

Виолетта Гудкова
Вслед Островскому

*Ранняя отечественная драматургия:
Там, где «русское» встречалось с «советским»*

«Наше историческое сознание всегда наполнено множеством голосов, в которых слышится эхо прошлого. Только в разнообразии этих голосов может оно существовать: это образует природу традиции, к которой мы желаем принадлежать».

Х. Г. Гадамер

XX век России представляется более динамичным, нежели прежнее столетие, а 1920-е годы наполнены резкими переменами, даже сломами, пожалуй, больше, чем другие его периоды. Но несмотря на кардинальные перемены в общественном устройстве послеоктябрьской России, очевидно и обратное — наличие исторической устойчивости, сохранения реалий жизни, консервации известных человеческих типов в энергично советизирующейся стране.

Драматурги послереволюционного десятилетия, описывая меняющуюся реальность, создавая новых персонажей, организуя их родословную, опирались на опыт древних культурных пластов, вводя в свои сочинения библейские темы и образы, греческую мифологию и мировой фольклор. И, безусловно, становление «советского» сюжета происходило на фундаменте сюжета старинного, классического, русского.

«Русское», русские темы и русские типы встречаются с «советским» в формирующемся сюжете нового типа.

На богатейшем художественном материале массива пьес 1920-х гг., рассмотрим как общие линии сюжетики, переключку тем, коллизий, родство персонажей классического русского и обновленного «советского» сюжета, так и их принципиальные различия; покажем, из какого известного литературного материала создается новая актуальность, как в отечественных пьесах этого периода «советское» переплавляется в «русское»; как традиционных персонажей классической русской драмы вытесняют на обочину сюжета новые, ранее небывалые герои¹.

После двух войн и трех революций, пережив расцвет и упадок символистских и декадентских течений, Россия вступает в новые исторические времена. На пространстве бывшей российской империи разворачивается попытка реализации Великой утопии — строительство государства нового типа. Именно в это десятилетие происходит интенсивная перестройка общественного сознания, формулируется, а затем укореняется новая этика, и манифестируемая в специальных декларациях, и проявляющаяся в художественных текстах.

В начале 1920-х в России идет энергичное и, как видится сегодня, — разнонаправленное переустройство общества в целом.

Новая жизнь и новые типы оформляется прежде всего именно в драме, емкой, динамичной и сравнительно короткой. Вещи большой формы должны были отстояться, повести либо романы нуждались во временной дистанции.

Представляется, что роль драмы в ранней послеоктябрьской действительности недооценена исследователями. Среди историков литературы принято считать, что «именно роман, который дает возможность изобразить *тотальность действительности*, стал тем литературным жанром, в котором цен-

¹ Теоретическая проблема, которой посвящена наша монография «Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х гг.», — выявление и анализ формирующейся советской сюжетики, спустя десятилетие приведшей к утверждению нового драматургического канона.

тральные установки канона воплотились в наибольшей степени»² (Выделено нами — В. Г.). Лишь Б. Эйхенбаум в одной из ранних статей обмолвился: «Кажется, что ближайшее будущее принадлежит не роману и не лирике, а драматургии»³. Универсум драмы — по меньшей мере, аналог романа: она тоже изображает «тотальность действительности». Привлекает как обманчивая «доступность» ее сочинения, так и (кажущаяся) максимальная «объективность»: в этом роде литературы будто бы не присутствует автор.

Именно драма становится доминантным жанром эпохи, способным представить панорамную модель мира.

Многочисленным театрам, профессиональным и любительским, нужны новые пьесы. Уже в двадцатые годы активно работающих драматургов сотни, количество сочиняемых ими пьес исчисляется тысячами. К десятилетию революции на сценах только московских театров появляется около трех десятков новых драматических сочинений российских авторов (помимо приблизительно сорока пьес, уже имевшихся в репертуаре). Наиболее успешными авторами сезона оказываются Б. Ромашов и Д. Смолин (по 4 пьесы), А. Афиногенов, В. Билль-Белоцерковский, В. Шкваркин (по 3 пьесы), М. Булгаков, В. Ардов и др. (по 2 пьесы)⁴.

Итак, приблизительно с середины 1920-х начато реальное формирование российского театра нового, советского времени. Одним из наиболее влиятельных имен для рождающейся актуальной драматургии, бесспорно, остается Островский.

² Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон / Под ред. Е. Добренко и Х. Гюнтера. СПб.: Академический проект. 2000. С. 285.

³ Эйхенбаум Б. О трагедии и трагическом // Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 73.

⁴ См. результаты изучения репертуара московских театров, проведенного сотрудниками Государственной академии художественных наук А. И. Могилевским, Вл. А. Филипповым и А. М. Родионовым. Театры Москвы. 1917—1928: Статьи и материалы. М.: ГАХН. 1928.

Подобно тому, как некогда Островский «нашел» в Замоскворечье новую, купеческую, страну, в 1920-е годы советские драматурги привели в литературу и на сцену рождающихся в России старой ранее небывалых героев России «коммунистической». Они по-иному разговаривают и двигаются, одеваются и думают, видят (и называют) себя и других.

Персонажи русской социальной истории, возникшие несколько раньше, — большевики и «сочувствующие» советской власти, новая властная элита и ее сторонники — теперь постепенно занимают ключевые места в реальности, а вслед за тем и на страницах пьес, и на подмостках театров.

Прежнее представление персонажей пьес предлагало деление либо по родственным связям (мать, отец, жена, муж и пр.), либо — по социальному происхождению (дворянин, купец, крестьянин), либо — по общественному статусу, профессии (профессор, инженер). В начале 1920-х появляется совершенно новый способ характеристики героя: по его принадлежности к партии большевиков («комсомолец», «партиец», «большевик», «коммунист»), либо — даже «классу».

Например, персонаж может быть охарактеризован следующим образом: «Андрон — представитель подлинных кадров класса».

Драматург Д. Щеглов так представлял своих героев (в пьесе «Жители советского дома»):

Мартын Петрович — член исполкома.

Дмитрий — сын его, комсомолец из Москвы.

Арина Ивановна — кулачка.

Андрей — член исполкома, заведующий Наробразом.

Баба-батрачка у Арины.

Подрядчик Яков Наумыч.

Обыватель⁵.

⁵ Щеглов Д. Жители советского дома // Щеглов Д. Сочинения. М. — Л.: Госиздат. 1926. С. 3.

Актуальная социальная маска как определенная функция героев («кулачка» и «член исполкома» и «баба-батрачка» и «подрядчик») замещает художественный образ, характер. Это свидетельствует о схематичной картине мира, запечатленной в пьесе, о единожды установленных и статичных взаимоотношениях не людей — но статусов. Советская пьеса будто возвращается к архаическим жанрам, «спускаясь» по лестнице времен.

При этом представление персонажа как «коммуниста» само по себе сообщало о совокупности достаточно определенных свойств героя, некоего его качества. Если «профессор-коммунист» было сочетанием невозможным (*ни одного* такого героя в пьесах 1920-х годов не отыскалось), то «инженер-коммунист» и «беспартийный инженер» описывались авторами драматических сочинений как существенно отличающиеся один от другого типажи.

Прежние же историко-культурные типы — дворянин и государственный чиновник, купец и промышленник, частный торговец и офицер, адвокат, доктор, гимназический учитель и некоторые другие понемногу исчезают (а когда они появляются на страницах литературных произведений, то именуются выразительным, хотя и странным определением «бывшие люди»), уходят в прошлое. К середине 1920-х подобные персонажи практически не занимают воображение драматургов.

К этому же времени относится появление ряда новых фигур: нэпмана, трестовского дельца, буржуазного «спеца»; на переломе от 1920-х к 1930-м — рождаются и входят в активное словоупотребление такие стилистические новообразования, как «лишенец», «кулак», «выдвиженец», «ответработник» и пр.

Начинается формирование советских сюжетов.

Хотя наряду с энергичным становлением принципиально новой драматургии в репертуаре театров удерживаются и старые пьесы, так как новые составляют пока что ничтожную долю репертуара.

Тем более, что в течение всего времени остаются и действуют в реальной отечественной истории (и, соответственно, на страницах пьес и подмостках театров) типы прежние, известные — «крестьянин», «торговец», «интеллигент». Именно с этими фигурами связано наибольшее количество драматургического материала 1920-х годов, эти персонажи присутствуют практически в каждой пьесе данного периода.

В первые послереволюционные годы театр поглощен изображением вздыбленного мира в мистериях, народных празднествах, в которых звучат энергия тотального переустройства планеты, космизм, пафос грядущей мировой революции. Идея всеобщего счастья, начавшегося воплощения в жизнь социалистической утопии в России (власть принадлежит народу, все равны, а человек — свободен и гармонически развивается) в это время кажется и возможной, и осуществимой.

Знаменитый сезон 1921/22 годов (прежде всего — спектаклями «Федра» Камерного театра, «Принцесса Турандот» вахтанговской студии, «Великодушный рогоносец» Вольной мастерской Вс. Мейерхольда) предъявил публике разнообразие художественных путей: трагическую стилизацию архаики у Таирова; авангардное обнажение приема — у Вахтангова, конструктивистскую рациональность эмоции у Мейерхольда.

Но эти сценические шедевры многое и объединяло.

То, что они были нетрадиционны для русской сцены, далеки от психологизма МХТ, и содержательно (театрально) двуязычны.

То, что яркие лидеры театральных течений на первый план выдвигали актера, т. е. режиссерская концепция опиралась на индивидуальность, проявлялась через нее.

То, наконец, что данные спектакли дистанцировались от окружающей реальности: все три пьесы были не русскими, что само по себе давало определенную отстраненность от материала.

Между тем надобность в современной отечественной драматургии была огромна. В новых условиях именно пьесы оказываются максимально востребованными: при отсутствии радио идеи в массы несут многочисленные театры и театрики — рабочие, крестьянские, красноармейские, нехитрые клубные сцены, синеблузники и проч.

В 1920-е годы предметом описания драматургов становится новая Россия. В 1926 году А. Пиотровский писал: «...после блистательных формальных побед 1920—1923 годов рост мастерства как будто приостановился, серия сверкающих режиссерских и актерских спектаклей прекратилась. В центр театра стал автор, и притом не как создатель новой драматургической формы, а как *открыватель новых сюжетов*, как Колумб нового бытового материала»⁶.

То есть, драматическая форма не затронута новациями, пополняется лишь изображаемый материал, составляющий собственно фабулу вещи. (Мы рассматриваем сюжет не как цепочку конкретных событий, происходящих в драме, а вслед за В. Шкловским и Ю. Тыняновым понимаем под этим термином надсобытийный смысл драматического произведения).

Обновление сюжета происходит на разных уровнях — начиная с тем и заглавий пьес, концепции времени и топики произведений, новых характеров, — кончая лексическими характеристиками героев.

Но новые, казалось бы, невиданные прежде герои живут в городке под названием Калинов (В. Катаев «Растратчики»), ведут разговоры с узнаваемыми интонациями персонажей Островского, свахи ищут девушкам женихов, а те мечтают о красавцах военных. Течение российской жизни продолжается. Речевые характеристики множества героев ранних совет-

⁶ Пиотровский А. 1926 год — к большому спектаклю // Пиотровский А. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 77. Подтверждает это наблюдение и А. Гвоздев: «Последние два сезона прошли под знаком отказа от поисков новых методов театральной работы» (Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987. С. 73).

ских пьес порой неотличимы от интонаций и словаря персонажей пьес Островского.

Приведу лишь два примера из пьесы А. Воиновой (Сант-Элли) «Акулина Петрова».

«Яковлевна (ядовито). Знамо, все трудящиеся. Только у нас-то, как говорится, ноги да руки — вот наши муки: а у вас, знамо, работа на язычке. Мал язык, да всем телом владеет».

Либо жена так разговаривает с мужем:

«Нарядная, похудевшая, говорит певуче:

«Небось теперь твоя душенька довольна? <...> ведь копеечкой от тебя не попользовалась, а живу в хоромах заместо бабыни... <...> Аль запрет на свое сердце наложил? Молчи, дескать, проклятое, а? А ему, сердцу-то, не запретишь — вольное оно, и норовит все по-своему, сердцу-то никак не прикажешь»⁷.

В пьесе «Спецы» А. Шестакова спекулянтка Митревна подробно рассказывает, у кого какие продовольственные запасы в голодной Москве:

«В чужом кармане легко считать, да не прибыльно. <...> Вчера инженерша Кувшиниха завела меня в кладовую, так я обомлела вся, чего у нее не натащено: крупы всех сортов... сахару пять голов непечатых <...> коробки с консервами <...> На веревочках колбаса висит копченая, а тут же в бочке три окорока жирных-прежирных. <...> Сибирского масла бочонок, да бутылка конопляного... икры три бочонка... Одним словом, ешь не хочу: и постного, и скромного. <...> А вот... тоже у большевицкого комиссара Иванова <...> Помещиком живет... Свои коровы, поросята, утки, курицы... Четырех прислут держит на семью сам-пятый»⁸.

Легко узнаваемая традиционная «сваха»-сплетница, появляясь в новом обличье «спекулянтки», подмечает расходящее-

⁷ Воинова А. (Сант-Элли). Акулина Петрова. М. : Московское театральное издательство. 1926. С. 15, 57, 59.

⁸ Шестаков А. В. Спецы. М.: Революционная сценопись. 1922. № 2. С. 7 — 8.

ся с декларациями власти поведение героя: большевистский комиссар, живущий помещиком.

А пьеса В. Воинова и А. Чиркова «Три дня» начинается замечательным рассуждением паромщика, деда Засыпки, об истинных русских удовольствиях, рыбалке и ухе — стерляжьей, сазаньей и щучьей, — и том, сколько каждая уха требует водки:

«Нет богаче на свете уха, чем стерляжья. <...> И сазанья уха не плоха. Сладковата маленько. Но <...> под голову, скажем, сазанью, — водка тоже отлично идет. <...> Вот из щуки уха — ни к чему. И навару с ей — ни хрена, да и дух от нее неудобный. <...> Щучью, скажем, уху — ту без водки совсем невозможно. А стерляжья уха — та, напротив: под ее водки страсть сколько требуется»⁹.

И вновь пьеса фиксирует традиционное поведение «холопа» и «барина»: в кустах удит рыбу начальство, и чтобы не испортить ему удовольствия и не спугнуть рыбу, паром не ходит, сельские жители покорно пережидают хозяйскую забаву. То, что в начальниках теперь коммунисты, а паромщик работает в колхозе, ничего не меняет.

Новые люди новы лишь на словах — повадки остались прежними.

Прекрасный образец новой комедии, в которой органично соединились элементы традиционной русской комедии XIX века и новых реалий и типов — комедия-буффонада Дм. Чижевского «Сиволапинская».

Перед нами — семья недавнего деревенского лавочника, теперешнего «нэпача» Парфена Кузьмича Жмыхова — простодушная жена Фекла и балованная дочка, капризная Секлетя, разговаривающая, как героиня Островского: «Кажется, что может быть приятнее: выйдешь это со двора <...> и разодета, и распудрена, и с зонтом, фу-ты! А тут к тебе подлетит какой ни то: «Разрешите за вами поухаживать...» Ну, видишь, ежели он из интересных, хмыкнешь и скажешь: «Отчего же,

⁹ Воинов А. Чирков В. Три дня. М.: Худ. лит. 1935.

с нашим удовольствием. <...> А иной и при шпорах еще. И шпоры — тинь, тинь. Так нутро и замирает до пят».

Секлетея разгуливает по избе на непривычных ей высоких каблуках, опираясь на ухват, — и все грозит упасть в обморок, если не сделают по ее желанию, да еще пугает мать, что «побольшевицки венчаться будет». Раньше девушка была с Прокофием. Но теперь он — голодранец-работник: «Ты в лаптях, а я нэпочка», — заявляет Секлетея. К тому же она не только «нэпочка» — Секлетея еще и княгиня, в соответствующем наряде и при грамоте — все это ей купил отец. Теперь она метит выше: мечтает «выказывать себя с краскомом каким! И выправка у него, и фасон, и силой от него отдает, красота, картина!» (Ср.: выразительные реплики Липочки из комедии «Свои люди — сочтемся»: «То ли дело отличаться с военными! И усы, и эполеты, и мундир...», а также — ее пикировки с матерью и пр.). «Сиволапинская» Чижевского — нескрываемый парафраз пьесы Островского.

Казалось бы, все, как и прежде — купеческие дочери вертят своими родителями, мечтают о замужестве и питают слабость к военным. Но в ранних советских пьесах появляются и новые смысловые оттенки: Секлетея хочет в мужья офицера — но не с красной звездой, а с голубой, потому что «от красного все кровью отдает».

Еще один традиционный персонаж той же пьесы Д. Чижевского, Мерепа Виссарионовна (перекликающаяся с одной из героинь «Волков и овец», Меропией Мурзавецкой), дьячиха и корыстная сваха, осведомляется у богатой невесты: «Тебе советчика какого или тебе, может быть, который кожаный?..»

Речь идет о новых типажах послереволюционной российской действительности: «советчике», то есть, лице гражданском, из сельсовета или облсовета, и недавнем красном коннике — «кожаном», которого «квачом да щетками вымазывают. Как есть к Сатаниилу собирается».

Вдумчивая Секлетея размышляет вслух: советчики — «каждый на метлу похож. Пиджаки на них бабьими юбками

висят. И совсем они, кажись, не телесные. Тошнота одна». Метропа соглашается: «И состоятельности в них тож никакой — пролетария, одно слово».

Жена Жмыхова Фекла, объясняет: «Мы, отец говорит, нэпы. Это как понимать надо? Царя-то да бар с купцами уничтожили, а опосля хватъ — ничего и не выходит без них, как без головы, и место их пустое. Вот мы теперь и являемся на их место главенствовать».

Далее среди персонажей сочинений подобного рода, подхватывающих традиционную сюжетику классических пьес, появляется герой новый — коммунист. Вначале эта фигура не внушает особых опасений.

У Жмыхова есть и кирпичный завод, и лавка, теперь он хочет открыть мыловаренный заводик. Парфен «обнюхивает город», ища, где у него самое главное место, и понимает, что сейчас это — тресты, «самые медовитые, ежели около них лёт такой». Необычна лишь одно уточнение в изменившейся ситуации: чтобы успешно вести коммерческие дела, Жмыхову нужен «коммунистик» в дом: «Прежде для купцов во дворянстве лестно было находиться, а ноне коммунисты заместо дворян»¹⁰.

Таким образом, уже в первой половине 1920-х годов наряду с персонажами традиционными, хорошо известными, — недавним Жмыховым, деревенской бабой Феклой, старухой Яковлевной, разговаривающей пословицами, в пьесы входят и новые герои. В «Акулине Петровой» А. Воиновой — это коммунист Сергей и «завкомовская дамочка», коммунистка-общественница Ольга Ивановна, в «Спецах» А. Шестакова — комиссар, и т. д. В первое время они существуют на периферии сюжета, не претендуя пока на ключевые позиции.

Но и некоторые центральные герои прежней жизни — вроде классической фигуры купца — уже претерпевают в новой действительности (и в сочиняемых пьесах) существенные изменения.

¹⁰ Чижевский Дм. Сиволапинская // Народный театр. М.: Красная новь. 1923. С. 103, 113, 112, 111, 139.

Прежний частный торговец (либо купец), ныне обратившийся в «нэпмана», чье существование санкционировано властями, тем не менее, явственно ощущает неуверенность, временность.

Нэпман Петр Лукич Панфилов в «Ржавчине» В. Киршона и А. Успенского, внимательно присматриваясь к новой среде, не может не видеть ее нескрываемую враждебность: «Наррркомфин против тебя, Эррркаи против тебя, пр-р-офсоюз против тебя, ррабкорр против тебя, а у тебя, Панфилова, ручки голые и ... бежать некуда. <...> Жить сумей, жить сумей в этой клетке!»

Поэтому в зависимости от того, куда и зачем он отправляется, он совершенно по-актерски меняет образ: в грязных сапогах и поддевке — на базар, в подержанном пальтишке и красноармейской фуражке — в финотдел; зато в трест, подряд брать — «одет хорошо. На голове фуражка — инженер...» Его хамелеонство вынуждено, оно его не радует. Это социальная мимикрия в целях выживания. «Нет меня — личности нет. <...> Савва [Морозов — В. Г.] так тот у всех на виду был. А Панфилов где? Кто панфиловское лицо знает? <...> И вот жив, живу»¹¹.

Ему вторит Парфен Жмыхов из «Сиволапинской». Возвращаясь из города, обложенный подушками, он объясняет: «Поди тощим в трэхст — тощим и вернешься. Там, брат, теперя не голова, а вид надобен. Все, чтоб как есть купец прежний. <...> Завидят тебя в трэхстах таким-то и со всех ног к тебе. И тут тебе и кредиты всякие, и доверия»¹².

Выразительна и фигура молодого парня, работника Прокофия, готового ради денег и карьеры на любые унижения, совсем как Лазарь Подхалюзин из комедии Островского «Банкрот или свои люди — сочтемся». «Такую-то малину из рук выпустить, — размышляет прагматичный Прокофий

¹¹ Киршон В. Успенский А. Константин Терехин (Ржавчина). Стеклограф. М.: ВУОАП. 1956. С. 29—30.

¹² Чижевский Дм. Сиволапинская. Указ. изд. С. 120.

о Секлетее. — С собой не козырнешь, карта-шестерка. Любой тебя покроют»¹³. И улещивает жену Парфена, Феклу: «...на-добно вам сироту, чтоб призрел вас, вроде как я. Желание вот тяготеющее имею к родительнице, а ее нет. Вот сочтемся и были бы вы моей матушкой. А уж я бы вам — всю любовь сыновью. И все бы вам, что заблагоутодится. На ладошках бы все носил...»

Но в новых условиях советизирующейся деревни правильный ход — идти на поклон, кроме родителей невесты, еще и к председателю сельсовета. Тот обещает сделать Прокофия коммунистом и красным командиром. И Жмыхов соглашается отдать за Прокофия свою дочь. Характерен и выразителен здесь страдательный залог — коммунистом Прокофий не станет, а его «сделают». Драматург пишет хорошо узнаваемый тип бывшего приказчика, корыстного холая, меняется лишь способ достичь обогащения и тем самым — положения в обществе. «После военного коммунизма театр стал ареной художественной контрреволюции: театральная улица ворвалась на сцену и властвует ею...»¹⁴ — отмечал критик.

Одна из распространенных тем в пьесах 1920-х годов, также принципиально обновляющая классический сюжет русской комедии, — перемена в отношениях женщины и мужчины в советской России. Монологи персонажей выразительно обрисовывают реалии изменившейся действительности.

В пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат» театральным швейцар с говорящей, как у Островского, фамилией Галунов печалится: «Глянешь, бывало, на вешалку, — и видишь: одежи разные как люди между собой разговаривают. Здесь шуба с дамским пальто под ручку взялись. Здесь — другая к ротонде склонилась: нашептывает. Вот редингот у каракулевого сака ручку целует, а там шинель гусарская подбоченилась... <...> А теперь что. Одежонка серая. Смрадная... пхаешь ее на

¹³ Там же. С. 123, 145.

¹⁴ Петербургский. Борьба с нэпанизмом в театре // Жизнь искусства. 1924. № 3 (927). 15 января. С. 1.

гвоздь безо всякого уважения и сидишь сам, как на барахолке. Нет. Погибло искусство»¹⁵.

В рассуждениях наблюдательного героя запечатлена не только яркая характеристика смены театральной публики, состава зрительного зала, но и резкой перемены в человеческих отношениях. Прежний театр как место встреч мужчины, ухаживающего за женщиной (щуба «нашептывает», ридингот «ручку целует») — и нынешний, не различающий полов, сплошь в «серой одежке».

Принципиальная перемена в отношениях женщины и мужчины в советской России стала одной из распространенных тем пьес 1920-х гг., также обновляющих классический сюжет русской комедии.

В комедии А. Воиновой (Сант-Элли) «Золотое дно» деревенский «уполномоченный» Никита Петрович Грызлов влюбился в городскую «штучку» и авантюристку Софью Павловну Разгуляеву, коммерческую представительницу акционерного общества «Мука». Деловая женщина с говорящей, как у Островского, фамилией предложила простодушному Грызлову сто пудов сибирской пшеницы, немедленно получив за них два вагона дефицитнейшей мануфактуры. Но пшеница исчезла (ее и не было). Зато Софья Павловна сняла роскошную квартиру, ставший ее любовником Никита Грызлов ощутил вкус к роскошной жизни: он по-другому одет, «закатывает» обеды с вином, обзавелся прислугой и т. д.

Если в прежней русской бытовой комедии женщина жертвует собой, своим состоянием, готовая на все из-за любви к вертопраху, герою-любовнику, щеголю, то в новые времена женщина и мужчина меняются местами. Точно так же, как ранее вели себя красавцы-мужчины Островского, Беркутовы и Дульчины, обводившие вокруг пальца богатых барынь, не смысливших в практических делах, в советском сюжете 1920-х годов поступает женщина, шутя делающая мужчин рабами

¹⁵ Шкваркин В. Лира напрокат // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 480. Оп. 11. Ед. хр. 12. Л. 27.

своих желаний. Из-за любви к женщине мужчина растрчивает деньги, губит свою карьеру, то есть, старый, «классический», сюжет обновляется путем перемены функций персонажей.

Показательно то, как осваивается героями ранних отечественных пьес новейшая революционная риторика и символика. «Большая» история одомашнивается и обминается в речах непросвещенных обывателей, порой обретая ни с чем несообразные формы, вызывая в памяти речи фантастически невежественных «темных» героев Островского о «людях с песьими головами» и тому подобных чудесах.

Яковлевна из пьесы А. Воиновой (Сант-Элли) «Акулина Петрова» пугает подругу: «Слыхала, что теперь на земле-то делается? Пишут, будто все моря из своих берегов вышли и будто всемирная потопия ожидается. <...> А то вон что народ-то говорит: от этих, кричит, нехристей теперича земля трясется каждый год — и вот потрясется, потрясется, да и провалится; вон сват-то приехал из деревни, так рассказывает: червяки появились — бесшерстные — смотреть ужатко! И видимо-невидимо этих самых червяков — весь хлеб поели. Так мужики и говорят: не миновать, они до людей доберутся. Вроде как в старину: змеи-драконы появлялись и людей пожирали!»¹⁶

При этом старые и новые символы какое-то время мирно соседствуют в описании топки драматических произведений. Реплика пьесы Е. Яновского «Халат» так описывает жилище героя: «Комната у отца Василия Богоявленского. В углу большой киот. Иконы и лампадки. Справа от киота висит лубочная картина бравого генерала, слева большой портрет Маркса, рядом — амур со стрелой».

А вот как герои обсуждают последние политические новости. Один из них, Гаврил Гаврилович, полагает, что против большевиков заключат новый союз «итальянцы с африканцами». Другой, отец Василий, уверен: «А я так думаю, что, скорей, американец грядет».

¹⁶ Воинова А. (Сант-Элли). Акулина Петрова. С. 9.

Под эти речи дочка отца Василия Глафира, отобрав у отца новую шелковую рясу, перешивает ее в «революционный» халат: «Я, мамаша, звезду красным шелком закончила. Только и осталось, что молоточек да серп. Зеленым гарусом их разведу, а вокруг пушу сияние золотое <...> И шикарно, и революционно»¹⁷.

Обычная поповская дочка, все мечты которой связаны с ожиданием жениха, с легкостью применяется к новым реалиям. Если для угождения приглянувшемуся постояльцу нужно вышить «молоточек и серп», а не привычных лебедей на пруду, то Глафира не видит в том большой разницы.

Халат, перекроенный из рясы священнослужителя, с вышитой на нем революционной символикой, становится выразительной метафорой перелицовки старых, хорошо известных характеров русской действительности (его дарят коммунисту «при должности» в надежде на его щедрость и протекцию).

Пьесы свидетельствуют: прежнее кумовство и стремление «порадеть родному человечку», умение приспособиться к государственному заказу или устроить приятелю выгодный подряд — все это сохраняется и выживает, меняя лишь словесные облачения.

Но в разные периоды новейшей отечественной истории отношения «русскости» и «советскости» меняются.

Выразительный материал дает пьеса Н. Никитина «Линия огня» — о строительстве плотины и, конечно, формировании нового человека, открывающаяся пространной и продуманной ремаркой:

«Сумерки. <...> Издали, в горизонте, соперничая с небом горят голубые фонари строительства. Но они так далеко, что кажется, будто от них нет никакого света. Рядом с баракком — на столбах старая голубятня. *Старик* останавливается на крыльце. Свет лампы падает ему на лысину. Он в длинной рубахе, в портках, подпоясан. У него путанная седая борода. Бо-

¹⁷ Яновский Е. Халат. М.: МОДПиК. 1928. С. 30, 38, 32—33.

сой. Маленький, головастый. Он похож на популярный репинский портрет Толстого. Все его зовут «дедом», либо «стариком», как будто он потерял свое имя. Он действительно потерял его. Сейчас он стоит на коленях».

Дед молится: «...Дух святой, пречистый господь тела нашего, живота нашего, вразуми меня мыслями <...> Мы не хотим ихней энергии, нам не надо заводов. <...> Мы хотим служить тебе, стрелять зверя по лесам, ловить в твоих реках рыбу, доить коров, пахать твою землю. <...> Нашли на них чуму и мор. Пушай потухнут паршивые шары»¹⁸.

Ремарка чрезвычайно выразительна. Аллегорический персонаж, утративший имя Старик, воплощает прежнюю («русскую») жизнь. Автор предлагает и направленную портретную ассоциацию: герой похож на Льва Толстого. Старик бунтует против социалистического строительства, взрывающего привычную тишину его жизни, идя на диверсию. Заявленное противопоставление старого, «русского» — новому, «советскому» заканчивается в финале пьесы арестом Старика: старинное, «русское», ставшее на пути советского, преодолено и отвергнуто новым временем.

Если вначале прежнее, традиционное «русское» сравнительно мирно сосуществует с нынешним, «советским», то спустя несколько лет советское вступает с русским в непримиримый конфликт. Десятилетием позже «советское» станет выдаваться за «русское», бывшее «всегда».

Итак, драматические тексты свидетельствуют, что в картине мира, запечатленной в пьесах 1920-х годов, присутствуют не только изменчивость, новизна и динамика, существенные, порой принципиальные изменения, но и элементы статики, традиции, удержания прежних привычек, образа мыслей. Немалая часть новых персонажей, в сущности, не что иное, как трансформировавшиеся характеры классической русской драматургии. И прежний Хлестаков легко узнаваем в проходим-

¹⁸ Никитин Н. Линия огня. Л. — М.: Госиздат. 1932. С. 172.

цах советского времени, и известные со времен Островского герои продолжают населять российские просторы.

Но постепенно в советской сюжетике закрываются свободные зоны, исчезает воздух, кружево, летучие ассоциации человеческого мышления, редуцируются характеры, уплощается мир эмоций и неподконтрольных чувств героев, все более дисциплинируются фабульные ходы. Прежняя роскошь божьего мира уступает место вынужденному аскетизму «отложенной» человеческой жизни¹⁹.

¹⁹ Если в начале XX века рождается образ горьковского Буревестника, который реет «смелый и свободный», негодуя против глупых пингинов с жирными телами и радостно приветствуя «бурю», то уже к концу 1910-х годов в послереволюционной России осознаются разрушительные последствия этой бури. Выразительную параллель драматургическим сюжетам начала 1920-х годов создает творчество Б. М. Кустодиева. Многократно повторенная (с 1918 по 1924 гг.) художником «Купчиха» так же доминирует над жизненным космосом, как на картине 1919 г. — широко шагающий по и над человеческими толпами Большевик. Он с наганом и флагом — она с калачом, щедро-алыми арбузами и медовыми пряниками у самовара. Кустодиевская купчиха, пьющая чай, — это, возможно, дразнящий ответ Достоевскому («пусть мир перевернется, а я стану чай пить»). Но если сущность формулы Достоевского — осуждение цинического людского равнодушия, то домашнее чаепитие на полотнах Кустодиева прочитывается как вызов хаосу внешнего мира, гармонизирующее умиротворение не плоти — души. Устроенный «быт» и есть единственно возможная человеческая жизнь. Очертания земного шара вдвигаются в интерьер, причем у Кустодиева это появляется прежде Штеренберга. Важно то, что на кустодиевских полотнах соседствуют не только лубок и трактирная вывеска — в композиции и цветовой гамме очевидны и переключки с русской иконой. Принципиально иной становится точка зрения на «быт»: она меняет свой фокус, расстояние до подлежащего изображению предмета. Взгляд художника не просто «извне» — из далека, когда деталей не видно, да они и не интересны.

Если у Островского о героях рассказывается через деталь, образующей плотный до вязкости быт, то у Кустодиева любой отдельный штрих (предмет) не конкретика — символ, метафора, образ. Художник пишет жестовский поднос либо павловский узорный платок, алые розы и пышные калачи и булки, истекающие жиром сельди, любясь материей, «веществом жизни», смакуя шершавую поверхность сытной хлебной корки, сочащееся варенье, розовый запах ветчины. И это раблезианское торжество плоти, материи ничто иное, как расцветенное волшебством воображения воспо-

Образы новых людей — большевиков (партийцев, позже — коммунистов и комсомольцев), пытающихся переустроить жизнь страны, организуют необычные сюжеты драм; в тесной связи с их идеями формируется новая этика, вокруг них завязываются новые конфликты. Со страниц пьес встают небывалые прежде истории.

Советская повседневность во весь рост встает со страниц пьес второй половины 1920-х годов: рушится семейный быт, истаивают представления о доброте и милосердии, дети поучают родителей, объясняя тем, в чем сущность жизни, политические карьеристы оттачивают демагогические пассажи, критика коммунистов, находящихся у власти более десятилетия, становится невозможной. Публичные правила новой социальности уже усвоены обществом, и реплики персонажей о перерождении партии, привилегиях государственных сановников, нарастающем общественном цинизме, неизменно купированы цензурой. Собственный моральный суд героя драмы, утверждение индивидуальной этики и права личности распоряжаться собой, оберегая от постороннего посягательства мир частных чувств, сменяются концепцией социалистического человека-функции. И не случайно к середине 1930-х интерес зрителя к современным, клишированным и тусклым пьесам гаснет — наступает время классики, в которой человек продолжает жить во всем многообразии связей с миром и высшими ценностями, зрителя притягивают шекспировские спектакли, будто «возмещающие» отнятое.

минание. Интонация кустодиевских полотен вовсе не так радостна и звонка, как долгое время писали. Самое главное в них — время: все это создается в 1920-е, когда налаженный быт уничтожен, это не зарисовка с натуры — «натура» теперь совсем другая, а — мечта. Картины возникают как ностальгическое воскрешение исчезнувшего пира жизни, его трагическая идеализация.