

Павел Руднев



драма

очерки истории
русской драматургии.
1950–2010-е

ПАМЯТИ

Театральная серия

Павел Руднев

**Драма памяти. Очерки
истории российской
драматургии. 1950–2010-е**

«НЛО»

2018

УДК 792.036"195/200"

ББК 85.33(0)64

Руднев П.

Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е / П. Руднев — «НЛО», 2018 — (Театральная серия)

ISBN 978-5-4448-1014-9

В монографии предпринята попытка представить картину советской послевоенной и постсоветской драматургии с 1950-х годов до наших дней, от В. Розова до И. Васьковской. У автора две задачи: взглянуть на развитие советской драматургии с точки зрения человека начала XXI века, когда канон советского театра более не властен над нынешней театральной реальностью, и поддержать идею непрерывности развития современной пьесы в России. Исследователь опровергает мнение о пропасти между поколениями и подчеркивает, что художественные и нравственные искания авторов советского периода не прерваны, а находят продолжение в драматургии новейшего времени. Книга представляет имена не только известных (А. Арбузов, А. Вампилов, Л. Петрушевская, В. Ерофеев, Н. Коляда, Е. Гришковец, В. Сигарев и другие), но и почти забытых авторов. Некоторые главы посвящены отдельным явлениям – производственной пьесе, «усадебной драматургии», «новой драме», документальному театру и т. д. П. Руднев – театральный критик, кандидат искусствоведения, помощник художественного руководителя МХТ им. А.П. Чехова и ректора Школы-студии МХАТ по спецпроектам. Автор монографии «Театральные взгляды Василия Розанова» (2003). В оформлении обложки использованы фотографии спектаклей: «Бытие № 2», реж. В. Рыжаков, Центр им. Вс. Мейерхольда; «Я – Пулеметчик», реж. И. Керученко, Центр драматургии и режиссуры; «Пойдем, нас ждем машина», реж. В. Агеев, Центр драматургии и режиссуры; «Собиратель пуль», реж. Р. Маликов, театр «Практика».

УДК 792.036"195/200"

ББК 85.33(0)64

ISBN 978-5-4448-1014-9

© Руднев П., 2018

© НЛО, 2018

Содержание

Предисловие	6
Виктор Розов. «Только радость, только прямота!»	9
Алексей Арбузов. «А где оно – где обещанное?»	26
Конец ознакомительного фрагмента.	32

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 русской 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 страны. 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 про-

растать 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 начинает, 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, везде¹.

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 мальчишки». Это не столько аналог феномена «молодых рассерженных» в Великобритании и США 1950-х, сколько более приятное для национального менталитета напоминание о «русских мальчишках» 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 мальчишками» приходит зарождение новой морали в послевоенном русском обществе. Морали, характеризующейся отходом

¹ Розов В.С. Удивление перед жизнью. Воспоминания. М.: АСТ, 2014. С. 44–45.

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 горячий выпад с отцовской саблей. Во-первых, герой отказывается от лицемерных, предательских, чересчур «пионерских» отношений с двумя глупыми девчонками-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 чер-

воточиной», «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, пышнее, 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,

² Розов В.С. Удивление перед жизнью. С. 172.

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, вызыванием 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, явлен-

ный 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 Олега 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 неводержан 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 кото-

³ Шитова В., Сатпак Вл. Простые истины (1958). Цит. по: История русского драматического театра от его истоков до конца XX века. М.: ГИТИС, 2013. С. 512.

рые нельзя уложить; 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 Вик-

тора 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 переломкам 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 страдотерпцем, 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-хлебрезки 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) – злоеший 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 маркизанток 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-хлебoreзка – 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 рефлексивность. 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 типажи – 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

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».

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 молодых 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 эшелонem 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 избыть 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 приметен 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, истощения 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 самой 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 недогнувшей 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 каморке, 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 крошечное 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 горячий 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 – мальчики-карьеристы, «мальчики-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 улыбочивый 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 прожившие 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, проклянувшейся 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, смеховеховский – но и современный тоже: еще неизвестно, как отразится на новых поколениях колоссальное расслоение российского общества 2010-х.

Старики предадут 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. Моментально 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 её 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 помогли 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 Рябиной, 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 настроя. Таня меняется полностью – до такой степени, что даже странно, что женщину из первого и последнего актов зовут оди-

наково. 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 дойти 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 гуманитарно кажется полетом свободной мысли, государственная машина реализует в действительности. Время было такое: страна менялась радикально и требовала того же от человека. У Арбузова эпитафия 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 несчастливца» (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, городсад, 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, пре-

увеличенная 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 – действителен, 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, про-

жила 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, свобододолюбивая 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, подвывает 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.

⁵ Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН, 2009. С. 130.

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, всеумеющего, 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 герои 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.

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.