

Интересны композиция, строй пьесы «Мой бедный Марат». До появления «третьего лишнего», Леонидика, сам язык пьесы, хрустальность диалогов говорят нам о сказочности рассказываемой

истории. Оазис мирной жизни в пожаре катастрофы, которая навсегда изменила лик планеты и оторвала от нас прошлое. Сближение Лики и Марата – аномалия, небылица, сказка, театральная мистификация. Эти счастливцы находят в огне брод. У Арбузова даже в ремарках появляется эпический стиль, выражающийся как бы в намеренно неправильных для этого формата фразах: «Они молча ели», «Диктор излагал сведения». Ремарка не может быть в прошедшем времени, театр происходит только здесь и сейчас. С появлением Леонидика, несчастного, голодного, замороженного, сказка обретает бытовые очертания. Стыдно любить в войну, но не стыдно в войну жалеть человека – вот и сформулирован выбор Лики: жалость к более слабому пересиливает любовь. Лика, дитя войны, обожженная, опаленная страдальца, боится быть счастливой.

На двадцатый год после победы Алексей Арбузов всерьез заговорил о неблагополучии военного поколения, об их разрушенном, изувеченном духе. Ключом к пьесе становится третий акт, где постаревшие Лика и Леонидик коротают дни, исполненные тоски и полуотчаяния. Тонкий намек на нереализованность Леонидика, тонкий намек на его же алкоголизм. Уже в чтении телепрограммы – унылой и однообразной, как и их тоскливые безрадостные дни, – образ реальности, в которой быт заменил бытие. Леонидик читает: «В двадцать пятнадцать – “Эх, хорошо в стране советской жить”», – а зритель советского театра моментально считывает обратное, саркастическое: «Ох, плохо». Неразрешимые психозы, тонкая сеть обид и недомолвок, вынужденная жертвенность жизни угнетают вчерашних героев. Жизнь оказалась сложнее войны. Нет событий, нет цели, нет надежд – и старые, еще военные надежды не исполнились. Марат: «Сотни тысяч умерли за то, чтобы мы были необыкновенны, одержимы, счастливы. А мы – я, ты, Леонидик?.. Вспомни, какой ты была, что обещала. А где оно – где обещанное?»

Вот интонация пьесы: крушение всех надежд, сказка разбилась о быт. Сказка была прекрасной, пока была страшной, и окислилась, когда однозначность, прямолинейность, очевидность военных отношений исчезли. Когда враг виден – все ясно, когда врагом становится сама жизнь – бороться невозможно. Травматизм войны перенесся в житейские будни, где уже нет поэтической одержимости, а есть прозаическая привычка. Арбузов пишет о глубокой психологической травмированности людей военного поколения: война оказалась их единственной ценностью, камертоном их жизни, их молодостью и их житейским ориентиром. Ценностная линейка сломалась, и мир стал невыносим: нет событий, некого спасти, а любовь не сопряжена с болью, страхом и проблемой выбора. Лика, проявляя жалость к Леонидику, становясь его боевой медсестрой, делает его себялюбивым. Обстоятельства войны ушли, и неверный выбор объекта любви делает Лику несчастной, а с ней и Леонидика. Появление Марата дает надежду на «восстановление» справедливости и страсти, но надежда эта зыбка. Финал у пьесы – открытый, но несчастливый. Последняя фраза Марата висит в воздухе: «А разве нам с тобой будет просто жить?» Нет, непросто жить поколению, опаленному войной.

Алексей Арбузов в ситуации действовавшего тогда театрального канона пьес о войне добивался аномальной, эксклюзивной интонации – предельной интимизации общения троих в одной комнате. Неслучайно Анатолий Эфрос делал свой телеспектакль (1971) на одних почти крупных планах, на «говорящих головах», словно бы в безвоздушном пространстве, в мире бестелесном, диалог в космосе, диалог о любви под музыку сфер. Тут и медлительность действия, и затянувшиеся паузы, и нефокусированные предметы быта, изредка выплывающие из черно-белого фона. Эту интимизацию Арбузов подчеркивал жестким единством места действия. Собственно, здесь и проявилось новаторство Арбузова: движение времени, неумолимый ход часов он демонстрировал через изменения антуража одной и той же

комнаты в доме на Фонтанке. Комната, как и история этих троих сирот, начинается с тотального нуля, с ноль-позиции. Марат приходит в свою квартиру потому, что в этот день погибла его мать, еще утром пришившая пуговицу, и обнаруживает, что лишился не только матери, но и прошлого – фотографии сожжены. Лика и Леонидик становятся его новой семьей, новыми связями и родственниками. Квартира пуста, все, что можно было сжечь, сожжено. Она постепенно наполняется вещами, обростает подробностями, как и время, наполняющее нас историей, прошлым.

«Мой бедный Марат» Арбузова перевел военную тему в советском театре в область интимных человеческих чувств. Эта пьеса – высокая мелодрама. И она начинает целый ряд мелодраматических произведений эпохи зрелой советской культуры. Арбузов вполне овладел жанром мелодрамы, представил все его спектры: у него были и первоклассные высокие мелодрамы («Старомодная комедия», 1975), и размягченные до бесформенности, до водевильной беззубости пьесы («В этом милом, старом доме», 1971; «Сказки старого Арбата», 1970; «Мое загляденье», 1969), и пьесы с едва ли не «сериальным» мелодраматическим конфликтом («Потерянный сын», 1961). Отсюда и пресловутая незлобивость, бесконфликтность, мягкотелость Арбузова – он гордился тем, что не написал ни одного отрицательного персонажа. Зиновий Гердт в воспоминаниях назвал Арбузова (вероятно, вследствие обиды, которую Арбузов нанес своим соавторам по «Городу на заре» – он будто бы присвоил себе авторство коллективного сочинения) мясом, из которого вынули шампур. Видимо, потому, что герои его придуманы, сочинены, а не подсмотрены. По собственному признанию Арбузова, театр «требует хорошего настроения, здоровья, сил и молодости». Это признание и впрямь кажется отголоском теории бесконфликтности, популярной в эпоху взросления Арбузова как драматурга, – таковыми были комедии Киршона и Катаева. Много в нем этакой бессодержательной,

беспочвенной, добродушной радости – вовсе не той, что ищет розовский Олег Савин.

Эта сказочность, размягченность, тяга к утешительству часто служат для Арбузова дурную службу. В пьесе «Вечерний свет» (1973) рассказывается о случае в редакции: журналист Михно разоблачает коррумпированную местную власть, его увольняют, редактор «сливает» журналиста. Под пером какого-нибудь Овечкина или Гельмана эта история обрела бы суровый колорит, но в поэтике Арбузова она тонет в мелодраматизме и бестревожности; автор ограничивается легкой социальной критикой («поставят ли тут когда-нибудь вентилятор?» – периодически спрашивает редактор, страдая от душной атмосферы в редакции). Сахарность, сказочная несбыточность пьес Арбузова («с душистыми ремарками и кружевными репликами»^[8]) в свое время то ли дополнит, то ли спародирует Петр Фоменко в Ленинградском театре комедии. Немолодые герои в его постановке пьесы «В этом милом, старом доме» будут говорить о любви, прибегая к самым знойным, самым избыточно-рафинадным образам из Песни песней.

Ценнее другое – фиксация времени. В той же пьесе «Вечерний свет» есть сцена в кафе. Герои приходят, садятся за столик, потом выясняется, что он «не обслуживается». У персонажей серьезный любовный разговор. Официантка им жутко хамит. Героям из начала 1970-х вовсе не кажется, что им хамят, они этого не замечают (в отличие от нынешнего восприятия – сегодня за такое поведение вылетают с работы очень быстро). Наоборот, редактор Лаврик Пальчиков (его в телеспектакле Романа Виктюка играет Георгий Жженов) даже из этого хамства извлекает пользу – отшучивается, острит. Пикировка с официанткой оказывается способом демонстрации артистической бравады в сторону интересующей его женщины. Жженов тут особенно галантен и театрален: зубы блестят, улыбка, флирт.

Драматургия блестяще демонстрирует общественные конвенции. Сцена, зафиксированная Арбузовым, сегодня невозможна. Это

примета времени, описанная драматургом-современником, который тоже не задумывался о том, что это очень грубая сцена и что через пятьдесят лет она будет выглядеть как архаика. Но интересно, что для героев начала 1970-х это типичное советское хамство совершенно никак не осмысляется. Нет рефлексии на этот счет. Есть ощущение нормы: так и нужно, только так и бывает. Чтобы поесть – за свои деньги – в ресторане в СССР, надо было сражаться за место, изобретать мотивации, мимикрировать. И только натужным, разыгранным артистизмом герои (они представляются официантке артистами – и ее интонация меняется, тут же появляется совершенно иной ассортимент блюд), шая, играя, справляются с ситуацией. Привычка – замена счастья. Но какой же путь нужно было пройти человеку в XX веке, чтобы все это стало нормой, необсуждаемым, легитимным хамством. Тут разговор о честности писателя. Драматург фиксирует время в терминах самого времени. Совершенно невозможно предугадать, что конкретно через пятьдесят лет изменится и какая хорошо, документально зафиксированная сцена станет поводом для дискуссии и культурологического интереса. Честность драматурга – во всё замечающем взгляде на мир, холодное наблюдение за реальностью, графический скан действительности. Драматург фиксирует время. Это, разумеется, не вполне об Арбузове, который чаще смотрел на жизнь через розовые очки, но знание природы человека ему все же не изменяло.

Тема войны, травматической памяти так или иначе будет появляться во множестве пьес Арбузова (например, в «Ожидании» 1976 года он создает образ странного старика Шурика, изувеченного памятью о войне и словно впадающего в блаженное детство). В мелодраматическом и скорбном ключе она проявится в «Старомодной комедии» (1975) – пьесе к 30-летию победы. Причем к памяти о победе Арбузов подводит читателя и зрителя только в финале. Одна из последних сцен, в сущности, легкой пьесы происходит на кладбище советских воинов под Юрмалой. Гуляя в любовном экстазе, герои пьесы словно натываются на могилу жены

Родиона Николаевича, которая и удерживает героя здесь, в Латвии. Лидия Жербер узнает о причине угрюмого нрава своего собеседника, его скрытности, но тут и раскапывать ничего не надо – все очевидно, травма войны притушена, но не забыта. Память о войне – словно бетонная стена, о которую разбиваются мечты и прогнозы искалеченных людей. Война, человеческие потери сформировали их странности – и, возможно, война виновата в этой странной, дикой, болезненной эксцентричности Жербер. Она потеряла на войне сына, и теперь живая боль должна компенсироваться искусственной «самонакруткой радости». Она перестала любить театр – за имитацию военных действий, и полюбила цирк с его бравадой и вечно улыбчивой, эксцентричной интонацией. Но в отличие от «Марата...» Арбузов фиксирует тут некоторое состояние покоя в стариках, первое чувство успокоенности, нормированность жизни этого поколения (нормированность в такой степени, что это даже вызывает бунт у героини «Старомодной комедии»). Нельзя допустить, чтобы эта травма повторилась; чтобы ее хоть как-то залечить, понадобилось 30 лет, – вот интонация, ради которой «Старомодная комедия» и была написана.

Не менее обжигающий образ военных потерь Алексей Арбузов дает в «Домике на окраине»: Коробейников обманывает своих знакомых, что вернулся в Москву с дочерью, а выведенный на чистую воду, признается, что в отчаянии после потери жены и родной дочери усыновил чужую девочку, плакавшую рядом с руинами своего дома.

Существует любопытный аудиодокумент эпохи. В декабре 1978 года Георгий Товстоногов ведет режиссерскую лабораторию в БДТ. Его «семинаристы» обсуждают то, что сегодня кажется классикой, – драматургическую новинку, пьесу «Жестокие игры» Алексея Арбузова, поставленную в театре. И ругают ее в один голос. Аргументы такие: новый тип появившейся правдивой, детализированной, болевой драматургии и прозы (сибиряк

Вампилов, деревенщики Распутин и Белов) полностью опрокидывает кабинетную драматургию и кабинетное знание Арбузова. Один из режиссеров говорит даже так, довольно дерзко: «Нельзя про Тюмень писать, девять месяцев в году путешествуя за границу». (Арбузов действительно много бывал за границей – на своих премьерах и на симпозиумах, что отражено в его мемуарах.) И Товстоногов, приплюсовывая к Арбузову и пьесы Леонида Зорина, называет феномен «аэропортовским знанием». Когда была создана «Иркутская история», это приблизительное знание удовлетворяло театральную общественность, а в конце 1970-х – уже нет. По этой записи видно, как сменяются, сталкиваясь, художественные эпохи. Как новая, полная документализма, реального знания жизни литература и драма 1970-х сметает былых кумиров.

Но современная театральная реальность доказывает, что кумиры возвращаются уже в другом качестве. Возвращаются и «Жестокие игры». И это прекрасно. Вопрос в том, как оценивают текст в разное время, как он разворачивается к нам разными гранями.

Александр Володин

«Меня с земного шара не спихнешь»

Можно долго и небеспочвенно спорить на тему, кто более советизирован как драматург – Арбузов или Розов, но бесспорно одно: оба они изображали людей советской эпохи, советский характер, советские проблемы. В драматургии Александра Володина мы видим не то чтобы автора другой формации, другой традиции – нет, он точно так же неотделим от эпохи, врос в нее и языком, и типом конфликта. Но это совершенно иной способ личностного существования в литературе. Была партийная критика Володина больше других драматургов, и благами в советской театральной среде он не пользовался. Антисоветчиком, конечно, не был, диссидентом тоже, но каким-то чудом он мог существовать как писатель с явно параллельным системе образом мышления, с несоветскими сюжетами, с несоветской нравственной парадигмой. Иной, потусторонний, неучаствующий или, как он сам себя называл и в шутку, и всерьез, «нетрезвый». Это в эпоху, которая законодательно требовала трезвости, когда трезвость была гарантом жизнеспособности. А тут принципиальная, оппозиционная нетрезвость. Именно эта литературная позиция обеспечила Володину уже в наше время право быть этическим камертоном театрального мира, нравственным гарантом. В «Записках нетрезвого человека» Володин рассказал, как в конце 1930-х он, сирота, повесил над своей кроватью портрет артиста Качалова в одной из ролей, за что был исключен из пионеров. «Мы таких расстреливали в девятнадцатом году», – сказал ему один из школьных начальников. На этом примере видно, каким был «параллельный человек» Александр Володин.

Абсолютно непонятно, каким образом в 1956 году была написана пьеса «Фабричная девчонка», где жесточайшим образом

вскрывалась лживость и подлость советской идеологии, ее двойная мораль, где наглядно демонстрировалось, как мучительно страдает частный человек, переломанный репрессивной, но мнящей себя справедливой советской властью.

И надо сказать, что идеологи моментально отреагировали на аномальный текст как на вражеский. За право постановки «Фабричной девчонки» необходимо было бороться, и кто знает, какова была бы судьба пьесы и ее автора, если бы в 1958 году на Всесоюзной театральной конференции за нее не вступился уже маститый, безупречный в идеологическом отношении Алексей Арбузов. Значение этого жеста помощи, значение протянутой руки от мастера к дебютанту трудно переоценить. Достаточно сказать, что все свидетели называют речь Арбузова событием. Дальнейший ход конференции был резко изменен, его заготовленная структура переломилась, и каждый следующий выступающий критиковал уже не пьесу Володина, а защиту Арбузова. Свое резкое «нет» высказал тогда и незыблемый театральный авторитет Михаил Царев – орденоносец, идеологически безупречный глава Малого театра, будущий председатель ВТО. Бездарный драматург Мдивани клял и клеймил Арбузова перед лицом партии, перейдя на «ты». А начавший всю дискуссию и не менее бездарный Анатолий Софронов впрямую и устно, и печатно заявлял, что пьеса возводит напраслину на советский строй. Этих фактов достаточно для того, чтобы понять, чем рисковал Алексей Арбузов, против каких мастодонтов шел. Удар был нанесен невиданный, тем более что пьесу начали-таки чудом ставить.

Первый вопрос, который надо задать себе при чтении «Фабричной девчонки»: для чего Володину понадобилась композиционная рамка в виде киносъемки? Пьеса начинается и заканчивается съемками – мы словно смотрим на действие через объектив кинокамеры, одновременно наблюдая за реальностью, ее отражением в рамке документального кино и процессом изготовления «виртуальной реальности».

Этот процесс очень легко охарактеризовать: в терминологии тех лет он называется «лакировка действительности». Режиссер-документалист в идеале должен показать жизнь фабричных девчонок «как она есть», но нужны, например, книги, чтобы девушки в кадре читали, а на самом деле книги девушкам недоступны (хранятся в красной комнате); нужен разговор о подшефной работе, а девушки в своем детском саду давно не были. И режиссер подчищает, декорирует унылый, бедный, неприглядный быт женского общежития. Он действует как соцреалист – показывает жизнь не как она есть, а какой она должна быть.

И тут тонкая вещь: зазор между тем, как есть и как надо, участниками событий не воспринимается как нечто фальшивое, лицемерное. То ли привыкли, то ли слишком наивны и простодушны, то ли чересчур профессионализированы, циничны и аутичны (как работники кино, просто делающие рутинное дело). Другое дело – автор и его позиция. И в этом проявляется весь Александр Володин как писатель: ему резко не нравится то, что всех, казалось бы, удовлетворяет, то, что кажется естественным, пустяковым. Для драматурга подобная фальшь – нравственная проблема. И он всеми силами пытается нам показать – не голосом героев, а драматической ситуацией как таковой, – что в основе жизни – тем более такой, где на словах опираются на идеалистическое правдолюбивое мировоззрение, – не может, не должно лежать вранье.

Метафизическая тошнота подкатывает к горлу драматурга Володина, который описывает реальность через фильтры своего отношения к ней. И не последнюю роль в формировании таких фильтров играет этот «рамочный» кинопроцесс, позволяющий зрителю посмотреть на ситуацию изнутри и снаружи одновременно. Существует и вторая рамка к событиям пьесы, а именно постоянно работающая радиоточка. В разные мгновения пьесы холодный голос диктора вещает нам об успехах социалистического строительства, жизни колхоза и свершениях в сфере международного сотрудничества. Володин выбирает намеренно формальные,

дежурные фразы, формирует новостную строчку так, чтобы тошнота, вызванная однообразием новостей, канцеляризмами языка и браваурной фальшью официальной пустотелой хроники была нам еще более заметна. Бессмысленный фон, к которому привыкли. Существование девушек окружено атрибутами утопической, идеальной, позитивной жизни, которая, как скоро нам покажет сам строй пьесы, резко не соответствует настоящему ходу дел, повседневной реальности женского общежития. Ничего общего между реальностью и представлением о ней, полное расхождение двух картин мира.

Но и этим функция кино съемки в пьесе «Фабричная девчонка» не ограничивается. Постоянное присутствие работников кино в комнатах фабричных девчонок только усиливает эффект тотального недостатка пространства для частной жизни советского человека. Коммунальное бытие стало незамечаемой, не вызывающей чувство протеста нормой. Любой может вторгнуться в личную жизнь, любой может осудить или сделать достоянием общественности факты твоей биографии, твои интимные переживания. С помощью кино мы видим, что жизнь работниц фабрики – это жизнь на людях, жизнь на яру, где стыдливость, такт, чувство личного пространства не только не востребованы, но и неведомы никому из героев этой пьесы. Это, собственно, и становится диагнозом советского уклада жизни: неспособность разложить реальность на жизнь частную и жизнь коллективную, патологическая потребность подчинить интересы частного человека коллективу, жить «по секрету всему свету». Причем Володин изображает такой тип существования, при котором коллективная жизнь кажется естественной и натуральной, выходящей словно бы из самих условий бытия, из пресловутого квартирного вопроса, из всеобщего сиротства (главная героиня Женька Шульженко, как и сам Володин, – сирота). То, что нравится большинству и что кажется всем естественным и необходимым, драматург Володин подвергает сомнению. Герои не догадываются о том, что критикует автор.

Законы подчинения частной жизни коллективу, законы открытости и регулируемости частной жизни фальшивы и враждебны, если приводят к фактической гибели человека (причем самого живого, самого витального из всех – Женьки Шульженко), приводят к асоциальности, к выключенности из общества. Эти законы – не законы жизни, а законы производства, где человек – придаток машины и действует принцип взаимозаменяемости: в финале на Женькину койку приходит новая девушка, полная иллюзий и надежд. Отряд едва ли заметил потерю бойца. Не девочкам из ее комнаты, которые, конечно, изменили свое отношение к ситуации, но коллективу в целом все равно – именно потому, что пространство частной жизни прикосновенно. Человек – не уникальная личность. И поэтому процветает монструозный морализм, удвоенный идеологией, страхом и правом власти. Построенный на лжи и лицемерии, он в конечном итоге отрицает человеколюбие, милосердие.

Антигерой в «Фабричной девчонке» – Лёля. Ее личная драма, тщательно скрываемая от окружающих, – прижитый без мужа и оставленный у бабушки ребенок – в глазах той же общественности грех более высокого ранга, чем шалости и вольности тех, кого Лёля публично осуждает (Женька только еще бежит на танцы). В глазах «освобожденного секретаря» Бибичева этот «грех» – весомый повод, чтобы резко отказать любимой женщине, прекратить интимное общение с Лёлей, тем самым совершая еще больший грех – отказ от любви. Все повязаны в грехе, как обычные рядовые люди, никто не безупречен, но все же идеология строится на культивируемом чувстве морального превосходства, на тотальной слежке за интимной жизнью каждого. Интимная жизнь оказывается вывороченной наружу. О ней лекции читают формальнее некуда, но все-таки со строгими указаниями: что можно, а что нельзя. И даже Бибичев не скрывает, что лекция – формальный акт: «Между прочим, сами себя задерживаем», «Лекция хорошая, побольше бы таких».

Налицо фальшивая, вывернутая наизнанку мораль: безгрешен не тот, кто не грешит; безгрешен тот, кто смог умело скрыть свой грех. Правда – в умолчании, в замалчивании. Володин, кстати говоря, тонко дает понять, что девушки с фабрики знают об интимной связи Бибичева и Лёли, а значит, тем более фальшивы их взаимоотношения, построенные на страхе. О чужой морали, как известно, говорит самый бессовестный^[9]. Формализация всех отношений – порок системы. Культуролог Алексей Юрчак в книге «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» размышляет о том, что в дальнейшем, уже в брежневскую эпоху произошло с этим идеологическим «деревянным» языком-дискурсом. Партийный язык обезличивается, теряет автора высказывания и становится пустозвонно-коллективным. Свойство идеологического языка – принципиальное отсутствие нового содержания и новых форм, текст служит только функции напоминания уже известного:

В этих необычных условиях написания передовых статей отразилась и необычная роль этих текстов: перед ними не только не ставилось задачи верно описывать окружающую действительность, но и делалось все возможное, чтобы отгородить их от подобной репрезентативной функции. Эти тексты должны были служить в первую очередь не описанием реальности, а примерами чистого авторитетного дискурса как такового – дискурса, который день за днем напоминал читателям, что самым важным его элементом является стандартная и неизменная форма, не зависящая от случайных событий и мимолетных перемен^[10].

Двойная мораль Бибичева и его жуткие методы подавления дают право говорить о том, что Володину удалось создать один из первых ярких образов скверного, дурного партийца. Образ, который будет дорисован окончательно в спектакле «Говори...» по Валентину

Овечкину (реж. Валерий Фокин, Театр им. Ермоловой, 1986) – одним из главных спектаклей ранней перестройки. Именно демагогия и изворотливость партийного начальства будут признаны безусловным злом. Причем, что важно, зрителю 1980-х годов предъявлялся партийный руководитель – не современник, а образца 1950-х (была важна переключка драматургов-производственников 1980-х и публицистов оттепели), из эпохи «Фабричной девчонки».

Интересно в пьесе Володина отношение исполнителей и жертв к репрессивному аппарату, который в результате травли низводит Женьку на самое социальное дно, выбрасывает ее из жизни. Нехотя формируется социальный заказ: Бибичев, не особенно настаивая и никого конкретно не имея в виду, просит Лёлю написать статью о моральном облике работниц фабрики. Мотивация – пока другие не написали. Лучше самих себя сперва покритиковать, а то придут люди свыше и снимут нас за бездействие. Поражает глубокая наивность советского человека. По сути, эти двое запускают механизм, силу которого они сами не в состоянии достоверно оценить. Причем Женька знает, что станут писать про нее, но еще и ободряет Лёлю: мол, напиши достоверно, авось прославлюсь. Ни сарказма, ни иронии – молодежный добрый юмор, побасенки. Репрессивный механизм запускается играючи, легко.

Это поразительный советский «рай», где люди не осознают последствий своих поступков. Они не способны понять – ни исполнители, ни жертва, – какую силу обретают слова, пущенные в мир, на просторы родины. Эти «дети природы» лишены какой бы то ни было рефлексии – и поразительно, как точно Володин это понимает, чувствует и передает на письме. Лёля не сомневается, совершать ли ей такой поступок: а не так уж ли неправа Женька на самом деле, если ведет себя с юношами естественно? Женька легкомысленно относится к критике. Соответственно и читатели, пишущие письма в редакцию газеты, совершенно не осознают тот факт, что лезут в частную жизнь чужого человека, чьих поступков не знают и не могут знать. Кромешное отсутствие опыта, вины и

ответственности, словно только что родились на свет, словно бы первый раз во вселенной пишется кляуза и произносятся слова осуждения «по секрету всему свету». Еще ничего не страшно, еще ничто не вызывает животного ужаса, еще нет в голове возможных последствий критики. Как нет и мотивации, зловредности кляузы, кроме абстрактного «комсомольского долга». Кляуза вызвана даже не завистью, не ревностью, не какой-то злокачественной вредностью и озлобленностью. Нет, все по доброй воле и совершенно безответственно. И даже после публикации статьи и последующей реакции на нее Лёля и Женька прекрасно общаются, аки волки и овцы на водопое. И не сразу понимаешь: то ли это особая форма бесчувственности, то ли наивность первооткрывателя зла – вроде байроновского Каина.

То, что это наблюдение Володина о моральной наивности советского человека – не случайное, доказывает пьеса другого автора, тоже чрезвычайно востребованная в те годы театрами: «Иркутская история» Алексея Арбузова (1959). Продавщицу Валю вся стройка называет Валькой-дешевкой – и надо понять, что не понапрасну. Но ей безразлична критика со стороны; Валю абсолютно не смущает, как ее называют и какими могут быть последствия этих публичных оскорблений. Грубая критика воспринимается с удивительной легкостью и словно бы с внутренним согласием. Другой пример – еще более изумляет. Жених и будущий муж Вальки Сергей пишет ей анонимные моралистические письма, чтобы, во-первых, «наставить ее на путь истинный», показать, как неправильно Валька живет, а во-вторых, направить ее взор в свою сторону, а не в сторону конкурента. И оба они, опять-таки с той же мерой наивности, не считают подобный стиль общения подлым или нечестным, напротив, намерение жениться их не покидает. Не высказывается на этот счет и драматург, не допускающий в идеальном герое Сергее и тени порока. Поразительна советская мораль!

Александр Володин в «Фабричной девчонке» защищает право человека быть сложным организмом, не способным поддаться однозначной тенденциозной интерпретации, быть спрямленным идеологизированной моралью. Девушки решают сложнейшие вопросы формирования собственного характера, построения судьбы, рвут жилы для устройства своей жизни, реализуют собственную мечту – а вместо тонкого понимания, душевной поддержки получают морализирующий свинцовый удар, сбивающий с ног. Володин защищает право на личную жизнь.

Драматург показывает механизм разрушения сильной, витальной личности. Почему страдает именно Женька? Она честнее, откровеннее, искреннее остальных. Остальные потихонечку призраиваются. Женька открыто идет на конфликт, и статья Лёли вызывает в ней даже обратный эффект – она становится более раскрепощенной, более развязной, словно назло: вы хотите думать, что я развратна, так я стану таковой. В Женьке живет энергия молодости, свежести. Если остальные девушки в пьесе еще не расцвели, то в Женьке полнокровная жизнь уже начала завязываться; она есть воплощение времени, которое позже назовут оттепелью. В Женьке есть нечто неудержимое, то, что трудно остановить (как лихо она вставила клин между Федором и его матерью!), либидо, густая чувственность. Она и сама говорит: «Я животное. Непреодолимое». Таких, не сумев использовать, ломают охотнее. Шульженко создана для поэзии и любви; хрупкий женский организм нельзя использовать просто как материал, как орудие труда на фабрике, взаимозаменяемое, как койка в общежитии, – тут у Володина опять же спор о месте и предназначении женщины, о праве на интимные чувства и любовное самоопределение.

Оттепельные интонации пьесы слышны и в теме Болгарии, куда намеревается уехать вслед за женихом Ирина, и в той мечте, которую олицетворяет для Надюши кинооператор. Коллективная общежительная жизнь клаустрофобична – и разбегаются девушки,

их невозможно удержать внутри крепостной стены. Колоссальное социальное напряжение связано с желанием вырваться из клеток. Как точно говорит Ирина: «Там (в Болгарии. – П.Р.) ничего этого не будет». Здесь жизнь временная, надо переждать. Потому так банальна и скупа лекция Лёли о моральном облике комсомольца: что значат пустые, мертвенные слова перед живым опытом любви, который у кого-то еще впереди, а у кого-то позади. Сама жизнь послевоенная расцветает, постные времена прошли, и Володин успевает в фигуре своей Женьки увидеть желание: «А вокруг распаханый простор, / Океан богатства необъятный» (стихи Александра Володина).

Но тем печальнее и необратимее финал пьесы: «привидение» вместо Женьки, полностью изменившаяся личность. Перед актрисой здесь стоит очень серьезная, а порой и непосильная задача: сыграть смену темперамента, слом характера. Перед нами бомж, с жадностью набрасывающийся на еду, выродок, персона нон грата. Человек, выброшенный из системы. Судьба разбита.

В «Записках нетрезвого человека» Володин вспоминает, как распятый цензурой и обсуждениями его творчества Зощенко сказал съезду писателей: «Дайте мне спокойно умереть». Такова и прощальная интонация Женьки. В послевоенной реальности искусства Володин рассказывает о первых диссидентах, о первых обиженных этой властью. Партийный драматург Анатолий Софронов назвал пьесу «собачьим лаем из подворотни» – угадав эту интонацию, которая у Володина началась и уже не прервется в советской пьесе. Люди из подворотни, незаметные, тихие, большей частью слабые. Но этой слабостью и сильны.

Своеобразным продолжением (или даже антиподом) «Фабричной девчонки» можно считать киносценарий «Дочки-матери» (он блестяще реализован в нешумном кинофильме Сергея Герасимова 1974 года), где Александр Володин продолжает размышлять на темы героини-мученицы и бесцеремонной наивности человека. Главная героиня – психологическая аномалия. Детдомовка, вчерашний

подросток, Оля Васильева приезжает из Свердловска в Москву в поисках своей матери. Ставшая жертвой обмана, который быстро раскрывается, Оля, пользуясь совестью и состраданием своей мнимой матери Елены Алексеевны, на какое-то время остается в квартире интеллигентной столичной семьи, наслаждаясь впервые увиденным налаженным семейным бытом. И здесь разворачивается любопытное сражение за душу Ольги: требующее сострадания, милосердия, особой опеки травмированное сознание брошенного ребенка оказывается катастрофично разрушительным, варварским. В пьесе «Трамвай “Желание”» драматург Уильямс показывает, как разрушает семью чванство, фанаберия, элитарная претенциозность, завышенные требования Бланш Дюбуа. В пьесе Володина все ровным счетом наоборот: рафинированная московская семья крушится под неосмысленным натиском волевого, прямолинейного, провинциально мыслящего захватчика чужой судьбы. «Боюсь волевых людей», – говорит один из страдающих героев, выражая, по сути, философию Александра Володина, который часто изображает интеллигентного героя в свинцовых объятиях бесчувственной посредственности. Как в пьесе «С любимыми не расставайтесь», как во многих других своих произведениях, Володин пишет о невыносимости расспросов, волюнтаристского вмешательства в частную жизнь: перейдя известную тонкую границу любопытства, ты вторгаешься как лом в хрустальную геометрию – и наталкиваешься на трагедию. Володин тончайшими красками описывает психологическую аномалию: атаку наивного травмированного сознания на искушенное и не менее травмированное. Оля, сама того не подозревая, не обладая навыками полноценного общения, вываливает на своих доброхотов всю свою нормативную программу: как надо жить, каким прямолинейным быть. Ее знание о жизни – неофитское и абстрактное; человек из детского дома впервые сталкивается с миром за его пределами. Нет вины у Оли: она мира не знает, окруженная не просто детдомовскими, но провинциальными стереотипами поведения. И при этом испытывает

острое желание, продиктованное опять-таки житейской драмой, быть правильной, честной, хорошей, принципиальной, твердой, цельной. Разъятый личной судьбой человек во что бы то ни стало хочет сохранить цельность характера. Желание разбираться в жизни дает ей право на манипулирование чужими историями, подробностями. Апофеоз Оли Васильевой: рассказ о событиях в Москве в детском доме превращается в сцену многоэтажного вранья, которое соответствует представлениям детдомовцев о подобных встречах матери и дочери. Так Оле легче создать сказочную биографию и заработать авторитет в своей среде. Драматург рисует изысканную картину моральной неоднозначности: жалость к героине тесно граничит у зрителя и читателя с презрением к ней. Эта дихотомия формирует понимание коварной сложности человеческой жизни.

Александр Володин – единственный из советских драматургов-классиков, кто пытался разомкнуть форму драматургического повествования. В той же мере это характерно и для его сценарного творчества – киносценарии «Две стрелы» и «Дульсинья Тобосская» легко превращались в основу для театральных постановок.

В «Пяти вечерах» (1958) рыхлая, свободная композиция, конфликт прихотлив и непросто извлекается, действие движется скачками, случайными событиями. Нет заданности, застроенности – которая определяет, как правило, любую драму. Вместо актов, действий, явлений – какие-то «вечера»; деление сцен, изобретенное самим автором. Что такое «вечер» с точки зрения теории драмы? Каприз, неоправданное нововведение. У Володина – вольный подход к ремаркам; в них множество не идущих к делу описаний, а информации – чуть больше, чем нужно, чтобы нарисовать образ. Но то, что кажется случайным, на самом деле важно.

«Пять вечеров» открывают «воспоминательную» традицию советской послевоенной драматургии. Текст направлен и внутрь героев, и в их прошлое. Два эти вектора движения для советской парадигмы – подпольны, антисовременны, создают эскапистское

настроение пьесы. Воспоминательный, ретроспективный характер «Пяти вечеров» – резкая противоположность времени, которое требовало публичности, перспективы, открытости в будущее. А здесь – интимизация, истончение, затишье чувств. Герои полны полунамеков, недоговоренностей, умолчаний, мелких обид. (Мы, например, так и не узнаем, почему состоялась размолвка – Володин умалчивает о многом, но нам все понятно без слов. А если даже что-то непонятно, это не так и важно. Пунктирность пьесы изначально заявлена автором, и не все есть повод для откровения, открытости.) Володин пишет человека крайне деликатно; например, о смятении чувств Тамары мы узнаем не из ее речи и не по поведению (героиня вообще не объясняет нам свое состояние) – Тимофеев просто замечает отсутствующий шарфик на ее шее, и нам абсолютно ясно, какая буря в душе собранной, суховатой женщины.

Драматургия ранней советской драмы четко детерминировала героя местом работы, социальным статусом – обстоятельства классовой борьбы требовали этого, человек «без мундира» советское искусство пока не интересовало. К финалу пьесы двое – Ильин и Тамара – эти мундиры снимают. У Володи намеренно обозначено: «за день ничего существенного не произошло». Вообще днем ничего существенного не происходит, человек обретает себя только в домашней берлоге. Подлинный человек раскрывается вечером, и вечером он никому ничего не должен. Это человек сам-для-себя, сам-с-собой. Человек не на службе, не на работе, а дома. Вечером можно наблюдать, как говорит Ильин, «наше личное небо», «нашу личную улицу». Это на работе человек новатор и рационализатор. Дома, где «скатерть должна быть со складками от утюга», человек укоренен в традиции – а это то, что у советского человека постоянно отнималось. Сначала неестественным путем – через революционное «обнуление» быта, затем еще более неестественным – войной, лишениями, физической ликвидацией быта. Ценность традиции, тянувшейся из поколения в поколение ниточки особенно сильна, когда она потеряна или рискует быть

разорванной. Поэтому для нормализации жизни необходимо восстановить не общественные, а домашние ритуалы. Ретроспективное течение пьесы Володина важно для восстановления душевного комфорта, покоя с самим собой. Но и для восстановления связи со своим прошлым, «времен связующей нити». Для российской истории, живущей постоянным обнулением, это восстановление времени – тема крайне важная. Именно этого требует Ильин и от Тамары, и от самого себя. Ильин дает Славе дельный совет: «Водку не пей. Притупляется память». Вот что действительно важно. Память о любви для них сегодня – главная и единственная ценность; прошлое, от верности которому зависит их будущее. Ценна только память – более ничего. У Варлама Шаламова есть стихотворение «Поэту»: поэт-лагерник хвалит себя за память, которая сохранила стихотворения, выученные при мирной жизни. Они помогли выжить человеку, у которого отняли всё. Это близкое чувство для потерянного Ильина: только память остается с человеком, когда других связей с реальностью больше не существует.

Герой Володина по обыкновению – человек смущающийся (смущение, стыдливость – признак человека совести), слабый, безвольный, неудачник, привыкший подчиняться. Как написано в сценарии «Осеннего марафона» (1978): «В разговорах с ним все почему-то легко находили точные и убедительные формулировки... волевые люди подавляли Бузыкина». Ильин и Тамара – не исключение, но, чтобы добиться желаемого, Ильину придется в финале пойти на своеобразный бунт против собственного безволия.

Сюжетный каркас пьесы напоминает известную русскую сказку о цапле и журавле: жених и невеста ходят друг к другу в гости, но никак не могут сойтись – то цапля не готова, то журавль. Их останавливает примерно один и тот же комплекс, «психоз» – страх счастья. Глаз драматурга замечает это свойство поколения, пережившего войну и лагеря, – нормирование жизни, жизнь по правилам, по принципам, в ущерб эмоциональной свободе. Страх

увлекаться, страх проявлять крайние эмоции, необходимость постоянно «держаться в руках». Когда Ильин Тамару спрашивает о том, как она жила, Тамара отвечает сухими дежурными фразами, словно дает интервью в заводскую малотиражку: «За все отвечать приходится: и за дисциплину, и за график, и за общественную работу. Я и агитатор по всем вопросам». Человек заморожен, роботизирован, самому себе отказывает в праве на избыточные, не предусмотренные трудовым кодексом эмоции. Тамара дважды говорит о Марксе, как завзятый ученый-марксист. Ее бытовое существование подчинено жесточайшим правилам общежития, смысл которых – как можно меньше тратиться эмоционально. В коллективном быте нужно постоянно зажимать свою индивидуальность. Лишь ночью, в диалоге на кроватях, Тамару «отпускает» – когда никто не видит. А Ильин устал от моральных вопросов, он уже не желает морализировать, оценивать себя, сравнивать с идеалами. Отказаться от жизни по принципам, отказаться от принципов. Просто жить. После войны, после лагерей – просто пожить по-человечески. Не бояться возможного счастья. «Пять вечеров» – это о пробуждении чувственности. Отпустить эмоции на волю. Если Арбузов в «Тане» показывает невозможность существования женщины, забывшей об общественных интересах, то Володин в «Пяти вечерах» такой тип женщины, напротив, желает воскресить. Здесь особенно чувствуется волнорез времени: довоенная и послевоенная эпохи.

Смещение ракурса Володина на частную человеческую жизнь почти революционно (хотя, разумеется, он не первый, кто это делает): изобразить человека совсем «без пиджака», со снятой социальной маской – сделать проблему низкого социального статуса вообще не существенной. Сравните, например, программное заявление Константина Симонова 1949 года, выражающее партийный взгляд на героя советской пьесы: «Человек социалистического общества интересен советскому драматургу прежде всего своим отношением к труду... его общественно-

трудовая деятельность, питающая основные конфликты и сюжетные положения, и должна быть главным содержанием пьесы». Драматург Александр Володин всячески сопротивляется этой нормативности. «Пять вечеров» – пьеса, созданная вопреки системе и тем самым открывшая окно в будущее.

В «Записках нетрезвого человека» Володин передает свое авторское ощущение в ироничном вопросе знакомого: «Что это у тебя пьесы какие-то сиротские?» (Сам Володин, напомним, тоже сирота.) Состояние «внутренней тюрьмы» характерно для Тамары и для Ильина: забитые, изможденные, зашуганные, побитые жизнью. Как освободить самого себя из этого самозамыкания, как вызвать оттепель внутри своего организма? И тут, конечно, важна тема лагерей для политзаключенных, которые якобы прошел Ильин. Театроведческая литература полна воспоминаний о том, как спектакль Георгия Товстоногова чудесным образом избегал впрямую, на уровне текста говорить о гулаговском прошлом героя, но публика понимала без слов, без упоминаний – через типаж, через психотип, через физический образ, – почему Ильин работал шофером «на северах». Театральное чудо, совпадение замысла и восприятия, фигура умолчания, конвенция, шифр. Косвенно эту тему можно почувствовать в диалогах между Ильиным и Зоей, простенькой, незамысловатой, румяной продавщицей, несущей благоглупости, недостойные интеллигента Ильина («Любовь – это электрический ток», «Мужчине надо... покупать то мясо, то четвертинку»). В этой Зое и в их с Ильиным социально неравных отношениях – то самое падение, обрушение социального статуса, которое испытали те, кто прошли через опыт лагерей. Ильин с его прошлым попросту не имеет права на женщину, стоящую выше по социальной лестнице. Аудиозапись спектакля Георгия Товстоногова дает нам возможность услышать, какой хохот вызывали в среде ленинградской интеллигенции малограмотные, филистерские рассуждения Зои. Собственно, об этом слиянии интеллигенции и народа, об опасном опрощении интеллигенции, которое явилось следствием совместного

лагерного быта, много писал Варлам Шаламов. Логично и это движение от Зои к Тамаре (к конкурентке, но и к женщине выше себя по статусу) – как попытка вырваться из кокона самозамыкания, самостеснения. Впрочем, по воспоминаниям современников, мы знаем, что такой тип женщин («румяная продавщица») обожал сам Володин.

Об этом опрощении, вынужденной люмпенизации интеллигенции свидетельствует и песня, которую поет Тамара: «Миленький ты мой» – городской шансон, дворовая романтика, конечно, с определенным вызовом звучащая на советской сцене. Как некий глубоко скрытый ресурс народности, питающий людей в дни невзгод и душевного томления.

Вот мотив, важный для «Пяти вечеров»: стыдно за себя, стыдно быть усталым, старым, поломанным. Двое близких людей стесняются своих искалеченных сердец и тел. Тамара ведь тоже – человек стесняющийся, суетливый, не способный скрыть, что сердцу тяжела и ласкова одновременно эта внезапная ретролюбовь. Не в лучшем виде принимает Тамара Ильина. Обабилась, перестала быть женщиной с потребностями. Племянник Слава откровенно хамит, не чувствуя от тетки никакой угрозы. Открыто заявляет, что она – «синий чулок». Совсем распоясался, одним словом: они с Катей – непуганое поколение, незакабаленное, нетравмированное, легко рассуждающее обо всем, открытое и ершистое. А у старших личная жизнь категорически не складывается. Праздника жизни не наблюдается. Жизнь Тамары и Ильина им самим кажется мельче, чем они того заслуживают: демпинг жизненных потребностей, желание быть незаметнее, тише.

В фильме Никиты Михалкова (1978) действие перенесено в Москву, и пьеса совершенно лишена социальных мотивов (темы ГУЛАГа, например; ясно только, что Ильин чудовищно беден). В фильме есть очень важная вставная сцена: в комнату Тамары приходят, стесняясь и извиняясь, пожилая пара соседей – смотреть телевизор. Здесь звучит все та же важная для Володиной тема

вежливой бесцеремонности: советский человек не имеет права на интимность, на одиночество. Вторжение в чужую жизнь, ненаглое, с обиняками, – норма жизни. Люди привыкли так жить.

Поэтому и нужна эта интимизация, это вхождение в мир семьи, быта, эта сужение жизни до деликатных, тонких, непубличных чувств. Когда Ильин вспоминает об их совместном с Тamarой юношеском переживании: «Это был наш собственный переулочек. Наш персональный кинотеатр. И наше личное небо», – речь идет о приватизации пространства влюбленными. Вечер – и религиозное чувство, и чувство дома, чувство комфорта, отдыха, необходимость остановиться, отдохнуть. Мелодраматическая интонация здесь для Володина – не признак низкого жанра или буржуализации реальности. Мелодраматическая интонация – это внезапное ощущение ценности межличностных отношений, тихого диалога человека с человеком. После великих строек и великой войны, после кровавых лишений к русскому человеку должно прийти это чувство мелодрамы. Когда не хочется и не может быть ни о чем серьезном говорить, можно говорить только о чувствительности человека, о его эмоциональной свободе, эмоциональной подвижности.

Тамара от внутренней несвободы и советского воспитания формально-холодно называет Ильина «жильцом». Словечко самое «каторжное», обидное, канцелярское. Но в свете их отношений, в свете интонации этой пьесы оно начинает играть другими красками, высветляется. «Жилец» на этом свете все-таки лучше, чем «не жилец». И жилец Ильин – значит попросту живой. Самый живой. Тот, кто пришел расколдовать спящую царевну Тамару. Их двоих мучает утраченная в неприглядной российской истории молодость; ее отняли, не дали доразвиться (в одном стихотворении Володин срифмовал с этим свою судьбу: «Мы поздно начинали жить...»). «Все-таки молодость – окаянная штука. Обещает и обманывает. А мы все верим», – говорит Ильин. Время отнимает у людей право состояться, право на возраст. И время, и война.

У Тамары и Ильина нет настоящего. Есть прошлое, которое представляет единственную и неповторимую ценность. И есть неопределенное, но возможное будущее. Опыт явно мученической жизни делает из Ильина гуру, учителя жизни. (И Слава не преминул этим воспользоваться, получив своего рода замену отцу; Ильин же благодаря такому отношению Славы проявляет свое доминантное поведение в доме Тамары, заявляет права хозяина.) Внесценические мучения в каком-то смысле делают Ильина «советским» святым, обретшим мудрость и право на весомость своих слов, на особый статус. И это приподнимает Ильина над бытом, делая его фигурой духовной.

История драматургии знает немного примеров, когда активный герой пьесы является при этом слабым человеком, готовым признаться в своей бессилии, где последним жестом становится капитуляция. Но именно таков в финале Ильин: «Если я не ошибаюсь, вам взбрело в голову, что я, так сказать, неудачник. ... Прикидываться лучше, чем я есть на самом деле, я не собираюсь». И этот жест у Володина – радикальный, существенный. Здесь – в парадоксальном, перевернутом мире советской реальности, где сущность человека определялась его социальной ролью (это один из конфликтов пьесы, сегодня почти не замечаемый) – слабость оказывается сильной стороной человека. На этом историческом этапе удачливым мог оказаться только тот, кто не испытал мучений страны на собственной шкуре, не совпал в лишениях со своей страной. Ильин продолжает монолог: «Запомните: я свободный, веселый и счастливый человек», – и это своеобразная пораженческая философия выживания, своеобразный гимн русской экзистенции, русского экзистенциализма. Выжил, сохранился человек, не переломился, не солгал, не скурвился. Быть неудачником не стыдно, стыдно не быть счастливым, когда ты жив^[11]. После такой-то мясорубки.

Митрополит Антоний Сурожский приводил в пример Иисуса Христа – Богочеловека, потерпевшего на этой земле жизненный

крах; Его земная жизнь окончилась провалом, смертью на позорном столбе. Идея священника состояла в том, что удача, успех не есть непременно результат человеческого бытия. Спаситель с точки зрения земной жизни потерпел неудачу, что же говорить о простых людях, попавших в мясорубку истории. На бытовом языке эта формула может быть выражена так: неудачник – значит, не сволочь.

Вариация темы неудачника-героя реализуется у Володина в сценарии фильма Александра Митты «Звонят, откройте дверь» (1965). Герои драмы постоянно испытывают чувство стыда, и это становится для них объединительной характеристикой. Девочка Таня (Елена Проклова) чувствует себя виноватой в том, что, формально выполняя формальное задание пионервожатого, оказывается бесцеремонно втянута в чужую трагедию, в тайну (апогей жгучего стыда – плачущая девочка, карабкающаяся на коньках по мраморной лестнице). Отчим (Ролан Быков) стесняется своей неприкаянности, беспомощности и отсутствия авторитета у приемного сына. Сын Генка (Виктор Косых) испытывает жгучий стыд от неловкости всех ситуаций, когда его личная драма с отцом-алкоголиком оказывается публичной. В финале герой Ролана Быкова берет верх над ситуацией: используя как раз свою неудачливость, клоунаду (залезая на сцену, он оступился), отчим реабилитируется в глазах зрителей и триумфально побеждает. Значителен не тот, кто был свидетелем великих событий (первых пионерских отрядов), значителен тот, кто умеет про это рассказать. Таким образом, у Володина возникает тема интеллигента: ущербного, ущемленного, внешне неброского человека, наделенного жреческим даром вдохновителя.

Пьеса «Пять вечеров» заканчивается простой и совершенно изумительной фразой Тамары: «Ой, только бы войны не было». Внезапное обозначение войны, которая была почти фигурой умолчания в тексте, говорит о многом. Тут, разумеется, и горечь катастрофы, от которой общество только начало отходить, и молитва о неповторении всеобщей беды. Но еще и то, о чем написана вся эта

пьеса, что звучит в каждой паузе: советское общество достигло абсолютного предела мучений. Люди больше не выдержат еще одной катастрофы, еще одного испытания, еще одного витка мученичества. Человек изможден, человек желает покоя и элементарного счастья, человеку остро не хватает эмоциональной полноты, чувства дома, чувства комфорта и покоя. Военизированный, роботизированный быт, к которому советский человек привыкал в 1920-е, 1930-е, 1940-е и 1950-е годы, больше не может оставаться нормой бытия. Необходима реабилитация человечности, необходима нежность к человеку, необходимо это «христианское» всепрощение, умилоствление. В одной из ремарок Тамара смотрит на Ильина «жалобно» – вот «направление» взгляда Володина на своих героев: деятельная жалость, активное сострадание, сопричастность, родство. В драматургии 1840-х годов филологи зафиксировали такую скрытую интонацию: пора бы простить уже царю сидящих в Сибири декабристов. Примерно тот же контекст возникает у Володина в отношении к своему времени. «Эра милосердия» царит в культуре тех лет – пора лечить раны, нанесенные военным временем. Нужны годы покоя.

Георгий Товстоногов говорил о «напряженности немногословия» героев Володина. Действительно, у писателя особый язык, как правило, очень скованный и суховатый, словно внеэмоциональный. Речь как сжатая пружина, смысл которой разворачивается только внутри воспринимающего этот шифр, птичий язык. Многое – между слов, в драматизме ситуации. Это языковое изменение моментально заметили в театральной среде. Вот замечательный во всех отношениях текст коллективного письма драматургу в «Театральной жизни» 1959 года, озаглавленного твердо, по-партийному, по-бибичевски:

Ждем ответа, товарищ Володин!

Вульгарное представление! Сплошная пошлость... Наши юноши не найдут в пьесе образцов для подражания...

Объясните нам, почему все ваши герои, без исключения, говорят таким грубым, плохим языком. Ведь в пьесе нет ни одной звучной красивой фразы... Зачем же сознательно заставлять говорить людей таким искаленным, засоренным, замусоренным вульгаризмами языком?.. И почему они все так тоскливо, так плохо живут? И так трудно и неумело объясняются между собой?

Этот замечательный образчик советского мышления лучше всего оставить без комментария. Проблемы языка мучили не только Володина; стиль письма, правда речи были объектами дискуссии и осмысления всех выдающихся драматургов эпохи.

Александр Вампилов

«Я не знал, что вы живой»

Вампилов – безусловно, самый значительный драматург советского послевоенного театра. Писавший большеформатные пьесы всего восемь последних лет своей жизни вдалеке от театральных столиц, он создал короткий, но завершённый и самодостаточный цикл, остающийся загадкой, аномалией. Вампилов успешно пережил свое время, его активно ставят и по сей день; его драматургия легко отделяется от обстоятельств советской жизни и вместе с тем эстетически их выражает. В текстах Вампилова сегодня обнаруживается весьма отчетливый религиозный подтекст, не очевидный в 1970-е годы, и внеидеологический (не советский и не антисоветский) гуманизм. Степень его критического и сатирического анализа советской реальности достигла таких высот, что в его текстах невооруженным глазом виден распад личности советского человека, необратимый нравственный перекосяк. Феномен драматургии Вампилова стоит как волнорез между советской театральной классикой и позднесоветской традицией острой социокритики, уходящей в перестроечную драматургию. Вампилов прошел путь от проблемной драматургии к драматургии диагноза.

Аномально и само существование Вампилова в театре, в литературе. В августе 1972 года, только что написав «Прошлым летом в Чулимске», он по нелепой случайности умирает от разрыва сердца в водах Байкала. Так и не увидев значительных, серьезных постановок по своим пьесам. Бум Вампилова – 1970-е годы в российском театре так или иначе пройдут под его именем – только-только начинается; его сдерживают цензурные запреты и почти поголовная недалёковидность театрального «генералитета». Советская идеология не хотела признавать факт существования в советской действительности таких людей, как Зюлов, или такой

Сибири – депрессивной, мрачной, вовсе не радостной от трудовых свершений и построенной совсем не на дружбе народов (печальная судьба эвенка Еремеева из «Чулимска», оторванного от привычного уклада). Правда, Вампилова при жизни почти не заметили и крупнейшие режиссеры того времени; может и хотели ставить, но давила цензура.

Если бы не смерть Вампилова, последнюю его пьесу, «Прошлым летом в Чулимске», вообще не опубликовали бы – за антисоветскую ущербность содержания (то, что сегодня часто служит предметом ностальгии, цензоры считали поклепом на советскую действительность). Вампилов буквально сломался, тщетно обивая пороги столичных театров, откуда его, как правило, гнали. Характерно воспоминание режиссера Леонида Хейфеца:

Помню, в Малом, еще при жизни Саши, обсуждался вопрос о постановке той самой «Валентины» [«Прошлым летом в Чулимске»]...пьесу отклонили. Один за другим вставали известные артисты и говорили... ох, что они говорили! Один заявил, что это чуть ли не клевета на Сибирь, другой призывал «не опускаться до Вампилова»^[12].

И еще одно воспоминание – Светланы Овчинниковой, критика и сотрудника Малого театра в конце 1960-х: «Я однажды стала свидетелем такой картины: перед красным от ярости [Михаилом] Царевым в предбаннике директорского кабинета стоял Саша Вампилов и слышал в свой адрес: “Чтобы ноги вашей больше в Малом театре не было!”»^[13].

Интересно, как развивался Вампилов. Судя по записным книжкам, изданным в 1997 году, и по ранним фельетонам, он мог уйти в сторону Зощенко, Ильфа и Петрова, но предпочел путь Чехова: от юмористических рассказов к едва ли не депрессивной драматургии. Весьма характерно, что из своих записных книжек конца 1950-х – начала 1960-х, куда писатель собирал, как правило, услышанные

словесные обороты, ершистые выражения, комические перевертыши, в свои классические драмы он взял лишь одну или две фразы. Этот накопленный юмористический материал для драматургии оказался ненужным. Одно из первых своих драматургических крещений Вампилов получил на семинаре Алексея Арбузова – так что можно говорить осторожно о кое-какой преемственности.

Театральный критик Владимир Лакшин писал, что иркутянину Александру Вампилову удалось в своих большей частью городских пьесах дать театру ту тему дефицита нравственности, которую в литературу принесли писатели-деревенщики. (При том что ранний Вампилов в своих фельетонах-заметках выступает застрельщиком освоения сибирской девственной природы – см., например, рассказ «Пролог»: «Белый снег! Мы взорвем твою тишину грохотом наших заводов, ревом наших турбин, мы исполосуем твою бесконечность сотнями дорог. Покорный, неприметный, ты будешь скрипеть под нашими сапогами».) И действительно, Вампилов, прежде всего, поднимает вопрос о нравственности. Человеческое чувство отмирает в одних его героях и, словно нечаянная радость, восстает в других, когда этого никто уже не ждет. Вампилова интересуют крайности: одичал ли человек до точки невозврата, или же, напротив, в дегуманизированном обществе проявится проблеск человечности, явленный как чудо.

Но не стоит признавать Вампилова писателем-моралистом: его драматический взгляд на мир и природу человека лишен назидательности и чувства морального превосходства. Он только фиксирует проблему, только наблюдает за своими героями, предоставляя им самим право справляться с житейскими сложностями. Как и у писателей-деревенщиков, разговор о нравственности лишен партийности (когда под «повышением нравственности» всегда понималась идеологическая верность) и обращен к традиционному почвенничеству, к архаике. У Вампилова в поздних пьесах нет привязок к газетной, официальной советской

реальности, как нет и привязок к событиям советской истории и почти нет – к войне как некоему средоточию проблем в советской парадигме. «Старший сын» – центральная и, наверное, вообще лучшая советская послевоенная пьеса этого времени – и вовсе лишен осязаемых, существенных привязок к реальности, и эта надвременность высветляет вечные библейские образы: Сын, Отец.

Вампилова мучают вопросы: что есть человек вообще, как он существует в пространстве и времени, где границы человечности, как человек соотносится с другим человеком, в чем смысл жизни, наконец? Новое время, современные интерпретации наделяют пьесы Вампилова все более глубокими, более космическими метафорами. И какая-нибудь обычная, рядовая фраза вдруг засияет иносказаниями, надстройками смыслов. Казалось бы, обычный диалог вечером, около дома в «Старшем сыне»:

Сосед. Кого хоронили?

Сарафанов. Человека.

Только Вампилов и его герой способны разглядеть в заведомо формальном (с точки зрения музыканта) ритуале человека с большой буквы. Интеллигент с окраины, стареющий неудачник Сарафанов может задуматься о сути и величии прощания с человеком, разглядеть в каждодневно происходящем, обычном событии мистику.

В Вампилове критический реалист совершенно аномальным образом соединяется с романтиком-идеалистом. Драматург Вампилов умеет сочетать проповедь бесхитростной простодушной доброты с изображением жесточайшего, отвязного, дегуманизованного мира. Одно не перекрывает другое, все уживается. Сарафанов с Зиловым живут в одном городе, как и Хомутов с Угаровым. Высочайший цинизм рядом с наивным донкихотством, беспощадная жестокость – с невооруженной святостью. Вампилов не боится показать степень падения мира,

глубину цинизма: самодур-отец бьет дочь кулаками по лицу; приятели посылают другу похоронный венок (что характерно, реальный случай, из записных книжек), причем отправляют с этой миссией ничего не подозревающего ребенка; христоподобного филантропа пытаются засадить в сумасшедший дом; сын не едет на похороны к отцу; юноша имитирует родство, чтобы пролезть в чужой дом. Это и сегодня, даже невзирая на «ужасы» новой драмы, производит впечатление. Что же говорить про целомудренный советский театр, в котором крайне редко говорили о своей стране подобным образом.

Почти все пьесы Вампилова начинаются с анекдотического поступка, хулиганского вызова. Тема хулиганства в те годы не сходит со страниц газет, она – часть массовой культуры, кино и общественных дискуссий. Асоциальное поведение обусловлено множеством факторов, но один из них, весьма существенный, совершенно не связан с идеологией: в середине 1960-х в активную жизнь приходит поколение, рожденное во время войны или сразу после нее, то есть поколение, росшее, как правило, без отцов, поколение сирот^[14]. Любопытно, что феномен советского хулиганства оказывается синхронизирован с молодежными бунтами во всем мире, хотя у тех бунтов были совершенно иные причины: беби-бум после Второй мировой войны, недовольство репрессивной политикой, устаревшим образованием, «папиными» законами, холодная война, глобализм и проч.

Собственно, отсюда и произрастает главная тема в «Старшем сыне»: частная история безотцовщины Бусыгина и военное, не вегетарианское (по собственному признанию героя в пьесе) прошлое Сарафанова возбуждают тему всеобщего сиротства – сиротства России или вообще богооставленности человечества. Добавим и факт из жизни самого Вампилова: его отец, обрусевший бурят, сельский учитель, был обвинен в панмонголизме, арестован и расстрелян в начале 1938 года; сына он так и не увидел. В те же дни был расстрелян и дед Вампилова по материнской линии,

православный священник. Издание пьесы «Старший сын» Вампилов подарит матери с надписью «От младшего сына». В теме хулиганства Вампилов или еще не видит социальных мотивов, или же возводит их на религиозно-этическую высоту и выводит отсюда свой метасюжет. С этим феноменом советская драматургия встречается впервые: цинизм стал нормой поведения, не изумляет, не шокирует. Цинизм «забытовел». Причем, что крайне важно, цинизм не есть атрибут какого-то одного поколения или социальной группы. У Вампилова нет ригористического разрешения темы «отцов и детей» (мол, дети плохи), как нет и традиционного советского морализма. Заговаривая о нравственности, делая ее своей главной темой, Вампилов не является банальным моралистом.

Социологи называют множество факторов, подогревших общественный цинизм и асоциальное поведение молодежи в СССР: слишком резкий разрыв между городом и деревней, резкий рост городского населения, миграционные процессы (в том числе в Сибирь за «длинным рублем»), отсутствие социальных перспектив, социальная обделенность, низкий уровень жизни, дефицит, бытовые неурядицы, бюрократизация, «справкомания», алкоголизация и проч.^[15] В одной из ранних корреспонденций свидетель сибирскихстроек Вампилов скажет об этом социальном расслоении:

Вот мы строим, лазаем в грязи, а построим город, положим асфальт, насадим тополей, и тогда приедут сюда они – с бабочками, в манжетах, будут разгуливать по главной улице, и стыдно нам будет ходить по ней в спецовках.

Таково состояние мира, зафиксированное Вампиловым: есть чересчур бессовестные и чересчур совестливые, нахальные и мятущиеся, но нет людей нормы, людей с положительным примером, демонстрирующих, как надо жить и где выход из создавшегося положения. Есть только растерянность перед жизнью либо нахрапистость. Причем драматическое чутье Вампилова точно

угадывало, что бессовестность оказывается изводом совестливости, одной из ее масок. Совесть и нахальство – это театральные костюмы, которые можно снять и надеть снова. Чем ершестее и брутальнее общество, тем тоньше чувства совестливых, тем они беззащитнее. Беспомощный гуманизм Сарафанова делает из него святого с тончайшей душевной организацией, но вместе с тем и Кассандрой, лишенной слушателей. А стоит Бусыгину столкнуться с миром семьи, которого он не ведает, этот вчерашний задира-хулиган становится заботливым сыном. Цинизм порождает беспомощность. Чувства так тонки, отношения так хрупки, что невольно приходишь к выводу о взаимозависимости цинизма общества, которое описывает Вампилов, и последовательного погружения в жанр мелодрамы. Неслучайно почти все сохранившиеся отрывки и незаконченные пьесы Вампилова («Несравненный Наконечников», «Воронья роща», «Успех») принадлежат к легкому, почти водевильному жанру; значит, было у него движение в эту сторону, желание облегчать жанр крепко по мере того, как глаз отказывался фиксировать циничную реальность, а писательский дар впадал в неслыханную беззубую простоту.

Вампиловская драматургия предвосхитила мрачное депрессивное кино 1970-х: Зилов Олега Даля открывал галерею кинообразов эпохи застоя. Эти пьесы кричали уже не о мелких недостатках советского образа жизни, а о тотальном неблагополучии советского человека. Впервые эта тема, активным образом вырвавшаяся в перестройку, зазвучала громко и страстно в поздней драматургии Александра Вампилова: пьяная «зиловщина» как феномен, жуткое безысходное насилие над Валентиной в «Прошлым летом в Чулимске».

То, что сближало почвенников и Вампилова, то, что заставляло Валентина Распутина выступать в поддержку драматурга, – это ощущение нравственной катастрофы, одичания человека. Не то чтобы «забыли о душе», забыли о смысле существования, забыли о предназначении человека. Для чего нужна коммуникация меж

людьми, куда идти, куда стремиться? Мы не знаем самого главного, мы оказались слепыми, потеряли смысл, мотивацию – как Зилов, прежде всего. Идеология уже не работает; собственно, ее и нет в пьесах Вампилова. Но это отнюдь не выявляет в нем яростного антисоветчика; напротив, драматург показывает, что идеология сама собой вымаралась из быта, из советской повседневности конца 1960-х. О ней не говорят, она стала незамечаемым фоном. Люди словно внезапно забыли самое главное и живут в его поиске, в растерянности. Потеря смысла жизни – общий фон вампиловской пьесы, обобщающий колорит эпохи. Вампилов показывает, что не действует не только идеология. Не действует также идеализм. В пьесах проигрывают идеалисты, их философия жизни оказывается неостребованной и воспринимается с опаской. Выигрывают только прагматики. О крушении идеализма написана и последняя пьеса, «Прошлым летом в Чулимске» (1971): Валентина больше никогда не поверит в то, что люди могут исправиться; человек изначально недобр, недобродетелен. И если сначала она чинила забор в надежде на то, что рано или поздно человек перестанет крушить красоту, что с людьми можно договориться, то в финале она чинит забор, понимая, что этот поступок – только ее воля и желание. Если разочаровавшегося Шаманова еще можно изменить с помощью человеческой жертвы, то все человечество – никак. То, что для Валентины прояснялось на протяжении всего действия пьесы, для Бусыгина и Сильвы – норма, банальность: «У людей толстая кожа, и пробить ее не так просто». Это знает уже вчерашний подросток. Идеализм, сказочное мировоззрение не приживается. В аномальной, но узнаваемой фигуре Зилова мы и вовсе видим распад, дисфункцию человека. Появление Зилова в литературе поставило крест на советском образе жизни: если исчезает потребность в осмысленном, деятельном проживании, если исчезает воля к жизни, если в существовании нет иного смысла, нежели не существовать, мечтать раствориться в утреннем тумане, – то это диагноз социальной системе.

Сегодня театр имеет возможность разрабатывать и другую важную тему в творчестве Вампилова, которая в советской реальности была затушевана. В его пьесах каким-то удивительным образом зарождается глубочайшее религиозное сознание, проступает христианская образность. Ничто в судьбе драматурга, включая опубликованные дневниковые записи, которые обнаруживают беглый ироничный ум советского журналиста и не более того, не дает ответа на вопрос, откуда появляются в пьесах конца 1960-х – начала 1970-х отчетливые христианские интонации. Культура словно бы сама, как самонастраивающийся ресурс, выуживала из своих недр на время законсервированную информацию. Поиски нравственного основания, очевидно, самым естественным образом вывели Вампилова к религиозному сознанию. Он словно бы все «вспомнил». В фигуре Хомутова из «Провинциальных анекдотов», в грезах и покаянии Зилова, в христианском смирении Валентины и, разумеется, в мощнейших религиозных аллюзиях «Старшего сына» нащупывается стойкий поиск веры, смыслового, мистического обоснования жизненных процессов.

Александр Вампилов – иркутянин, сибиряк, полубурят. И в его творчестве тема провинции, тема особого мессианства провинции звучит серьезно и глубоко. В его пьесах живет вера в спасительность провинциального сознания, в спасительность Сибири, в особый житнетворный дух русской глубинки, где соединяются архаичная религиозность, язычество, сила природы (по большей части направленная против человека) и мистицизм (в роду у Вампилова – бурятские ламы и православные священники). Это очень хорошо почувствовал режиссер Глеб Панфилов: в его фильме по «Чулимску...» финальный поступок Валентины озвучен взвизгом бурятского хомуса. В этом звуке и эсхатологический мистический ужас, и чувство вины, и экологическая тема, и экзистенциальная неприглядность, мучительность бытия.

Из чего складывается драматическое напряжение в пьесе «Старший сын» (1965), как оно нарастает, что держит пьесу в тисках

жанра? То, о чем знает зритель, но не знает семья Сарафанова. Разоблачат Бусыгина или нет, вскроется ли обман? Это конвенция, которая существует между зрителем и автором. Зритель твердо знает, что Бусыгин проник в дом Сарафанова нечестным путем, и симпатий к нему не испытывает, иллюзиями себя не тешит. Бусыгина же с какого-то момента перестает мучить эта раздвоенность: он по законам комедийного жанра заигрывается, завирается, как Хлестаков, и сам начинает верить в сочиненную им легенду.

Вот что, прежде всего, изумительно в пьесе: оставаясь интеллектуальной, глубоко психологической драмой, «Старший сын» держит рамки классической комедии масок. Авторское и жанровое, интеллектуальное и карнавальное, свободное, вольное и строгое, форматное – это соединение дает широкий размах подходов к материалу, от экзистенциальной драмы до водевиля. Отсюда и фамилия отца – не мужская, травестийная. Это важное свойство Вампилова – обращать комедийные ходы в драматические: что подмена сына в «Старшем сыне», что подмена женщины в разговоре через закрытую дверь в «Утиной охоте» и т. п.

В основе сюжета скрывается авантурная интрига гоголевского «Ревизора» – раздуваемая страхами иллюзия, мираж, который занимает все больше и больше пространства и претендует на захват реальности. И так же как в «Ревизоре», страх разоблачения Бусыгина (Хлестакова) укрепляется страхом разоблачения Сарафанова (Городничего) – рифмуясь, они не дают друг другу рассыпаться в пух и прах. Бусыгин появляется в доме Сарафанова очень вовремя: отец страшно боится очередного разоблачения перед лицом своих детей, которые и так уже не слишком верят в его авторитет. У Сарафанова много тайн от детей: обнаружение любовной интриги вне женитьбы окончательно разрушает доверие к нему, тем более в борьбе с любвеобильным, но не половозрелым Васенькой. Страх парализует. Но тут же отходит: возможно, авторитет отца после обнаружения его скрытого авантюризма,

напротив, возрастет. Сарафанов ведь кажется детям беспомощным недотепой.

В этом и заключается чудо «Старшего сына» – в постепенном, методичном разглаживании конфликта. Интрига уходит, интрига заменяется, заполняется чем-то еще, фактурой более интересной и увлекательной, чем драматический саспенс. Нам попросту перестает быть интересным вопрос о разоблачении лжи Бусыгина – это на самом деле неважно. Мираж испаряется, потому что все страхи необоснованны и разоблачения не так страшны, как казалось нам раньше. Мотивация истаивает на глазах, появляются новые связи. В «Старшем сыне» мы сталкиваемся с интереснейшим феноменом: самоликвидация конфликта, драматического напряжения. Герои сами приходят к решению о бесконфликтности их взаимоотношений, начинают договариваться. Трагедии, как правило, движутся от гармонии к хаосу, комедии – от хаоса к гармонии. У Вампилова в остродраматическом сюжете, который должен по всем законам стремиться к краху разоблачения, возникает обратный ход, обратное движение: от хаоса к гармонизации бытия. В подобном построении сюжета есть нотка религиозной мистерии: человек, обратившийся к силам космоса (а «все люди – братья» есть космическая, космогоническая идея), сам способен снять все конфликты, гармонизировать собственное бытие. Подчиняясь замыслу, провидению, люди могут договориться между собой.

Александр Вампилов пишет пьесу, в композиции которой повторяются некоторые сюжеты драм европейского абсурда и, в частности, их предтечи – пьесы Владимира Набокова «Событие». «Старший сын» – это пьеса о событии, которого так и не произошло. Вернее, так: ждали одного события, а пришло совершенно иное, противоположное по сути. Надвигающееся бесповоротное разоблачение (не одного Бусыгина, но всей семьи – своеобразная готовящаяся «немая сцена») сменилось всепрощением. Событие, конечно, произошло, но не в основной коллизии, а в побочной:

пожар в доме Макарской ничтожен, театрально-пародиен по отношению к тому, что происходит с главными персонажами.

Страх получить расплату за свои грехи сменился милосердием, всепоглощающей любовью. Логику драмы, литературной композиции (все узлы должны быть развязаны) заменила мистическая, мистериальная логика, «бог из машины» – внезапно «включившийся» «прощальный» ресурс человечности. И вместе с тем понятно, что Вампилов не знает, чем завершить эту историю, ее финал расплывчат, и будущее героев не просматривается, словно они уже попали в другое измерение.

Герои успокаиваются на идее всеобщего родства, человеческого братства, мудрости общежития. Эта идея является прямым ответом на диспозицию в пьесе, где утверждается тема всеобщего сиротства, всеобщей безотцовщины, экзистенциального одиночества, бесприютности во вселенной. Если сиротство и одиночество человека – норма бытия, то идея братства и милосердия – универсальный инструмент спасения. Не только розыгрыш Бусыгина работает на эту идею. Здесь работает и безотцовщина самого Бусыгина (важно понимать: Бусыгин потому так уверен в своем розыгрыше, что разыграл при Сарафанове сцену, которую представлял в своем воображении много лет, – первую встречу со своим потерянным отцом); и его утверждение «Я родился случайно» (как приговор всему человечеству – все мы случайно получаем «прописку в жизнь» и тщетно желаем разгадать цель, смысл нашего случайного зарождения); и потеря контакта между Сарафановым и его детьми; и обретение Васенькой «старшего брата» взамен угасшего отцовского авторитета; и всеобщее сиротство страны и самого Вампилова. Тяготение к родственному, к полноценности рода было болезненной мечтой Вампилова.

«Старший сын» Бусыгин – действительно хороший психолог, он появляется у Сарафановых вовремя. Андрей Григорьевич в финале пьесы не случайно не верит в признание «найденых»: если Бусыгин – не сын, значит, рухнет целый мир, целая вселенная,

которая только-только начала складываться в голове Сарафанова. Бусыгин оказался «пятым элементом», без которого мозаика жизни не сложилась бы. Он – залог гармонии, спаситель, замковый камень, что хранит семью от уже начавшегося распада. Он – реализация всех мечтаний. Сарафанов с появлением Бусыгина обретает смысл жизни и раскрепощается; теперь в глазах детей он не бесполой стареющий идеалист и тряпка, а, если так можно выразиться, мужчина с авантюрным прошлым. Дочь расстается с ложными целями (Бусыгин и Сильва раскрывают глаза на солдафонство, нечуткость Кудимова) и, быть может, обретает новые, верные, построенные на внезапной любви. Младший брат, обессиленный, изувеченный комплексами подростка, находит старшего и не столько взрослеет и становится готовым на поступки, сколько получает от Бусыгина опыт мужественности (Васенька тут же перенимает его словесные обороты и манеру поведения), которого ему явно недоставало при неловком, неуверенном отце. Приобретает и Бусыгин: отца, большую семью, возможность давать советы и покровительствовать – то, чего был лишен в жизни. «Вы сумасшедшие, вы и разговаривайте», – в сердцах говорит Нина Сарафанову и Бусыгину, и она права: двое людей с раной в душе нашли друг друга. Блудный сын пришел к блудному отцу.

Сарафанов рассудил верно: если Бусыгин прав и мир в семье построен на лжи, то рухнет гармония вселенной, справедливая логика. Нельзя допустить разрушения гармонии – как музыкант, Сарафанов этого допустить не может. Но если гармония и справедливость, завоеванные так сложно, разрушаются, то уж пусть тогда мир будет построен на лжи. Гармония ценнее. Добрый мир ценнее худой правды.

В случае с вампиловской пьесой невозможно не сказать о том, какое значение постоянно обретают в русском мифологическом, народном сознании родственные связи. Родовое, семейное, коммунное – базис менталитета, заложенный в языке, пословицах, табуированной лексике, фольклоре. Неслучайно «братская любовь»

обрела сильное значение в кино 1990-х – в двух «Братьях» Алексея Балабанова, где единственное, в чем укоренились герои на фоне тотального крушения страны и всего ценностного ряда, – родовое немотивированное «братство». Когда никаких других связей не существует, людей связывает между собой только идея родства по крови.

Именно этот мотив и обеспечил пьесе ее нынешнее величие и вневременное звучание. В тяжелые, кризисные годы в истории нашей страны важно напоминать, что кровное братство, семейные связи, общность языка – единственное, что может удержать нас в реальности. Идея родства, помноженная на явственные христианские мотивы, мгновенно переносит зрителя из захолустного советского предместья в метафизическое, вселенское пространство. Хорошо знавший Вампилова биограф Андрей Румянцев вспоминает важное в этом контексте обстоятельство:

Впервые от него я услышал обращения: «матушка», «братец». Он и в нашем кругу говорил: «Матушка просила...» или «Братец посоветовал...» Эти слова не казались приторными, от них веяло нежным, домашним, детским^[16].

Бусыгин – безусловно, главный герой «Старшего сына». Он ведет интригу, он меняется, причем, что характерно, меняет его не столько сама ситуация, сколько собственная рефлексия по поводу этой ситуации. Интрига, им закрученная, вышла из-под контроля, и в этот момент Бусыгин совершает поступок, который его ярко характеризует: он принимает ответственность за события, им запущенные, он становится тем, кем назвался. Он принимает ответственность за семью. Он совершает поступок, достойный взрослого человека, мужчины.

Совершается чудо, опять-таки достойное какой-нибудь религиозной мистерии: то, что было создано как розыгрыш, во имя лжи, злодеяния, теряет свою силу и обращается добром для всех

героев драмы. О том же феномене говорит и Сарафанов в своей единственной «программной речи»: «Жизнь всегда умнее нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна».

Трудно понять, осознать, откуда в скромном, тихом человеке, во вчерашнем провинциальном журналисте-фельетонисте со стандартным набором тем комсомольской печати середины 1960-х годов пробуждается такое явственное, такое зрелое религиозное сознание. В монологе Сарафанова – вера и надежда на провидение, вера в силу жизни и покорность судьбе, внешней силе, которая управляет вселенной. Человек слаб и замысла не ведает. Течение жизни выправляет все нечестные варианты судьбы, если к этому провидению доверчиво развернуться. Жизнь прихотлива и иррациональна, отдаться божественному замыслу будет самым верным шагом. Как пьяный уже не рассчитывает на себя, а только на провидение. «Я всегда зависела от доброты первого встречного», как сказано у Теннесси Уильямса.

В этой пьесе навстречу друг другу идут блудный сын и блудный отец. Каждый несет другому шанс на реабилитацию в настоящем. Каждый без другого неполноценен. И каждый встал на путь покаяния перед могучей силой жизни, которая рано или поздно все справедливо расставит по местам. Вспомним финал «Соляриса» Андрея Тарковского – фильм примерно той же эпохи, где религиозное, космическое, экологическое, культурное и апокалиптическое соединяются в рембрандтовской мизансцене коленопреклоненного сына, отдавшего себя чувству.

Религиозные смыслы Вампилова проясняются и в языке. С обрушением советского быта, с уходом реалий язык облегчается, обнаруживая ранее не замечаемые конструкты, сочленения слов. Именно в «Старшем сыне» у Вампилова проявляется тяготение к простому, притчевому, едва ли не библейскому языку. Смысл слов обновляется, обогащается, а где-то, наоборот, спрямляется. Уже в вышеупомянутой цитате в словосочетании «хоронили человека»

канцелярско-бюрократический смысл заменяется на космический, бытийственный. Слова, попадая в богатую, «одухотворенную» ситуацию, счищают лишние напластования, возвращают смысл к изначальному. Точно так же работает и фраза Бусыгина в финале пьесы: «Мы хотели согреться и уйти». Казалось бы, речь идет о ранней осени, о первых заморозках в предместье большого города, но на самом деле речь о холоде внутри, о метафизическом холоде, о колоссальной жажде человеческого тепла – опять же едва ли не в изначальном, библейском смысле слова. Дух Божий дышит, где хочет, но чаще всего его следует ждать в предместье, на задворках цивилизации, в неуют, на ветру.

Религиозная тема продолжается в образе Сарафанова. Этот тип осознанного, нескрываемого неудачника (Сарафанов сам признается в этом, и это становится крупнейшим событием пьесы) уже встречался нам в володинских «Пяти вечерах». И это более чем тенденция советской драматургии, когда именно неудачник, лузер, аутсайдер становится героем драмы. Эпоха, когда если не на сценах страны, то внутри интеллигентского сообщества обсуждается и переживается судьба страны 1930–1950-х годов, не могла не сделать неудачника героем, так как в той или иной степени лишними стали многие соотечественники. И поколение Сарафановых и Ильиных, пережившее войну, довоенные и послевоенные лишения, ощущало себя как на переключке выживших из погибших частей. В особенности на фоне здоровых, бодрых, хулиганствующих и полных жизни детей. И точно так же как в пьесе Володина, мучения Сарафанова, усугубленные его нынешней непристроенностью, профессиональным «демпингом», делают его блаженным мучеником, совестливым и мудрым, умеющим признать свои ошибки и извлечь из них свои достоинства. Именно Сарафанов произносит в этой пьесе самые верные, самые точные слова о переживании настоящего. Он учитель жизни. «Серьезного музыканта из меня не получилось. И я должен в этом сознаться» – в этом признании, в этой сдаче своих позиций Сарафанов мужественен и силен,

благороден и величественен. Фигура блудного отца, встающего перед детьми на колени и признающего собственное фиаско, – сильная мизансцена, богатая смыслами, печалью и величием. Стыдно отцу перед детьми за преданные идеалы молодости, за проигранную жизнь, за отсутствие свершений. Дети – это возмездие для родителей, их Страшный суд.

Сцена станет многозначнее, если мы вспомним, что Вампилов возвращает словам их первоначальный смысл и в словах «отец» и «сын», многократно произносимых в этой пьесе, нам мерещатся Отец и Сын. Неслучайно в 2000-х годах было множество попыток представить эту пьесу как конфликт поколений и времен; здесь вызревала идея о примирении советской эпохи и постсоветской, о прощении отцов сыновьями и отцами – сыновей. Тем более что для этого синтеза Вампилов сам подготовил почву, так как в идее всеобщего братства, цементирующей пьесу, есть как коммунистические мотивы, так и христианские, – именно в этой точке они соединяются, о чем красноречиво писал Николай Бердяев (Третий интернационал заимствует идею Третьего Рима). Путь Сарафанова – увидеть, как в палимпсесте, через более поздний коммунистический слой («дружба народов») – древнейший христианский слой.

Интересная в пьесе расстановка сил. Сарафанов видит, что рухнет его мир; чувствует, что именно он во всем виноват; ему бесконечно стыдно за свою нерешительность. Бусыгин видит, что мир в семье Сарафановых рухнет, и принимает ответственность за семью, компенсируя чувство вины. Но любопытна тут и третья фигура. Вампилов фиксирует появление нового типажа – курсанта Кудимова, человека, который вообще ничего не чувствует, лишен навыка эмоционального контакта с другими людьми, сочувствия, наблюдательности, мышления вне заданности. Человек-норматив, человек-регламент. («Компрометируется самое святое – образ советского солдата», как написал один партийный критик.) От пьесы, в которой так много сложных чувств, стыда, раскаяния, прозрений,

полунамеков, с помощью антигероя Кудимова можно двигаться к другой пьесе – полной противоположности «Старшего сына», пьесе о тотальном бесчувствии.

«Утиная охота» написана через два года после «Старшего сына», но складывается ощущение, что между ними – десятилетия. Если «Старший сын» представляет мелодраматический цикл пьес оттепели от Арбузова до Володина, то «Утиная охота» в самый пик застоя открывает горизонты к сложной, проблемной, неблагоприятной драматургии последних советских лет. С «Утиной охоты» можно вести счет пьесам, показывающим тотальную дисфункцию советского человека.

Появление такой фигуры, как Зилов, не просто в советской драматургии, но и в советском обществе, «благовестило» о начале конца. Это очень быстро распознала правая критика, которая тут же отказала Зилову в правдоподобию: в советской реальности, дескать, таких зиловых нет и быть не может. А между тем феномен «зиловщины» уже обсуждался на различных форумах: Вампилов дал имя целому социальному явлению.

Судя по записным книжкам, Вампилов любил эти литературные игры: изобретение новых фамилий из старых слов (например, Генделев и Бахов). И тут говорящая фамилия: Зилов – человек-машина, бесчувственный, грязный, вонючий грузовик-тягач, каравелла индустриальных зон (невзирая на то что такая фамилия в действительности существует).

Мировая драматургия знала многих героев, которые грезили наяву, погружались в бесплодные видения и мечтания. В Зилове мы встречаем совершенно новый феномен, героя, который мог появиться только в XX веке: человек без воли к жизни, самоистребляющийся организм. Самая жизнь, чьей противоположностью становится утиная охота, оказывается ненужной субстанцией для Зилова, тем, чем можно пренебречь. Герой Вампилова стремится к небытию, к месту, где «ты еще не родился», к заповедной тишине.

Мечтательное, галлюциногенное, наркотическое пространство «утиной охоты» – беспредельность времени и пространства, в которой растворяется временный, разрушенный, дегуманизированный человек: «Тебя там нет, понимаешь? ...И ничего нет. И не было. И не будет...» Нечто похожее на Чистилище – куда погружается индивидуальная душа, чтобы стать частью мировой. В то время как пространство и время в жизни Зилова, конечно, повторяемы. В окне его панельной многоэтажки словно бы отражается точно такой же дом и уходит во фрактал. И действие пьесы уместается внутри маленькой квартирki, пока идет кажущийся бесконечным, но на самом деле тоже конечный ливень. Пространство замкнуто: клаустрофобия порождает энтропию. Точно так же циклично и конечно время у Зилова. Вампилов столь умело строит пьесу, что порой кажется: психоз Зилова – не единичен, а цикличен. Судя по тому, что друзья даже не сильно обижаются на Зилова за финальную сцену в ресторане, а Дима умело и привычно выводит его из запоя, здесь главный герой предъясвляет типичное поведение, типичную ломку перед отправкой в сентябрьский отпуск. Такое случается с ним каждый год, и, возможно, попытка самоубийства является попыткой вырваться из этого колеса времени. Время конечно и мелко-мелко дробится, в жизни Зилова нет иной проекции вечности, нежели утиная охота. Зилов живет логикой, мотивацией минуты. Вторая картина второго действия в этом смысле показательна – как моментально меняется мотивация героя: получение телеграммы о смерти отца – решение ехать – сборы – выпроводить жену – ссора с женой – приступ морализма – приступ совестливости, отдает долг Диме – кокетливая беседа с Ириной – агрессия, вранье – опять спешит на самолет – уже не спешит, самолет завтра – вообще никуда не летит. Актеру необходимо быть истинным Протеом, чтобы в течение очень короткой сцены сыграть эту постоянно смещающуюся мотивацию, отодвигающуюся сверхзадачу. В этом Зилов весь: инфантилен в крайней степени, цели и задачи меняет по сиюминутной логике.

Более того, в финальной сцене и эти мотивации оказываются ложными: когда пьяный Зилов предлагает Ирину всей честной компании, становится ясно, что и погоня за новым телом ему наскучила. Он осознал заданность, цикличность своих поступков: развращенный соблазняет невинную, вводит ее в хоровод порока, пускает по кругу, и цель у этих действий – нулевая, только саморазрушение, которое предполагает и отравление мира вокруг себя. Утащить в ад за собой как можно больше людей, осалить, не оставить чистоты и невинности на земле.

Как уже было сказано, у Вампилова самые простые слова возвращают себе свой первоначальный, архаический смысл. Так и в этой пьесе есть большой соблазн услышать в слове «охота» не только пальбу по птице, но и желание, страсть, либидо, если угодно. Душа Зилова жаждет только одного: раствориться в небытии, в тишине, в безбрежности пространства. Героем движет желание не жить, жажда небытия, желание безволия, передача себя в руки вечности, возвращение «билета». Точно так же и кафе «Незабудка» с его милым, но стереотипным названием отсылает не к цветку и даже не к любви незабвенной, но, от противного, – к забытью, к забвению, к беспробудности. И официант Дима – провожатый Харон в этой алкогольной реке забвения.

Острослов и гуманист, почвенник и жизнелюб, Вампилов мистическим образом не только посвящает пьесу деструктивному герою, но и насыщает текст своей драмы множественными образами смерти. Проигнорированная смерть отца, траурная музыка, похоронный венок, который Зилону приносит мальчик Витя – ангелоподобный посланец из детства (это сцена – Благовещение наоборот); адрес новой квартиры Зилова – Маяковского, 37; живые утки, которые Диме кажутся мертвыми, муляжи уток, аборт Галины и проч. Зилов со всех сторон окружен смертью. Вампилов погибает за два дня до своего 35-летия, и друзья, готовые прийти на юбилей, приходят на похороны – сама жизнь Александра Вампилова рифмуется со смертью.

Большой вопрос, что именно мы наблюдаем: пробудившуюся совесть Зилова или же глубину падения распоясавшегося человека? Это вопрос театральной трактовки: обвинять Зилова, наблюдая его падение, или же надеяться на его возрождение. При том что пьеса вариативна и предполагает разные подходы, ключ к авторской позиции, очевидно, лежит в сложной композиции драмы, где нет линейного повествования, а есть флешбэки, наплывы воспоминаний, являющихся в похмельном сознании Зилова, который постоянно куда-то звонит. Зилов вспоминающий – это не тот же самый Зилов, совершающий скверные поступки. Они не тождественны друг другу – происходит отчуждение героя от своего Я; Зилов, словно уже умерший, наблюдает за собой, как отлетевшая душа наблюдает за суетой близких над мертвым телом. В какой-то момент приходит ощущение, что границы реального времени и памяти стираются. Но однозначно одно: попытка самоубийства свершается на самом деле, сразу после того, как последнее воспоминание ушло. Это и есть единственный поступок Зилова в реальном времени, если не считать звонков. Зилов, оценивающий самого себя и явно собою не гордящийся, – это герой совестливый и стыдливый. Находится он в данный момент на стадии выздоровления и нравственной чистки – или он опохмеляется, чтобы выйти с Димой на очередной круг (цикл «утиная охота – прозябание»), – это вопрос опять же индивидуального восприятия. Тут важно другое: драматург демонстрирует нам порок в действии и одновременно в самоосмыслении. Вампилов не показывает нам исцеление героя, но предъясняет возможный и, очевидно, самый точный путь к нему: через совестливость, через самосуд. Жгучий стыд за самого себя, который испытывает Зилов в реальном времени, – есть путь к самосовершенствованию. Выше уже говорилось о том, что у Вампилова пробуждается вопрос о нравственности без идеологии. Тут, в финале «Утиной охоты», этот поиск альтернативной, внепартийной нравственности, самовосстановления явственно намечен. В Зиллове достигнут какой-то предел дегуманизации,

обесмысливания, оскотинивания человека. Через «орган стыда» начинает работать механизм самовосстановления.

В «Утиной охоте» и «Чулимске...» звучит важная экологическая тема. Здесь Вампилов приближается к основной интонации писателей-деревенщиков: Распутина, Астафьева, Абрамова. Человек, оторвавшийся от земли, подчинившийся урбанистическим ценностям (квартира-клетка, имитация деятельности на службе Зилова), падает в пучину безнравственности и начинает беспощадно уничтожать природу (утиная охота, в которой находит отдохновение Зилон, – его чаемая мечта). Давид Боровский в спектакле для МХАТа изобрел такую сценографию: спиленные сосновые хлысты в огромном целлофане. И тут, как у деревенщиков, возникает тема забытой, брошенной религиозности, досоветских исконных ценностей, в которых писатели 1960–1970-х видят чистый исток возрождения человеколюбия. И вновь, как и в «Старшем сыне», Вампилов стихийно, бессознательно находит религиозные темы. Четырехдневный ливень вызывает у Зилова фразу «Однажды, говорят, так уже было», которую при желании можно назвать аллюзией на всемирный потоп. Мечты о счастье с Галиной и Ириной – тоже вокруг церкви, венчания, чистоты обряда. (В книге Елены Стрельцовой «Плен утиной охоты» есть интересное рассуждение о старинной Троицкой церкви в Иркутске, которая стала в советские годы планетарием и напротив которой жил Вампилов с первой женой – прототипом Галины; тут интересно сочетаются религиозная древность и чистота с космогонией, вечностью природы, звезд.) И фразу «открылся сезон охоты» можно – учитывая умение Вампилова возвращать словам первоначальный смысл – срифмовать с «охотой на человеков», представлении об апостолах как «ловцах человеков». Мечтания Зилова о церковном обряде и глади вод, о слиянии с природой, небытии, безвременности – это попадание советского героя в пространство Руси, Беловодья Валентина Распутина, друга

Вампилова по литературному Иркутску и создателя в том числе и образа народно-христианской деревенской утопии.

Выше уже приходилось говорить о том, что та драматургия, которой противостояли Розов и Арбузов, Володин и Вампилов, была драматургией социальной маски (здесь в дурном смысле этого слова). Советская идеологическая драматургия 1930–1950-х определяла социальную сущность героя на сцене: положительный герой был всегда человеком положительной профессии, высокопоставленным, привилегированным. В «Утиной охоте» ситуация намеренно травестирована. Труд Зилова, инженера, человека с высшим образованием, намеренно обесмыслен; мотивацией жизнедеятельности он отнюдь не является, оказываясь скорее формальностью, синекурой. Зато преисполнен профессиональной чести, достоинства, шарма и принципов официант ресторана «Незабудка» Дима. Спортивный, положительный герой, честный товарищ, не хапуга, не хам, более того, self-made man, как мы узнаем из одного из диалогов, – и вместе с тем омерзительный, страшный персонаж, говорящий нам и о призраке фашизации общества, и о «власти обслуги». Если дегуманизация Зилова – это окончательное падение советского человека, то поколение Димы – это будущее страны. Вот кто здесь честно и праведно трудится. Вслед за совестливой бессовестностью, за стыдливым алкоголизмом и безалаберностью приходят люди незыблемых принципов, жестких инструкций, недрожащих рук, метко целящихся и всегда добивающихся успеха. Люди, которые не прощают обид и не умеют быть «терпилами». И если в «Старшем сыне» Кудимов для Вампилова еще безопасен (он просто дурак), то в «Утиной охоте» Дима – это проводник Зилова в ад, темный ангел-искуситель, учащий тотальной бесчувственности, мастер хладнокровия. «Будешь мазать до тех пор, пока не успокоишься» – принцип Димы, за которым тоже стоит лик смерти. Успокоиться значит умереть, стать покойным, стать равнодушным. Официант и охотовед Дима – лжемессия для Зилова, он не научит, как

преодолеть порок, он научит, как избавиться от стыда за порочность. Бесчувственность человека – то, с чем столкнется Вампилов в последнюю минуту своей жизни: видя, как перевернулась лодка на Байкале и как человек пытается в осенней воде доплыть до берега, справиться с волной, какие-то люди на берегу просто стояли, курили и молча наблюдали. Между ними было восемь метров.

В недописанной пьесе Вампилова «Несравненный Наконечников» парикмахер научается писать пьесы. Обслуга начинает и выигрывает. Тема обслуги, которую открывает Вампилов, еще ждет нас в пьесах 1980-х годов.

Другую грань цинизма демонстрирует «всеобщая» женщина с именем Вера, продавщица, называющая всех «аликами». Она – продукт извращенности зиловых, доведшая себя до крайнего распада личности, полного декаданса. Шутки на грани фола, хамство, декларируемая доступность – кажется, все это не скрывает никакой внутренней драмы, как ни велик соблазн ее отыскать. Какова мотивация для Веры прийти в дом Зиловых на правах бывшей любовницы? По сути, ее нет. Кушак и перспектива «прилепиться к нему» ее вряд ли занимает. Идти домой к бывшему любовнику, чтобы знакомиться с его женой, где все, кроме несчастной Галины, всё понимают и молчат, – удовольствие тоже ниже среднего. Выпить, устроить скандал, прошвырнуться на авось – мотив не слишком сильный. Корысти никакой. Остается одно: несет Веру по течению, куда прибьется, тому и рада. Особый внутренний цинизм, пустота, имитация жизни.

Изумительно, как изменилось, подвинулось время. Факт дележа, разыгрывания женщины у Островского в пьесе «Бесприданница» порождает целую драму с убийством. Та же самая коллизия (Зилов отдает Веру друзьям, Кушак и Кузаков ее публично делят) несколько не смущает Веру – напротив, она смирится с любым решением.

Алла Соколова

«Некрасивый человек неопределенного возраста»

Важный мостик от зрелой советской драматургии к позднесоветской, от Вампилова к Петрушевской – пьеса ученицы Игнатия Дворецкого Аллы Соколовой «Фантазии Фарятьева» (1974). Прочтения этого текста в современном театре неумолимо тяготеют к ностальгической, сглаживающей интонации. Нам же необходимо обнаружить аутентичное звучание. «Фантазиям...» суждено было стать едва ли не лучшей советской мелодрамой, сохранившей депрессивный, почти суицидальный дух времени. «Три некрасивые очаковские женщины» и сам Фарятьев обнаруживают прозоровскую тоску о несбыточном, нездешнем: одних из душного скучного южного городка тянет в другие края, где почему-то словно медом намазано, других, а именно Павла Фарятьева, тянет «на родину» – то есть, по его мысли, в космос, к звездам, к седой вечности, где, очевидно, можно слиться с чем-то большим, чем ты сам. А здесь, в Очакове, жить никто не хочет. Герои кричат, они больны острой формой клаустрофобии. Здесь – клетка, узы, депрессия и вековая усталость всех героев. Соколова использует несколько метафор для обозначения однообразия, неразличимости характеристик, неуютного бытия. С первых строк заявляется, что Павел и Саша – потенциальные супруги – «неопределенного возраста, неопределенной внешности». «В комнате мало свободного пространства, ее загромождают вещи» – и можно было бы добавить: «и люди». В квартире Саши и Любы «расположение комнат такое же», как и у Фарятьева, а другого места действия в этой пьесе нет. Всё, конец – время и пространство остановились, зависли в одной точке, нет воздуха, нет перспектив. Тотальный застой. Фарятьев бесцельно слоняется в доме Саши, внезапно появившись без всякого

повода и намека, выключивает у нее неловкое «да», данное только для того, чтобы тот ушел. Отношения между двумя «любовниками» лишены либидозной силы, вялы, нежизнеспособны. Отношения, которые ни с чего начались, и кончаются ничем – сном, усталостью. Некуда идти, некуда стремиться – только навстречу друг другу, ранить, биться друг о друга до гибели всерьез.

Аутентичную интонацию дает фильм Ильи Авербаха (1979). Узнаваемый серый, унылый, «стертый» колорит советского кино конца 1970-х: хоть это и южный городок, все в нем намеренно тускло: запачканная лазурь, потрескавшаяся синева. Квартиры забытовлены, замусорены, полны тусклого хрусталя и пыльных ковров, неудобны. Комнаты «проходные». Депрессия во всем: в звуках раздолбанного простенького пианино; в зелёнке на руках скверного ученика, не способного выйти из азов; в стереотипном тюле, развевающимся на ветру как саван; в белой, полопавшейся краске дверей; в унылой советской кухне, откуда, как паук из своего логова, следит за жизнью дочери не имеющая собственной жизни мать. Депрессия – в ломкой шейке Марины Нееловой (Саша), на которой галстучек висит как удавка. Женщины плачут навзрыд – словно жизнь пополам. Быт словно в паутине, в пыли, без ярких красок, в осточертевшем однообразии. И при этом активен, зловещ; он опутывает «бабье царство», где и Фарятьев – не мужчина, затягивает в свой кокон.

Персонажи Аллы Соколовой – люди с хрустальными душами, но без кальция в костях; студенистые, словно постоянно простуженные; люди-одуванчики, состоящие из расшатанных нервов и визионерских мечтаний, утонченные до болезненного состояния. Их отличает глубокая несамостоятельность, фатальное неумение быть независимыми.

«Фантазии Фарятьева» – пьеса о трех поколениях, и у каждого поколения своя характеристика. Младшая сестра, школьница Люба – самая трагическая фигура. Подросток, уже тронутый цинизмом, раздавленный тяготами бытия и беспокойством. Она не верит в

любовь, остро чувствует неприглядность существования. Наблюдая за жизнью увядающей сестры, она выносит ей однозначный диагноз: «сгниешь» в Очакове, «сгниешь» в музыкальной школе, после сорока жизни уже нет. Люба злая, суицидная, порывистая; она может одновременно дерзить матери и неистово радоваться красоте природы; может разрыдаться от инопланетных фантазий Фарятьева (потому что ее, уже знающую о жизни всё, ткнули носом в отброшенный ею идеал), чтобы на следующий день обдать эти идеи кипятком презрения. Шаткий гормональный фон, сказали бы доктора. В ее финальном любовном признании Фарятьеву – подростковая бравада, Люба безотчетно ворует чувства, судьбу старшей сестры. Однако отказ Фарятьева (зеркальный по отношению к отказу Саши), скорее всего, окончательно приведет ее к прагматическому цинизму. Он же и сообщит ей стойкость: Люба тут – единственный герой, в чью жизнеспособность веришь. Во всяком случае, она одинаково далека и от немотивированного и несколько идиотического оптимизма матери, и от разочарованности скисшей старшей сестры. Этому поколению очаровываться было уже нечем, поэтому и разочарование их не припечатает к земле.

Мама с ужасом в глазах задает тридцатилетней Саше вопрос: «Между вами ничего не было?» Сегодня представить себе такое невозможно. Пуританство, морализм, стесненность советского человека зашкаливают^[17]. Квартирный вопрос вынуждает жить в скученности, друг у друга на голове, на коротком поводке. В интимных отношениях не может быть тайн, интимная жизнь – напоказ. Диалоги Павла и Саши, предназначенные для двоих, слушают из каждой комнаты. У человека нет возможности уединиться, человек зажат в тесноте быта. Именно Алла Соколова начинает тему, которую затем подхватит и сделает своим козырем Людмила Петрушевская: бытовой ад, бытовой террор, мучительность кучного совместного проживания разных поколений родственников, становящихся недоброжелателями.

Заметна двойственность: раздражение наседкой-матерью («Мама, вы тратите столько эмоций!» – говорит изнемогающая, ослабленная Саша) и зависимость от нее (характерная фраза Любы: «Мама, а что ты меня не будишь?»). Раздражение, как и усталость Саши, часто не имеет внятной мотивации, потому эти садомазохистические отношения можно назвать формой насильственной зависимости, которая длится так долго, что уже и нравится.

Поколение Павла и Саши – инфантильное, несамостоятельное, глубоко зависимое, причем не столько от старших, сколько от общества в целом. В усталости скрыто нежелание и отсутствие любви, воли к жизни. Фантазии и визионерство скрывают детское сознание: с одной стороны, возвышенное и пафосное (неслучайно Павел говорит по-книжному, например: «заря догорала», или до крайности нелепое, выдуманное «вы похожи на Сикстинскую капеллу», или «все существующее прекрасно»), с другой стороны – беспомощное, нежизнеспособное.

Характерен мотив финального засыпания сидя, замораживания, окукливания Павла Фарятьева, который получил грубый отказ. Явившийся в дом Саши почти случайно, без видимых оснований, он выпадает из сновидения, затем делится тут своими снами и в конце концов логичным образом снова попадает в объятия Морфея. Обслуживает сам себя, словно врача, залатывая свой уставший организм сновидениями. Зубной врач, он знает целительность анестезии. Но зачем разбудили Фарятьева? Интересно, что визионерский монолог об инопланетном генезисе человека, о нездешней родине людей Фарятьев произносит, когда Саша запекает тему Родины Микаэла Таривердиева из «Семнадцати мгновений весны». Вот она – эта тоска по подвигу для поколения тех, кто ни на какой подвиг даже ради собственной жизни уже не способен. Мечтать в данном случае и для Саши, и для Павла – значит заместить какое-либо действие. Мечтать, чтобы не действовать. То, что Павел не замечает реальности, видно уже в

первой сцене, где он упрямо продолжает называть Сашу Александрой, хотя это ей явно не нравится.

Усталость человека, сонливость, повышенная утомляемость, серость существования – вообще свойства того времени. Сравните, к примеру, эмоциональный настрой поколения за тридцать в популярном фильме «Ирония судьбы, или С легким паром» – там показано такое же состояние человека 1970-х, словно огорошенного, замордованного работой, обществом, общей неустроенностью. Как ходят, как сидят, как стоят. Исследовательница Ольга Багдасарян пишет:

Во многих пьесах «новой волны» в начале действия чувство усталости является основной эмоциональной доминантой жизни героев, с ней связан общий для «поствампировцев» тон «потерянной», уходящей жизни^[18].

И наконец, поколение матерей и тетушек. Сверхактивное, твердо знающее, что надо, а что не надо, деятельное, вечно позитивное, готовое помочь, подсуетиться, легкое на подъем. Говорит тетя Фарятьева: «Перемою посуду и уеду к Соне в Полоцк». Переезд – как нечего делать, как руки сполоснуть.

«Матери» уже обо всем договорились, не дождавшись согласия «влюбленных», не замечая драмы на лицах своих подопечных; они заранее уверены в успехе своего (именно своего!) предприятия. Безудержная речь, восторженность не по делу, переполненность пустой информацией («Какая в России фауна!», «Карл Маркс любил рыбу»), умение пробивать и выведывать даже самые интимные вещи – это поколение людей, готовых *с наслаждением* выживать. То, что не нравится детям, что составляет предмет их раздражения, как раз повод для их радости и даже глубоко несодержательного, огульного восторга. Характерен финал, когда мама девушек, не замечая разрушенных судеб, выпадения Павла Фарятьева в сон, зареванной Любы, долго, как заведенная машина, читает радостное

письмо постороннего человека. В ее голове кроссворд разгадан, вся жизнь разложена по полочкам наперед, и срывов не будет. Такие матери умеют организовывать чужие жизни, но не свои. Здесь мы встречаем уже известную нам по пьесам Александра Володина вежливую бесцеремонность.

Сегодня любопытно порассуждать о знаках престижа середины 1970-х. Только в то время можно было быть зубным врачом и мало зарабатывать. В глазах Сашиной мамы Фарятев – золото-муж, так как с меркантильной точки зрения такой человек семье нужен. Интересна в этом отношении внесценическая фигура Бедхудова. «Всехний» приятель, он, похоже, единственный на весь город секс-символ, привлекательный и притягивающий. О нем говорят, но зритель его не видит – это только усиливает интригу. Если Фарятев мало зарабатывает, то, очевидно, Бедхудов – много. Его фамилия не только содержит «беду» и «худо», но и подразумевает кавказские корни, что по общесоветской мифологии, тем более в южном городе, гарантировало как сексуальную энергию, отсутствующую у Фарятева, так и достаток и респектабельность. Последний аргумент для Саши в пользу того, чтобы сбежать с Бедхудовым: он нашел квартиру для них, значит, план побега может быть осуществлен; Фарятев же тянет ее назад, в те же сети. Это «Женитьба» наоборот: сбегает невеста. (Среди героев пьесы Аллы Соколовой «Дом наполовину мой» (1976) есть такой же обаятельный, надежный, привлекательно-отталкивающий азербайджанец Рамзес Хразамов.)

Когда обществу ни о чем нельзя говорить, искусство начинает погружаться в глубины и впадины психологии – «до костей» вгрызаться в человеческие взаимоотношения. Молекулярная физика любви. Массовая культура тут достигает вершины. Мир замирает и обрушивается: изможденные, уставшие люди, превратившиеся в одни нервы. Движение только в себя. Люди что-то делают, даже вдохновляются, но все равно твердо знают, что их усилия обречены на провал. И от крошечного трагизма зрителя спасает только добрая

ирония автора, умеющего посмеяться над своими нелепыми героями.

Производственная драма 1970-х

Александр Гельман, Игнатий Дворецкий, Александр Мишарин и другие

«Коммунизм-то, видать, не скоро построятся»

Любопытный феномен советской драматургии – производственная пьеса. Уникальный русский жанр, искусственно созданный и более нигде в мире не повторяющийся. Оставшийся в своем времени, не поддающийся адаптации и реанимации, он все равно является той субстанцией, тем этапом развития русской пьесы, мимо которых никак не пройдешь. Да в этом и нет нужды, как бы мы ни смотрели сегодня на феномен производственной пьесы – с антисоветских или, напротив, консервативных позиций. Интересен он прежде всего потому, что драматурги-«производственники» приняли этот соцзаказ не как дежурный; напротив, они добились самых серьезных творческих успехов в области формы и композиции. Производственная пьеса стала нашим ответом развивавшейся в те годы на Западе пьесе документальной – в Советской России с доступом к документам ситуация обстояла непросто, но производственники-драматурги, как правило, знали тему персонально и пьесы облекали в форму очерка-репортажа. Это был редкий культурный проект, который утверждал позитивные материалистические ценности (даже для российской классики неочевидные), эстетику труда и пролетарской простоты, сражался с манерностью и «искусством ради искусства», пытался вывести на сценическую площадку жизнь «как она есть». Производственная пьеса никак не была соцреалистической – она была именно реалистической, скроенной из «куска жизни», а кроме того,

пользовалась внезапно возникшим правом критиковать начальство. Реалистической производственная драма была и в том смысле, что показывала, как реальность противостоит плану, расчетам плановой экономики. Главный ее конфликт состоял в расставании с великой советской утопией: планирование, регулирование жизни никоим образом не сочетались с ее естественным течением – без чудес, но с потерями, с человеческим фактором, лицемерием и коррупцией высшей власти. Если соцреализм брал на себя обязательства показать жизнь такой, какой она представляется в мечтах, то у производственной драмы была обратная миссия: разоблачить мечту, показать, как желаемое резко расходится с реальным положением дел. Культуролог Алексей Юрчак, правда совсем по другому поводу, называет этот факт позднесоветской действительности «перформативным сдвигом» – разницей между реальностью и ее подачей:

Перформативный сдвиг был организующим принципом и в практиках советской экономики, где авторитетный дискурс принимал вид дискурса о выполнении плана. Организация бесперебойного производства в этом контексте часто зависела от способности руководителя предприятия избежать проблем снабжения, которыми страдала социалистическая экономика. Для этого они были вынуждены, кроме прочего, придумывать альтернативные экономические отношения – раздувание бюджета, приписки, накопление избыточного сырья, бартер с другими предприятиями и так далее^[19].

Слова расходились с делом, и постепенно этот сдвиг достиг такой разницы, что слова обрели самостоятельность, перестали зависеть от реальности.

Важно отметить, что производственная пьеса была также ответом на брехтовскую реформу театра. Производственники искали формы драматургии, хотя бы в потенции способные породить прямое

воздействие театра на человека: эксперименты с формой приводили драматургов к пьесе-суду, пьесе-протоколу, пьесе – разбору полетов, пьесе-диспуту, под воздействием которых теоретически могли состояться митинг или забастовка. Эти пьесы, где героями могли стать крановщицы, бетонщики и газосварщики, в каком-то смысле расширяли кругозор искусства, возвращающегося к «рабочему вопросу». Если согласиться со словами Андрея Синявского об СССР как «республике ученых», стране, жившей по законам науки, книжного знания (Синявский не вкладывал в эту формулу исключительно позитивный смысл), то производственная пьеса была как раз ответом на это доминирование инженерской, научной среды в советском обществе. Производственная пьеса в зрительном зале вызвала к интеллекту, к игре ума, а вовсе не к эмоции. Пьеса становилась «театральным сопроматом», перекрестком, на котором наконец-то соединились целеустремления «физиков» и «лириков».

В 2010-х годах в культуру вновь пришло желание ее проектировать, «спасать». И если из этой точки посмотреть на феномен производственной пьесы, думаешь, прежде всего, об известной искусственности того проекта. Производственная драма предстает в качестве оппозиции как раз *не* искусственно возрождавшейся в те же годы существенной традиции почвеннической литературы. Там, в среде сельской провинциальной интеллигенции, пробуждались стихийная непотопляемая религиозность и представление о «природной» нравственности; звучала экологическая тема; героями становились аутсайдеры и эскаписты; и даже в деревенской прозе назревали антисоветизм и протестное мышление. А здесь, в недрах партийной производственной пьесы, жили урбанистический дух и философия хищничества, деловой игры; раскрывалась сущность изначально злой, деструктивной человеческой природы; героем становился не гуманист, а работник с идеалистическим, оторванным от природы мировоззрением. Причем где-то идеализм производственника был осуждаем, а где-то приветствовался. Более того, в производственной

пьесе ставился вопрос о том, не стоит ли какие-то качества капиталистического бизнес-метода использовать на ниве социализма. Проектная драматургия, созданная в помощь позитивным сдвигам в экономике, на самом деле погрязла в сомнениях. Интересно другое: как давно не поднималась в русской драме тема разницы между тем «как надо» и «как есть на самом деле», между нормативами и реальностью. Чаще всего реалистический подход к производству не торжествовал, а нормативность плановой экономики сменялась на нормативность личности нового директора-дельца. В пьесах «производственников» утверждалось тождество прагматики и идеализма – это была, если угодно, практическая фантастика, удаленная от реальности. Сведем производство к математической формуле без учета человеческого фактора – и это будет самой строгой экономией и доказательством эффективности производства. Одним словом, в производственной драме отрабатывалась высокая философия, которая в конечном итоге сводилась чуть ли не к формуле «как нам обустроить Россию». Производственная драма отражала смену парадигм, но совсем не выход к свободе рынка.

Этот проект действительно был инспирирован сверху с целью поддержать слабеющую экономику, наделить театральную публику социальным оптимизмом, позитивным знанием, включенностью в процессы, которые переживает страна, развернуть зрителя к критической оценке, к активному позиционированию на как бы демократических аренах. Под эгидой мысли о том, что «не все так хорошо, как нам рассказывают», проводились не менее важные мысли о том, что перемены зависят от каждого и что уже народившуюся бюрократию застоя можно и нужно «взрывать на местах», действовать «из низов». И постольку поскольку герой драмы был словно наместником высшего партийного работника, верховная власть позволяла критиковать среднее звено, «князьков» на местах.

Идеологами и проектировщиками производственной пьесы преследовалась цель возродить к жизни производственный роман, реконструировать основные позиции индустриализации, но подвергнуть их критике, анализу. Они мечтали вынести театр на улицы и, преодолев законы сцены, вызвать общественную дискуссию, привить зрителю навык публичного обсуждения накопившихся противоречий. В этом движении было много идеологического (оправдание социализма и социалистической демократии, признание ошибок планирования, утверждение ценности труда и инициативы на местах), но было и много художественного. А именно: была связь театра с реальностью, были документалистика и публицистика, был интерес к форме и технической выразительности театра, был отказ от греха интимизации, мелодраматизации драматургии, намеченной в линии Розова, Арбузова, Володина и Вампилова.

В. Зайцев и А. Герасименко, авторы учебника по истории русской литературы второй половины XX века, предлагают любопытное объяснение успеха производственной пьесы на фоне упадка производственного романа в начале 1970-х. По их мнению, дело в том, что в романно-эпической структуре подчеркивалась сила коллектива и времени как мотора производства, тогда как театр (со свойственной только ему антропоцентрической моделью реальности) выдвигал новую концепцию совершенствования производства – через нестандартную, бунтующую личность: «Эти пьесы развеяли мысли о непогрешимости коллектива, оспорили расхожий тезис советской литературы о том, что коллектив всегда прав»^[20]. Не поменялось само производство – поменялся стиль управления, и пьеса отразила этот едва ли не эстетический слом. Коллективный труд раскололся на очаги талантливых пассионарных индивидуальностей.

В производственной пьесе является на сцену новый герой – социальный бунтарь, детонатор системы, который заставляет пересмотреть незыблемые, стабильные основы как минимум

производства, как максимум – всего строя жизни. Театральным событием эпохи застоя становится если не сам герой-бунтарь (будь то Чешков из «Человека со стороны» Дворецкого или Потапов из «Заседания парткома» Гельмана), то хотя бы мечта о появлении такого персонажа. Герой, о котором мечтается драматургам-производственникам 1970-х, является в реальности только в эпоху перестройки. Социализм с человеческим лицом – он может быть узнан в простом рабочем, который в силах подорвать систему изнутри. И в случае с производственной пьесой мы сталкиваемся не просто с эстетическим явлением, которое кратковременно расцвело и тут же потеряло свою силу; перед нами феномен проектирования социальной реальности с помощью культуры. Производственная пьеса не описывает действительность, не вводит в культуру человеческие типы, созданные временем, – она моделирует будущее, проникает в область «практической» фантастики, бумажной архитектуры.

В одной из пьес Михаила Шатрова говорится, что коммунисты сильны и правы, так как не боятся внутренней критики и уверены в том, что повредить им могут только они сами. И поэтому самым распространенным конфликтом в производственной драме стала борьба за героя на высших партийных постах; герой действует и нарушает правила не самолично, а под покровительством партийного чиновника, осознавшего необходимость перемен. Эта модель несколько напоминает античные сказания, где борьба между героями имеет высшую ступень, где борются их покровители-боги. И, стало быть, очевиден адресат производственной пьесы: она должна показывать трудящимся массам, пришедшим в театр, как им действовать в ситуации, когда далеко не все прекрасно в области советского производства и партийного строительства. Не все у нас прекрасно, и об этом можно говорить. Темами производственной пьесы были противостояние героя и растущего, коснеющего чиновнического аппарата, который погряз в чиновничестве, карьеризме, в «игре в авторитеты». А вывод сводился к тому, что

простой народ расплачивается за недостатки планирования в верхах, за страх и корыстолюбие вышестоящих. Совсем не случайно Александр Гельман станет одним из активных участников перестройки: именно в его пьесах предлагалось решать проблемы через общественную дискуссию, всестороннее обсуждение.

Важно осознать, что производственная и документальная драматургия 1970-х годов заимствовала приемы «прямого воздействия» театра 1920-х. Она не только привлекала общественное сознание к обсуждаемым идеям, к диспуту, она пробивала пресловутую «четвертую стену». Артисты БДТ рассказывали, что после фразы Соломахина «Кто за предложение Потапова?» руки поднимали не только артисты, играющие членов парткома, но и некоторые зрители. Памятен спектакль «Современника» по пьесе Михаила Шатрова «Большевики», оправдывающей красный террор: в финале зал вставал и пел вместе с артистами «Интернационал». «Диктатура совести» Михаила Шатрова в постановке Марка Захарова была также явлена как политический диспут, ток-шоу с телевизионными «минутами на размышление».

Было ли это культурное проектирование успешным и привело ли оно к чаемым результатам? Производственная пьеса через критику социализма была призвана вернуть интерес к проблемам социалистического производства (казалось бы, забытый в культуре со времени Сталина), а сам социализм – разбюрократизировать. Однако этот проект советской идеологии, как мы сегодня видим, привел к обратному эффекту: к острому чувству неблагополучия и дальше, к развалу советской государственной машины, которая слишком поздно публично объявила о кризисе планового управления и позволила самокритику. (То же самое произошло и с ленинианой Михаила Шатрова: последний всплеск интереса к Ленину-человеку обернулся его дискредитацией. Суд над социализмом, который был затеян ради обнаружения его потаенных ресурсов, истоков, завершился проигрышем по всем фронтам.

Шатровым руководило желание обезопасить ленинизм от последующего искажения в виде сталинизма, вывести ленинизм из мемориальной фазы, вочеловечить Ильича, но это с очевидностью выявило отсутствие цельности политической воли и вкусовщину партийной власти. Возвращение к истокам с их последующей, совершенно не исторической идеализацией, с заменой одной полуправды на другую – Ленин во всех пьесах лучший человек на земле, самый добрый и прозорливый, развернувший военную Россию к миру, – потребовало полного пересмотра советской системы.) Так и в производственной пьесе: объявленное неблагополучие системы и поиск героя-хирурга обернулся не лечением системы, а ее медленным разрушением. Производственная пьеса поставила множество проблем, которые решать будут только в перестройку – в каком-то смысле жанр предвосхитил социальные перемены, прозрел эпоху коренных переломов. Проектирование культуры – тем более проектирование жизни через культурные стратегии – обречено на провал. Но, к счастью для нас, этот период оставил шедевры литературы и театра, разбираться в которых крайне увлекательно.

I

В титульной пьесе этого направления «Протокол одного заседания» Александра Гельмана (шла в театрах под названиями «Заседание парткома» или «Премия», 1975) главный герой бригадир Потапов хвалится своими подчиненными: «У меня в бригаде один человек кончает строительный институт, один на третьем курсе, двое учатся в техникуме». И в этом суть: пролетариат вырос, молодежь в рост пошла. Потапов – народный герой с народной фамилией – управляется «снизу» фигурой возросшего «маленького рабочего», начавшего задавать принципиальные вопросы. «Низы» интересуются проблемами «верхов», планированием, структурой, миссией. «Низы»

хотят участвовать в общей игре, не удовлетворяются положением винтиков. Пролетариат предъявляет нравственный и финансовый счет государству, Левиафану, многоголовой гидре партсобрания, попутно теряя сакральное к ней отношение. Пролетариат более не желает длить свое рабское состояние. Кто таков отдельно взятый человек: исполнитель чужой воли или равноправный партнер? Отсюда максимальное изумление Соломахина и Батарцева: исполнитель желает знать общую цель, замысел, требует объяснения, мотивирования. Вопрос «На что способен отдельный человек в большом коллективе?» был краеугольным камнем такой драматургии. С одной стороны, он разоблачал козни высшего начальства, к которым так или иначе сводились все проблемы предприятия (личная неприязнь или соперничество, штурмовщина или «датские» обязательства), с другой стороны, взывал к личной ответственности частного гражданина, повышал ценность коллективной ответственности и значение персональной инициативы.

«Производственники» действительно были мастерами драматической формы. Гельман чаще всего использует так называемую «ибсеновскую модель драмы», при которой ситуация в пьесе движется от гармонии к хаосу. Рядовое дежурное заседание парткома, куда люди пришли отбыть короткий ритуал, завершается ощущением полнейшего распада взаимосвязей внутри целого треста. Проблема, казавшаяся мелкой, разрастается до критики целой системы взаимоотношений первых лиц строительства, до упущений и недостатков планирования. Один из начальников говорит сакраментальную фразу: «У меня очень сильные подозрения, что за спиной Потапова кто-то стоит!» И в самом деле, проблема невыплаченной премии касается сложных деловых игр Батарцева и Соломахина, руководителя и идеолога, а также карьериста-неудачника Черникова, и затем уже доходит до порочности всей плановой экономики, в которой бумажные цифры резко отличаются от реальных. Гельман заставляет нас медленно,

постепенно приближаться к правде, которая чем ближе к нам, тем все больше отдаляется. Автор ходит тут по опасной грани: обладая определенной фантазией, можно дойти не только до порочности плановой экономики, но и до порочности социалистического строя. Не так начали, процесс формирования неправды уже не остановить! «Вы, Павел Емельянович, пробивая идею усеченного пуска, заставляете тем самым директора будущего комбината тоже начинать так, как три года назад начинали вы». Круговая порука. Плановая экономика построена на липовых цифрах, придуманных показателях. Планы важнее дел. (Вспомним сцену в ЦБТИ в «Утиной охоте», где нерадивые инженеры подсовывают начальству фальшивые документы на целый завод.) Герои начинают разговаривать в идиллии, а заканчивают тотальной разрухой: где ни копни – все держится на честном слове. Война всех со всеми (как раз примета капитализма из «Крокодила», а совсем не «ощущение единства и силы») – вот что такое ваш партком. Производственная пьеса, таким образом, оказывается легитимной формой разрушения заговора всеобщей лжи, уничтожением самодовольства, самовосхваления. Это драматургия неблагополучия.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Павел Руднев



драма очерки истории
русской драматургии.
1950–2010-е

ПАМЯТИ

Сноски

1

Розов В.С. Удивление перед жизнью. Воспоминания. М.: АСТ, 2014. С. 44–45.

[Вернуться](#)

2

Розов В.С. Удивление перед жизнью. С. 172.

[Вернуться](#)

3

Шитова В., Сапнак Вл. Простые истины (1958). Цит. по: История русского драматического театра от его истоков до конца XX века. М.: ГИТИС, 2013. С. 512.

[Вернуться](#)

4

У Евгения Евтушенко в 1970-х та же проблема выльется в стихотворении «В студенческой читалке»: «Тот не интеллигент сейчас, в ком нет / Рабочей хватки, мудрости крестьянской».

[Вернуться](#)

5

Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН, 2009. С. 130.

[Вернуться](#)

6

Арбузов А.Н. Воспоминания и размышления. СПб.: Алетейя, 2013. С. 10–17.

[Вернуться](#)

7

Там же. С. 176.

[Вернуться](#)

8

Славкин В. Памятник неизвестному стилияге. М.: АРТ, 1996. С. 216.

[Вернуться](#)

9

У Бестужева-Марлинского есть об этом феномене любопытная фраза в одной из повестей: «Здесь (на Кавказе), как и везде, наказывают не порок, а только неумение скрыть его». А у Толстого Анна Каренина мысленно разоблачает ничтожность мысли мужа – на самом деле не ревнивца, а просто испугавшегося голоса толпы: «Ему все равно, – подумала она. – Но в обществе заметили, и это тревожит его».

[Вернуться](#)

10

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С.139.

[Вернуться](#)

11

Эта тема часто встречается у Володина, прежде всего в стихах, и в этой связи любопытна дневниковая запись Леонида Зорина: «Саша Володин так настаивал – и в жизни, и в творчестве, – что человек уже по определению счастлив, что было понятно: жить ему тяжело» (Зорин Л.Г. Зеленые тетради. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 359).

[Вернуться](#)

12

Леонид Хейфец. Мы живем в фантастическое время // Современная драматургия. 1993. № 1. С. 204.

[Вернуться](#)

13

Овчинникова С., Карапетян М. Виталий Соломин. Три любви. М., 2004. С. 212.

[Вернуться](#)

14

Ср. стихотворение Бориса Слуцкого «Последнее поколение»: // Выходит на сцену последнее из поколений войны – // зачатые второпях и доношенные в отчаянии, // Незнамовы и Непомнящие,

невесть чьи сыны, // Безродные и Беспрозванные, Непрошенные и Случайные. // ... // Выходят на сцену не те, кто стрелял и гранаты бросал, // не те, кого в школах изгрызла бескормица гробовая, // а те, кто в ожесточении пустые груди сосал, // молекулы молока оттуда не добывая. // Войны у них в памяти нету, война у них только в крови, // в глубинах гемоглобинных, в составе костей нетвердых. // Их вытолкнули на свет божий, скомандовали: «Живи!» – // в сорок втором, в сорок третьем и даже в сорок четвертом. // Они собираются ныне дополучить сполна // все то, что им при рождении недодала война. // Они ничего не помнят, но чувствуют недодачу. // Они ничего не знают, но чувствуют недобор. // Поэтому все им нужно: знание, правда, удача. // Поэтому жесток и краток отрывистый разговор.

[Вернуться](#)

15

От реформ к стагнации // Наше отечество. Опыт политической истории. Т. 2 / С.В. Кулешов, О.В. Волобуев, Е.И. Пивовар и др. М.: Терра, 1991. С. 489–490.

[Вернуться](#)

16

Румянцев А. Вампилов. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 58.

[Вернуться](#)

17

В одной пьесе Афанасия Салынского (1969) есть такой мотив. Мать укоряет половозрелую дочь высокопоставленного чиновника: мол, ее отношения с женатым мужчиной зашли слишком далеко.

Причина – вечером в дом случайно зашел милиционер, где едва не застукал женщину и мужчину, не имеющих штампа в паспорте, вдвоем. «Еще, гляди, и поцеловала бы археолога при всей милиции», – находит последний аргумент бдительная мать.

[Вернуться](#)

18

Багдасарян О.Э. Поствампировская драматургия: «поэтика атмосферы». Екатеринбург: УГПУ, 2011. С. 61.

[Вернуться](#)

19

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 76.

[Вернуться](#)

20

Зайцев В.А. и др. История русской литературы второй половины XX века. М.: Высшая школа, 2004. С. 176–179.

[Вернуться](#)