

УДК 821.161.1

Л.С. Кислова*

ИЛЛЮЗИЯ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ДРАМАТУРГИИ В. СЛАВКИНА

В статье рассматриваются особенности драматургии Виктора Славкина, отражающей, следуя тенденциям, намечившимся в русской драматургии на рубеже 70–80-х годов двадцатого века, трагическую преемственность поколений сквозь призму сознания героев-«шестидесятников» и молодых представителей контркультуры восьмидесятых. Деструкция официальных ценностей присутствует в текстах В. Славкина за счет маргинализации центральных персонажей.

Ключевые слова: «новая драма», «новая волна», игра, оппозиция, конфликт, иллюзия, деструкция, дискурс.

Пьеса Виктора Славкина «Взрослая дочь молодого человека» (1979), впервые поставленная режиссером Анатолием Васильевым на сцене Московского драматического театра им. К.С. Станиславского, сохраняет удивительную современность и сегодня. Герои пьесы, Бэмс и Прокоп – неформальные лидеры, через двадцать лет превратившиеся в обычных среднестатистических инженеров, – не готовы смириться с относительным спокойствием, которое гарантирует возможную безопасность, но не обещает восхитительной скандальной славы. Прошлое возвращается в жизнь героев, и встреча друзей, формальным поводом для которой становится предполагаемый разговор Прокопа и Ивченко, превращается в мучительную феерию воспоминаний. Бэмс, Люся и Прокоп и черед двадцать лет продолжают «ждать» свой поезд до Чаттануги.

Бэмс – представитель «потерянного поколения», «лишний человек», разделивший драматическую судьбу многих стилияг. Он еще в пятидесятые бросает вызов обществу и, не желая пополнять собой стройные ряды безликой молодежи, выбирает провоцирующий «прикид» и старый добрый джаз: «Если официальная эстетика говорила, что цель искусства – улучшение человека и общества, то неофициальная утверждала исключительную ценность самовыражения» [1, с. 194].

Но Бэмс, будучи в оппозиции к официальной советской эстетике, оказывается «выброшенным» из жизненного круга. Выбравший обочину жизни еще в юности он так и не возвращается обратно, в центр этого круга. Бэмс по-прежнему оппозиционер, но через двадцать лет – уже «поневоле». Он инертен, не стремится как-то организовать собственную жизнь, поскольку новое время, приоткрыв железную завесу над мировыми культурными ценностями, не приносит ожидаемой радости бытия: «Советская личность формировалась по модели *человека действия, а не созерцания*. Рефлексия, будучи формой самосознания, условием своего осуществления предполагает созерцательность, которую можно понимать как интеллектуальное усилие, а не практическое действие, направленное на объект. Именно самосознание дает субъекту экзистенциальное ощущение своей бесконечности, автономности его от конечного мира объектов. В эпоху «оттепели» в структуре личности стало зреть противоречие между исторической миссией русского интеллигента – рефлексировать над историей и установкой советского

* © Кислова Л.С., 2014

Кислова Лариса Сергеевна (lorkis05@mail.ru), кафедра русской литературы, Институт филологии и журналистики, Тюменский государственный университет, 625003, Российская Федерация, г. Тюмень, ул. Семакова, 10.

человека как единицы народа – действовать» [2, с. 72]. Для того чтобы почувствовать себя частью жизненного процесса, советский человек рубежа семидесятых-восемидесятых годов должен был соблюдать некие правила, которые, на самом деле, мало чем отличались от норм поведения, установленных системой еще двадцать лет назад. Бэмс не считает нужным жить по чужим правилам, предпочитая быть «лишним» человеком и сохранять собственную индивидуальность: «Именно Я-сознание (именовавшееся буржуазным независимо от социально-экономического статуса его носителя) выступало первостепенным врагом советской идеологии, которая в 1960-х годах не претерпела кардинальных изменений и ожесточенно преследовало “стиляг”, “отщепенцев” и “тунеядцев”. <...> Эти категории морально неполноценных советских людей <...>, пришедшие на смену политически неблагонадежным “врагам народа”, явились знаменательными симптомами ментального кризиса, поразившего теперь уже “антикризисную” программу самого советского менталитета» [3, с. 17].

Таким образом, борьба стиляг за право свободно распоряжаться своей жизнью и проповедовать «чуждые» ценности продолжается и в конце семидесятых, но приобретает качественно иные формы. Другая жизнь по-прежнему завораживает Бэмса, но если в юности он смутно чувствовал, какой она должна быть, то взрослый Бэмс, оставшийся музыкантом в душе, точно знает, какой она быть не должна: «Те, кто видел в искусстве антитезу реальности, и составляли богему» [1, с. 194]. Бэмс не согласен с философией Ивченко, ему не интересна психология новых преуспевающих сорокалетних. Он навсегда остается в той реальности, которую выбирает, сознательно не соглашаясь соответствовать стандартным нормам поведения: «Советское общество предоставляло богеме прекрасную возможность выделиться из толпы, то есть подняться над ней. В России экстравагантное поведение уже само по себе акт творчества» [1, с. 199]. Бэмс не вписывается в новый временной контекст, в который так удачно вписался Ивченко – типичный герой сначала пятидесятых – шестидесятых, затем семидесятых годов, «растущий вместе со временем». Но свое старение Ивченко начинает ощущать только тогда, когда вновь встречает Бэмса, тонко чувствующего настроение молодых, живущего с ними в одной, чуждой и непонятной Ивченко реальности. Бэмс совершенно не стремится выделиться из жизнерадостной толпы молодых людей, а напротив, готов раствориться в ней, погрузившись в энергетическую атмосферу молодости: «Я на них смотрю, на это поколение... Ходят как хотят. Я иногда иду по улице, совсем близко подхожу или вообще незаметно так в их толпу влезаю и иду вместе с ними. И ты знаешь, ничего – даже не замечают, что чужой <...> Вписываюсь! Вписываюсь в их компанию» [4, с. 141].

Бэмс действительно свой для «раскованного поколения», в то время как Ивченко совершенно чужой, также как когда-то он был чужим и для своих однокурсников. Противостояние Бэмса и Ивченко заканчивается духовной победой неудачника Бэмса над преуспевающим Ивченко. Даже Игорь, друг Эллы, дочери Бэмса, мрачный нигилист, очарованный Бэмсом, бросается догонять Ивченко и Люсю, чтобы поставить Ивченко перед Бэмсом и уличить в предательстве: «Я его теперь из-под земли достану. <...> Я его достану, приведу и поставлю перед вами. Вот так – он, вот так – вы. Стенка на стенку. И мы посмотрим...» [4, с. 155].

События в пьесе В. Славкина развиваются на постоянном конфликтном фоне. Конфликтная ситуация складывается до начала действия и не исчерпывается в финале. Сорокалетние друзья, воспринимающие сегодняшний день как профанное время, погружаются в воспоминания двадцатилетней давности и настоящее словно перестает для них существовать. Впечатления юности оживают, а поведение повзрослевших однокурсников вновь обретает почти забытые импульсы (стильные танцы прошлых лет, рискованная поездка Ивченко и Люси за диском Гленна Миллера для Бэмса, беспощадная ревность Бэмса к Ивченко). Появление Эллы, невольно повторяющей

судьбу Бэмса, Толи — сына Прокопа и Игоря — друга Эллы, которых захватывает этот вихрь воспоминаний родителей, только усиливает сложность конфликта. Три временных цикла: прошлое, настоящее и будущее, связанное с судьбами детей, повторяясь, объединяют три совершенно разные эпохи в единый временной контекст.

Бэмс живет прошлым, день сегодняшний не имеет для него значения: он по-прежнему «ждет» свой поезд, идущий в Чаттанугу. Этот поезд «ждет» и Элла, поскольку она и Бэмс настроены на одну волну. Холодная расчетливость молодого поколения позволяет Элле быть другой, но постоянная жажда перемен роднит ее с Бэмсом. Элла тоже мечтает о своей Чаттануге, далекой и недостижимой. Однако Элла осознает, что Чаттануга — это утопия, мечта и реальность разнятся в ее сознании. Элла, в отличие от потерявшихся в лабиринте эпох стилиг, следуя эстетической концепции хиппи, объективированной в пьесе «Взрослая дочь молодого человека» через символ цветка (с помощью цветов Эллы и ее сокурсники выражают свой протест, забрасывая букетами кафедру во время лекции декана), пытается выстроить Чаттанугу в своем собственном мире. Элла отгораживается от всего, что может помешать ей жить в собственном «песочном замке»: «Хочу иметь отдельный выход. Отдельный! Вообще! Хотя в окно — но отдельный! Ото всех. Чтоб я могла через него в любой момент выйти. Вот вышла — и все! И нет меня!» [4, с. 150].

Но выстраивая свой мир, такой же закрытый, как и мир ее отца, сконцентрированный между двумя нотами композиции Дюка Эллингтона «Настроение индиго», Элла, тем не менее, не прощает постаревших стилиг за их пораженческие настроения, за то, что они по-прежнему предпочитают грезы джаза живой, настоящей жизни, за непроходящую ностальгическую грусть. Бэмс, погружившись в свое яркое прошлое, старается не замечать цинизма настоящего, и это мучает Эллу, хотя она, на самом деле, сама скрывается от великой лжи в мире иллюзий. Символический хэппи-энд пьесы В. Славкина достаточно условен: «отцы» и «дети» предпринимают только робкую попытку услышать друг друга.

В финале пьесы героини планируют поход в кинотеатр «Прогресс» (бывший «Орион»), в котором когда-то пела Люся, для того, чтобы иллюзия хотя бы на мгновение заслонила для каждого из них реальность. И любимая фраза Бэмса и Люси — «*это жизнь*» — приобретает совершенно иной смысл. Другая жизнь осталась в прошлом, она уже прожита («Мы, ребята, в таком возрасте, когда все, что было, лучше того, что есть» [4, с. 123]), но героини В. Славкина продолжают ждать ее, надеясь на чудо: «Вот наш поезд в Чаттанугу-чучу-то и причухал. Чух-чух-чух» [4, с. 172]. Каждый из них рассчитывает, глядя на лепные потоки «Ориона», почувствовать вкус этой другой жизни, мечтает увидеть свою Чаттанугу, окунуться в ее живительный зной и услышать незатейливую мелодию «Чучи».

Таким образом, все героини пьесы, за исключением Ивченко, невольно, но последовательно еще в период своей «оттепельной» юности разрушают официальную культурную среду и принимают участие в создании новой, оформляющейся с помощью джазового контекста и своеобразной протестной эстетики. Музыка американских рабов превращается в гимн первого свободного поколения: «Джаз, в сущности, феномен не только исторический, эстетический, но социальный. Он несопоставим ни с одним классическим музыкальным жанром, чье развитие совершалось веками» [5, с. 146]. Культура джаза постепенно утрачивает свои национальные коннотации и становится музыкой нового оппозиционного поколения: «Возникнув в замкнутой социальной среде, будучи поначалу бытовой, прикладной музыкой, он щедро, чуть ли не каждое десятилетие, рождал все новые формы, преобразил музыкальный быт современного мира и, наконец, стал явлением поистине интернациональным, без которого уже невозможно представить культуру XX в.» [5, с. 146].

Элла и ее друзья, так же как и их родители когда-то, пытаются деструктурировать навязываемый им имидж образцовой молодежи. Их общность с родителями-стилигами во многом обусловлена именно отрицанием официального, правильного — всего того, что воплощает собой удачливый функционер Ивченко.

Конфликт поколений, идеологий, эстетик в тексте обостряется настолько, что быть исчерпанным в финале не может, поскольку становится уже не локальным, а глобальным. Герои, всю свою жизнь мечтающие о волшебном поезде в Чаттанугу, так его и не дожидаются. Этот условный поезд свободы, символизирующий исполнение мечты слишком опаздывает, а вокруг Бэмса ничего не меняется. Он по-прежнему герой утопии, а значит, другая жизнь оказывается лишь химерой, иллюзией, видением. Но сознательно разрушая образ успешного сорокалетнего инженера, он навсегда остается молодым человеком, музыкантом, стилигой, неформальным лидером. и продолжает находиться в вечной оппозиции.

В другой пьесе Виктора Славкина «Серсо» (1982), впервые сценически воплощенной также А. Васильевым, герои вновь словно погружаются в прошлое, еще более раннее. Невольно оказавшись в ином времени – на рубеже XIX–XX веков, они понимают, что прожитая жизнь, которая виделась неудавшейся и бессмысленной, вдруг обретает смысл. Они начинают осознавать ценность дружбы, будущее представляется им светлым и безоблачным. Герои «Серсо» проникаются настроением прошлого, читая письма бывших обитателей особняка и пытаясь играть в наивные старые игры, которые так любила молодежь начала двадцатого века. Общая история Коки и Лизы объединяет совершенно чужих людей и словно по-новому «настраивает» их, позволяет мечтать о недостижимом общем будущем: «В а л ю ш а. Мне показалось... я подумала... что именно сейчас мы все вместе могли бы жить в этом доме» [6].

М. Липовецкий утверждает, что «“Серсо” – пьеса о кризисе среднего возраста, переживаемом группой сорокалетних друзей-шестидесятников, чей мир населен надеждами, оставшимися в прошлом, и их сегодняшнее отчаяние лишь на мгновение озаряется светом воспоминаний об ушедшей юности. Перед нами коллаж, составленный из воспоминаний и литературных реминисценций, из текстов в диапазоне от расписания поездов Томаса Кука до Гоголя, от брошюры “Как играть в серсо” до Чехова, от высказываний шведского атташе по культуре Ларса Клеберга (прототипа персонажа по имени Ларс) до Пушкина. <...> Все персонажи пьесы живут своей тайной жизнью, закрытой для окружающих. После серии экскурсов в прошлое, спровоцированных письмами, найденными на дачном чердаке, трагическая изолированность присутствующих становится очевидной. И тем не менее прорыва не происходит: никто из героев не в состоянии разделить свою жизнь с другими» [7, с. 102]. Иллюзорное погружение героев пьесы В. Славкина в другой контекст жизни позволяет им бежать от жесткой, неприглядной действительности, заставляет выстраивать новую реальность, созвучную счастливому и почти забытому прошлому: «В “Серсо” именно временное возвращение контроля над жизнью посредством игры, с одной стороны, острее всего воплощало полную утрату такого контроля за пределами игры <...>» [7, с. 103]. Случайные люди, пусть ненадолго, но становятся родными, и хотя они осознают, что все происходящее только игра, что-то в судьбе каждого из них должно неизбежно измениться. Таким образом, мотивы «Вишневого сада» гармонично встраиваются в пространство драматургии «новой волны» (В. Славкин «Серсо», В. Арро «Смотрите, кто пришел!», Л. Петрушевская «Три девушки в голубом»), а впоследствии и драматургии рубежа XX–XXI веков (К. Драгунская «Русскими буквами», «Пить, пить, плакать»).

Пьесы В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека» и «Серсо», принадлежащие драматургии «новой волны», находятся у истоков одного из ключевых направлений литературы рубежа XX–XXI веков – русской «новой драмы», поскольку за стандартным фасадом малогабаритных квартир и старых загородных домов под звуки джазовых композиций, пронизанных вечной тоской «потерянного поколения», проступает смутный образ несчастного маргинального героя драматургии будущего, выброшенного из игры, выведенного за круг.

Библиографический список

1. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Изд. 3-е. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 368 с.
2. Круглова Т.А. Ценности и символы «коммунальной коллективности» сквозь призму диалога поколений // Советское прошлое и культура настоящего: монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 69–86.
3. Тюпа В.И. Кризис советской ментальности в 1960-е годы // Социокультурный феномен шестидесятых. М.: РГГУ, 2008. С. 11–27.
4. Славкин В. Взрослая дочь молодого человека: Пьесы. М.: Советский писатель, 1990. 187 с.
5. Зельцер Э.Н. Иосиф Бродский и джазовое сознание // Социокультурный феномен шестидесятых. М.: РГГУ, 2008. С. 145–152.
6. Славкин В. Серсо [Электронный ресурс] URL: http://www.theatre-library.ru/files/s/slavkin_viktor/slavkin_viktor_3.doc (дата обращения: 01.09.2014).
7. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

References

1. Weil P., Genis A. The Sixties. World of Soviet People. 3rd ed. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2001, 368 p. [in Russian]
2. Kruglova T.A. Values and symbols of «communal collectivity» in the light of dialogue of generations. *Sovetskoe proshloe i kul'tura nastoiashchego* [Soviet Past and Present Culture]: monograph. Ekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta, 2009, Vol. 1, pp. 69–86 [in Russian]
3. Tyupa V.I. Crisis of Soviet mentality in the 1960-ies. *Sotsiokul'turnyi fenomen shestidesiatykh* [Social and Cultural Phenomenon of the Sixties]. M., RGGU, 2008, pp. 11–27 [in Russian]
4. Slavkin V.A Young Man's Grown-up Daughter: Plays. M., Sovetskii pisatel', 1990, 187 p. [in Russian]
5. Zeltser E.N. "Joseph Brodsky and the jazz consciousness. *Sotsiokul'turnyi fenomen shestidesiatykh* [Social and Cultural Phenomenon of the Sixties]. M., RGGU, 2008, pp. 145–152 [in Russian]
6. Slavkin V. Cerceau [Electronic resource]. Retrieved from: http://www.theatre-library.ru/files/s/slavkin_viktor/slavkin_viktor_3.doc. Accessed 01.09.2014 [in Russian]
7. Lipovetsky M., Boymers B. Performances of Violence: Literary and theatrical experiments of the «new drama». M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, 376 p.

*L.S. Kislova**

ILLUSION OF COMING BACK IN V. SLAVKIN'S DRAMATURGY

In the article peculiarities of dramaturgy of Viktor Slavkin, reflecting according to the tendencies outlined in the Russian dramaturgy on the boundaries of 70–80-ies of the XX century, tragic intergenerational continuity through the prism of consciousness of the heroes of the sixties and younger representatives of the counterculture of the eighties are viewed. Destruction of official values is present in the texts by V. Slavkin by means of marginalization of central characters.

Key words: «new drama», «new wave», play, opposition, conflict, illusion, destruction, discourse.

* *Kislova Larisa Sergeevna* (lorkis05@mail.ru), Department of Russian Literature, Institute for Philology and Journalism, Tyumen State University, Tyumen, 625003, Russian Federation.