

Тригорий Заславский
Русский бред

«БЫЛИ времена, когда писателя заставляли быть фотографом; теперь писатели стали больше походить на фонограф. Но странное выходит при этом дело: фонограф передает мне мой голос, мои слова, которые я, впрочем, успел уже забыть, а я слушаю и наивно спрашиваю: «А кто это там так гнусавит и шепелявит?» — Слова Иннокентия Анненского, написанные в начале века, как будто подходят к тому, что пишет сегодня Николай Коляда. Диалоги его пьес кажутся записанными где-то на улице; их грубоватая простота воспринимается как редкая на театре искренность и открытость жизни.

В предисловии к публикации «Рогатки» в альманахе «Современная драматургия» режиссер Ю. Николаев написал, что пьеса «шокирует откровенностью: говорит о том, о чем не принято говорить, — о сексуальной жизни человека». Странно — по моему, «Рогатка» о другом. Но важно не это: режиссер отмечает откровенность как свойство драматургии Коляды. Не эта ли откровенность, доверительная, порой исповедальная интонация его пьес увлекает режиссеров, а следом за ними и публику?

Традиционная для драматурга по использованию языка, по многим «бродячим» мотивам, «Рогатка» отлична от прочих большей драматургической завершенностью. Но самое главное ее отличие — светлый финал (несмотря даже на то, что в конце стоит обязательная у Коляды ремарка — «ТЕМНОТА»).

Несмотря на присутствие третьего персонажа — женщины, «Рогатка» — пьеса на двоих; она замкнута на двух героях и ограничена пространством крошечной квартиры тридцатитрехлетнего Ильи — безногого инвалида. Действие размакнется в снах, а в финале Илья преодолевает неподвижность, выбрасываясь с балкона. Как пишет все тот же режиссер Николаев, «сны, разделяющие бытовые картины, корректируют реальное иррациональное». Это не обыкновенные сны, это — другая жизнь, знание о которой есть, кажется, у всех героев Коляды.

Квартира Ильи не отличается от других — из других пьес драматурга: быта нет, есть что-то временно заменяющее его — матрац, закрывающий балконную дверь, огрызок плафона под потолком... И есть — как в других пьесах Коляды — мир другой, неизвестный, но не такой тусклый: «за окном — огни многоэтажных домов»: «Там жизнь», — завидует Антону Илья. Так в «Безнадеге» за забором «видны дома. Там — свет горит в окнах. Люди ходят в домах, руками чего-то машут». Жизнь за чужими окнами, удовольствие заглядывать в них, видеть, как машут там руками люди, — такая детская радость!..

Героиня «Безнадеги» — Вера — мечтает встретить артиста Юрия Соломина, потрогать его руками. «Этого что ли любить? — говорит она с презрением о муже. — Да я всех троих детей от Соломина родила... С этим сплю, а думаю, что с Соломиным. И он про это знает, что я его не люблю. И мама знает, и дети...»

Другая жизнь — невозможно другая; не уехать отсюда, и немилучая тоска героев Коляды находит более близкие, более земные объекты. В комедии «Нелюди» наше море — кто-то будто бы ни с того ни с сего поминает всемирный потоп: «Так и мы, как и они!» В соотношении себя с библейским Ноем — желание жить в великое время, стать свидетелем и современником не склад обывденных, а Всемирного Потопа.

Конец света становится предметом ожидания героев «Мурлин Мурло». «Или сегодня будет конец света, или через две недели! — говорит Инга. — Вы посмотрите, какая жизнь тут у нас у всех, должно же это когда-то кончиться».

Ожидание конца приносит с собой ощущение безвременья, неопределенных лет. Кликушество — его неперенный знак; не случайно в кликушество вырождается у персонажей Коляды тоска по другой жизни. Инга, которая объявляет в «Мурлин Мурло» конец света, одновременно пристает к приехавшему в их забытый Богом Шпиловск ленинградцу: «Ну говори про дальние страны! Скажи, есть оно или нету, что нам по телевизору с утра до ночи показывают, как они заседают?... Ну не может быть, чтобы все это, вот такая красота на свете была...» — желание жизни, тоска по ней у тех, кто обречен ничего, кроме родного Шпиловска, не увидеть, не узнать, едва ли слабее той силы обреченности, которая может звучать в голосе Ольги в финале «Трех сестер». Правда, чеховские мотивы Коляда пародирует: его сестры продолжают суетиться даже тогда, когда «конец света наступил и свет уже погас». Они не верят в неожиданно (жданно, жданно!) привалившее счастье — конец света! Живут без надежды.

«Безнадега» — не только состояние одной из пьес — это состояние героев. Коляда начал писать, когда «новая волна» в пьесах будто бы было все то же — так же «искренно, мерзко и плаксиво», тот же ушербный быт, те же лампочки без абжуров. Но горели они уже так тускло, что ни читать, ни писать при таком свете было нельзя. В его «Сказке о мертвой царевне» один из героев говорит приятелю: «Я тебе самое дно жизни показываю».

На пересечении этой мысли и естественных инстинктов — желание «иметь ребеночка» — проходит жизнь.

«Там жизнь», — завидует Антону Илья. Антон возражает: «Нет. Там не жизнь. Там, где ты, — жизнь». Редко у Коляды возникает созидательный пафос такого рода.

«ДРУГАЯ ЖИЗНЬ» НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ

Драматург повторяет путь своих героев

Но, возникая, он приводит к еще более разрушительным, к губельным последствиям.

Коляда работает с материей неполноценного, обесцененного слова. Разучившиеся вдумываться в значения слов герои Коляды не потеряли искренности и желания рассказать другому, подчас чужому о себе и своей душевной жизни, необходимых, чтобы зафиксировать ее, легализовать. Оформить в слове, высказывании собственное существование, как будто мысль изреченная и есть самая правдивая правда. Но при всей готовности к самообнажению души, к доверительным разговорам именно в паузах, в молчании происходит главное — зарождается влюбленность: «пауза. Кажется, сейчас взорвется что-то — так оба напружены».

Правдой становятся сны. «Сны — не жизнь», — говорит Илья. Но именно сны и оказываются жизнью, тем знанием о жизни, что позволяет увидеть ее откуда-то сверху. Это, если так можно сказать, такое полное знание, которое непременно включает в себя и знание смерти. Не случайно и Илья, и Антону снится однажды их собственная смерть, сопровождаемая звоном разбитого стекла, и этот звук — звук смерти — становится лейтмотивом пьесы.

Илья говорит: «Мне все снится... Три года назад снилось, что я буду сидеть вот так, здесь, а ты — там. Ты снился...» И поскольку сны его сбываются («Мне снится то, что бывает потом»), сцены сновидений могут быть поняты и как реальность, а бытовые картины, наоборот, — как покуда несбывшиеся сны.

Впрочем, события «Рогатки» предопределены не одними снами, в которых все давно случилось; и любовь, и смерть. Неудачный гетеросексуальный опыт того и другого, одиночество обоих («естественное» для инвалида и временное — для восемнадцатилетнего парня), и то, что отношения мужчины и женщины традиционно описываются у Коляды как некрасивые, животные, унижающие обоих, — все это имеет значение для сюжетной канвы. Но в тот момент, когда Илья и Антон с удивлением обнаруживают, что играли в детстве в одну и ту же игру, так что она и вправду была одна на двоих, становится очевидным: эти двое две половинки одного организма, вроде описанного когда-то Платоном. Реальность на мгновение теряет свою власть над временем.

Антон не прощает себе случайно пережитого счастья свободы. Он путается собственного чувства и «ненормальности» в себе, и звон разбитого стекла становится еще и банальным образом хрупкости человеческого чувства. Пытаясь успокоить Антона, Илья говорит: «Тебе снится сон». Однако в контексте пьесы эти слова лишь сильнее убеждают в реальности происшедшего. Точно настаивая на перетекании одного в другое, смерть из снов, из образов черного голубя, быщегося в стекле, и звона разбитого стекла входит в квартиру Ильи. В финале он появляется в последнем, завершающем пьесу сне.

«Мы встретимся?» — спрашивает у него безнадежно стучавшийся только что в дверь знакомой квартиры Антон. — Мы обязательно встретимся... Смерть — это не тьма. Это белые сумерки».

О реальности в пьесах Коляды можно говорить специально. Она возведена у него в ранг фетиша и в этом смысле уже не обывденностью. Разбирая каждую сцену в отдельности, нетрудно заметить, как спрессован быт, представленный в некоем экстрагированном виде — с чертами гиперреальности в себе. Переход реальности в ирреальность, в сон, бред, галлюцинацию фактически предуготовлен нагнетанием немислимых знаков «дна», ужасов одиночества, сленга... Предуготовленность такая позволяет Коляде в финале пьесы «Нелюди» наше море» пустить одного из героев по воде «яко по суху», чтобы с авансценой он смог поведать зрителям песню: «Нелюди наше море, день и ночь шумит оно...» В такие минуты мат в устах вставшего из гроба покойника по закону отрицания отрицания заставляет принимать происходящее как самую подлинную подлинность: ведь мат, как ненормативная лексика, на сцене — такая же невероятность, как в жизни — вставший из гроба покойник.

Говорят: имеющий уши, да слышит.

Пожалуй, умением слушать, слышать Коляда владеет среди нынешних драматургов как никто другой. Его манера следования жизни, тавтологичности происходящего вокруг традиционна для



Николай Коляда.

русской литературы, которой тема книги, самозарождающегося слова исторически была чужда. Он пишет про Шпиловск и Большие Бадунь, про «крохотные городишки», мимо которых проносятся поезда Москва—Улан-Удэ, их жителей, бредящих красивой жизнью. Не в бараке, где приходится жить. Не такой безнадежной.

Его пьесы бедны словом, как бедны им наши разговоры. Он не обедняет интонационную палитру русской речи — лишь констатирует безличность случайно слышанных диалогов. Трудно бывает различить героев, речь которых строится по принципу эха — ответы повторяют только что сказанное вопросом. Различаются, скорее, не вопрос и ответ, а разговор и его отсутствие — молчание, пауза. На фоне общей интонационной бедности, убогости речи выбиваются крик, грубая брань. Зритель, невнимательный к слову, почти не чувствуящий его, откликается на слово, еще способное вызвать шок — грубое, нецензурное. Или — на крик, истощный вопль.

Насыщение реплик расхожими цитатами, так что одна и та же может звучать в устах разных персонажей разных пьес, ведет к тому, что речь почти лишается индивидуальности черт, слово теряет значимость там, где все сливается в единый речевой фон — и молитва, и ругань. Имитация «чеховского диалога» — цепь недослушиваний, непониманий — в такой ситуации теряет смысл.

Монолог-истерика, монолог-притча с воем — ударные места пьес Коляды. Или так: кликушество, переходящее в истерику, которая угасает, изредка вспыхивая всполохами бесконечных русских притчаний. Тоска по другой жизни выходит испуганием, а наивное богоискательство героев, их разговоры и споры о Боге слушаются так, будто открывения Иоанна Богослова распевает уличный кликуша.

Кликушество — мотив для Коляды необыкновенно важный, даже существенный. Расселяя по пьесам разнообразных кликуш, заставляя кликушествовать персонажей, казалось, сдержанных, Коляда как будто настаивает: кликушество — черта национального характера. Даже исповеди соседствуют в его пьесах с кликушеством, будто исповедоваться просто так нельзя, а можно вот так, на людях, перемежая одно другим, публичное саморазоблачение — заученными притчаниями и подвываниями.

Исповедальность этих пьес не выморочна, не сфантазирована, только это — игра с исповедальностью. Нет здесь любви — есть имитация лиризма. Исповедальность нужна Коляде так же, как опытной кликуше. Он держит ее наготове, как актер, который перед выходом на сцену прячет в складках плаща бутафорский кинжал — в нужную минуту он выхватит его и обернет к публике выкрашенной стороной. Коляда в этом смысле умеет не ошибиться и заставить принимать себя всерьез.

Искренность — стоит только приблизиться и присмотреться — оказывается тоже бутафорской. Пожалуй, особенно это зримо в четырехлетней давности «Бенефисе» — двух монологах для одного актера. Каждый из них пронизан своей — не случайной для Коляды — темой: в первом это мысль об униженном достоинстве, несбывшемся предназначении и загубленной жизни, второй так и называется — «Кликуша». Причем в первом — исповедальном — монологе можно отыскать черты молодости, сознательной демонстрации и — никуда не деться — актерствования (его герой — тридцатилетний артист провинциальной сцены), во втором — в притчаниях и выкрики полуомная старуха вкладывает душу.

О «Кликуше» можно говорить и как об автопародии, едва ли сознательной для автора. Подобно своей героине, драматург допускает небезобидные сближения непростых шуток с цитатами из Евангелия, уместает разговор о Боге между скабрёзой остротой и грубой пошлостью сцен.

Не забудем: кликушество, как поведенческая норма, — это постоянное превращение реальных ценностей, реальных существей в некое подобие самих себя, может быть, не в бутафорию, но в нечто близкое ей, находящееся на полпути к бутафории.

Смена занятий вывернула наизнанку старую актерскую привычку: актер берет в руки кинжал из палье-маше как самый что ни на есть настоящий, а Коляда прикасается к реальной жизни, и жизнь вдруг начинает принимать вид рукотворного павлилона.

Мера стуженности, невероятные нагромождения реалий, постоянные перепады, грозящие катастрофами, но почти никогда не влекущие за собой катастроф, наводят на мысль: мир Коляды правильнее всего воспринимать именно как мир бутафорский, точно все его драмы разворачиваются в некоем бутафорском цехе, где мечи, и кастрюльки, и канделябры, и коврики, и кушетки свалены в одном углу. И смерти нет не потому, что смерть и сон — одно, а потому, что к розеткам не подведен ток. Это мир бутафорских ужасов и српепетированных скандалов. Безнадежность, кажущаяся полной и кромешной, именно поэтому — такая же бутафория. Не случайно приходит на память, что сам Коляда — из актеров. Он знает много пьес и в своих услышанное и увиденное до сих пор претворяет с позиций актерского мастерства.

Коляда не фотограф и не фонограф. Он не просто со знанием дела — с завидным мастерством готовит фонограмму к будущим спектаклям, склеивая удачно подобранные куски, дописывая шумы.

Как герой «Бенефиса», он помнит свои и чужие роли (а герой «Бенефиса» — не забывает чеховский «Калхас»). Помнит Чехова, у которого три сестры хотят и не могут уехать в Москву, и бергеровский «Потоп»... Когда говорят его герои — это он говорит; он переполнен цитатами, сыплющими из него, — стоит только открыть рот. При этом его нельзя обвинять в беспорядке и неаккуратности: все у него разложено по полочкам и содержится в порядке и чистоте — готовым к употреблению.

Можно сказать о специфической театральности его пьес: он обращается к полуклишированным цитатам, взятым не из Чехова, не из Петрушевской (хотя появился со своими пьесами как раз на излете «новой волны»), вообще — не из частной шкатулки, а из обывденной жизни, из общепопулярной культуры, в которую заглядывает, как в суфлерскую будку: берет мысли напрокат, демонстрируя актерское умение фантазировать. И пользуется, конечно, не одним-единственным приемом, хотя верховодит меж ними один — столкновение противоположностей, быстро сменяющих друг друга: проклинаю — благословляю, только что грубость и тут же — серебряные нити. Так построена «Рогатка», на таких же поворотах строятся и другие: обожают — моментально ненавидят, дерутся и вот уже мирно пьют чай за общим столом. Не задерживаясь, все оборачивается другим — классическая игра с общими местами и готовыми приемами. На соединении подобных противопоставлений держится весь театр.

Украденного — ничего. Хотя, желая быть оригинальным, Коляда чаще всего страшно тривиален. В том не было бы плохого, если бы не увлечение игрой с серьезными вещами, такими, к примеру, как конец света.

Не открывая нового, он всё время повторяет пройденное. Прикасаются не к большим местам, а к штампам. Отсутствует фокус, во время которого обычное оборачивается неожиданным.

О Коляде правильно было бы говорить как о не слишком удачливом обманщике. Но обманщике, который любое обвинение в обмане отклонит с легкостью — он актер прежде всего — и с чисто актерским слухом на реплики обращается к полуклишированным цитатам, к мотивам знакомых пьес. И жуликом может быть назван в той мере, в какой актер — не тот, за кого себя выдает.

Не слишком удачливый — не заботится об отделке. Его драмы точны по диалогу, но, по-советски безхозяйственный, он бросает найденное на полпути, не мучая себя трудом огранки.

Невероятно плодотворный (число его пьес, говорят, близко к восьмидесяти), Коляда теряется перед необходимостью переварить то, что умеет расслышать и разглядеть. Скорее всего, он просто лишен дара доделывания, необходимого художнику. Поэтому, выдается за жатву. Шлак жизни выступает как богатая и жизнеспособная порода. Драматург повторяет путь своих героев — каждое его сочинение до конца не сбливается.

Очень ограниченные творческие возможности в сочетании с большой продуктивностью снова напоминают о «Рогатке». «Как много он может!» — так и хочется воскликнуть, восхищаясь умением за месяц написать пьесу. Много, к тому же за короткое время, — по мнению Антона, такое умение и есть мера мужской силы. Антон ошибается, главное все же — то, какое остается впечатление. «Рогатка» — это удача Коляды, естественная при том, сколько сделано попыток.