

ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ГЕРОЯ В ПЬЕСАХ «ОТТЕПЕЛЬНОЙ» ЛЕНИНИАНЫ

Во второй половине 1950-х годов, после долгой паузы, на сцене появилось сразу несколько пьес о первом советском лидере.¹ Среди них — драма «Именем революции» (1957), написанная М. Шатровым для Московского ТЮЗа, и заключительная часть ленинской трилогии Н. Погодина «Третья патетическая» (1958). В этих текстах обнаруживаются новые для ленинианы способы идентификации героя. Одним из них является разграничение жизни последнего на личную и профессиональную сферы (Яшка из пьесы «Именем революции»), что было невозможно в ранней драматургической лениниане, где обе эти сферы сливались. Кроме того, в пьесы включаются сугубо приватные ситуации, не предполагающие участия в них постороннего, внешнего субъекта (сон, воспоминание).

Трансформирующаяся в ходе действия песня беспризорника Яшки («Именем революции»), ночной кошмар магната Гвоздила и коллективное воспоминание в финале «Третьей патетической» — все эти моменты нетипичны для драматургической ленинианы. Мы попытаемся показать их специфику, взглянув на указанные эпизоды под другим, необычным для традиционной поэтики драмы углом зрения. В первую очередь обращает на себя внимание то, что в соцреалистических пьесах в принципе редко фигурирует герой-трубадур, сочиняющий тексты о своей персоне. Сновидение и воспоминание встречаются еще реже, чем авторефлексия, поскольку

¹ Изначально пьесы о Ленине были приурочены к XX годовщине Октябрьской революции. Они готовились в рамках закрытого правительственного конкурса 1936 года. Наиболее известными из них стали «Человек с ружьем» Н. Погодина, «Правда» А. Корнейчука и «На берегу Невы» К. Тренева. Пик драматургической ленинианы пришелся на 1937—1939 годы. Довоенный период завершился пьесой Погодина «Кремлевские куранты» (1941), после чего длительное время не было премьер, пока в 1949 году И. Поповым не была завершена пьеса «Семья». Следующая вспышка интереса к лениниане была зафиксирована только в 1957 году.

² См., например: *Эткнд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России.* СПб., 1993.

они соприкасались с зоной психоанализа, табуированного с 1930-х годов в Советском Союзе.² Появление в пьесах 1950-х годов таких эпизодов, в которых зрителю открывалось сознание и даже подсознание героя, может восприниматься как «официальное» возвращение личности на сцену. Помимо прочего, данные сцены апеллировали к еще одной отрасли психоанализа: в них нашли отражение полученные героями психологические травмы, являвшиеся результатом неких социальных катаклизмов. Травме свойственны следующие признаки: многократное повторение случившегося, неконтролируемость и невозможность определить масштаб причиняемого ущерба.³ Как правило, она сопровождается посттравматическим стрессовым расстройством (ПТСР), в перечень симптомов которого входят ночные кошмары (основной репрезентант травмы), внезапные погружения в прошлое, социальная изоляция, чувство вины, подавленности и другие.⁴ Казалось бы, последовавшие за «второй смертью Ленина»⁵ драматургические тексты конца 1930-х годов должны были быть более содержательными в данном отношении,⁶ однако это не так: в нарративе о первом лидере большевиков следы травмы обнаруживаются только в 1950-е годы. Чтобы полностью осознать весь травматизм революционного опыта, необходимо было, чтобы Октябрьский переворот стал отдаленным прошлым советского человека, чего не происходило в ранней лениниане.

Исходя из этого, случай Яшки («Именем революции») можно трактовать как ПТСР, возникшее в результате травматических исторических событий. После казни сестры-большевички (источник травмы) Яшка становится беспризорником и отказывается от своей фамилии (вместо нее он приобретает кличку Огонек). Находясь в социальной изоляции, он пытается реализовать себя как уличный певец. У героя есть песни для публичного исполнения («Веселые — грустные, взрослые — детские, военные — тюремные, мужские и дамские, на любой вкус!»⁷) и одна приватная, которая несколько раз звучит в разных вариантах на протяжении пьесы.

Согласно К. Карут, быть травмированным значит быть одержимым каким-либо образом или событием. Добавим, что источник травмы должен представлять собой некое зияющее отсутствие. У Яшки в качестве такого образа служат жаркие страны, стремление в которые компенсирует нехватку родного дома.⁸ Первый раз герой исполняет песню перед мальчиками, с которыми он случайно сталкивается на вокзале. Триггером, вызывающим приступ воспоминаний, является фраза Васи о смерти их матери. В ответ Яшка достает для детей сало, кормит их и поет свою сиротскую песню.

³ Marder Elissa. Trauma and Literary Studies: Some «Enabling Questions» // Reading On. 2006. № 1. 1. P. 1. (цит. по: <http://readingon.library.emory.edu/issue1/articles/Marder/RO%20-%202006%20-%20Marder.pdf>)

⁴ Nigel C. Hunt. Memory, War and Trauma. New York, 2010. P. 14—15.

⁵ Термин У. Юстус. «Вторая смерть Ленина» — феномен, возникший в культуре в результате массового появления в середине 1930-х годов фольклорных текстов (главным образом плачей), кодифицировавших отказ от идеи вечно живого вождя (Юстус У. Вторая смерть Ленина: функции плача в период перехода от культа Ленина к культу Сталина // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 926).

⁶ Как замечает Кевин М. Ф. Платт, «российские исторические мифы сталинского периода складывались в своего рода подвижную амальгаму травмы и героики» (Платт. Кевин М. Ф. Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы // <http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/856/863/index.html>. Сокращенный вариант статьи опубликован в журнале «Новое литературное обозрение» (2008. № 90. С. 63—85)). См. также: Щербенок А. «...Взгляни на Ленина, и печаль твоя разойдется, как вода»: эстетика травмы у Дзиги Вертова // Травма: пункты. М., 2009. С. 710.

⁷ Шатров М. Именем революции // Шатров М. Так победим! Шесть пьес о Ленине. М., 1985. С. 236. Далее ссылки на настоящее издание приводятся в тексте с указанием названия произведения и номера страницы.

⁸ В нашу задачу не входит рассмотрение комплекса представлений, связанных с концептом «жаркие / далекие страны» в советской культуре. Отметим только, что данный мотив встречается и в дореволюционной литературе, а в 1920-е годы он активно использовался для романтизации эпохи Гражданской войны (например, в «Гренаде» (1926) М. Светлова).

Жил на Заречье мальчишка,
 Мать и отца он не знал,
 Быстрый как ветер, вольный как птица,
 Песню одну напевал:
 Жаркие страны! Жаркие страны!
 Как к вам дорогу найти?
 Я б переплыл все моря-океаны,
 Я бы не сбился с пути! («Именем революции», с. 235)

В этой же сцене герой обозначает свою интенцию — дойти до Ленина, чтобы получить официальный документ — справку: «Дана сия товарищу Яшке в том, что есть он форменный пролетарский певец в мировом масштабе, отдавший свои неполные шестнадцать лет на борьбу с царской гидрой особым способом через пение. Пропускать без задержек до самых жарких стран» («Именем революции», с. 235). Обратим внимание, что персонаж уже не стремится увидеть вождя просто так, как это было в пьесах 1930-х годов. Встреча с Лениным необходима для достижения личных целей героя.

В ходе действия песня претерпевает несколько трансформаций. Второй раз Яшка поет ее, когда знакомится с членами Союза рабочей молодежи — Женей, в которую он будет влюблен, и Борисом. Мотив смерти присутствует и в этой сцене. На звук песни прибегают старые друзья Вася и Петя, которые сообщают Яшке, что их отца убили, а следователь ВЧК — ренегат Ярцев здесь же крестится, услышав колокольный звон, думая о состоявшемся покушении на вождя: «Так звонят только по мертвым» («Именем революции», с. 265). Смещение жизни и смерти в целом характерно для травмированного субъекта.⁹ Оно сигнализирует об отсутствии собственной истории героя. Не случайно из процитированной выше песни мы практически ничего не узнаем о Яшке — она максимально имперсональна. В этом же эпизоде намечается перелом: впервые Яшке предлагается альтернатива — присоединиться к ячейке — новому коммунистическому дому, на что герой отвечает отрицательно.

В третий раз фантом жарких стран мы находим уже в следующей картине: герои звонят в Кремль, чтобы получить очередной бюллетень о состоянии здоровья раненого Ленина. В данном эпизоде снова проявляются долговременные последствия травмы и выстраиваются сложные временные соотношения. Ожидание информации о самочувствии Ленина вызывает у Петьки, самого маленького участника ячейки, ассоциации со смертью матери:

Женя. Медленно время течет.

Петя. У нас, когда мамка умирала, тоже время долго шло... («Именем революции», с. 266)

Упоминание о первой смерти кумулятивно ведет за собой цепочку других: от убийства отца мальчишек к покушению на Ленина. Имя последнего аккумулирует в памяти Яшки образ казненной сестры, которая рассказывала ему о лидере большевиков. После чего Яшка «начинает тихо петь» свою личную песню, но в этот раз она обрастает биографическими деталями:

Били мальчишку немало,
 В голод он тифом болел,
 В холод и стужу,
 Что б ни случилось,
 Песню любимую пел... («Именем революции», с. 266)

Женя вторично предлагает Яшке остаться. Герой снова отказывается, но уже не так уверенно. Жаркие страны из идеала превращаются в императив:

⁹ Карут К. Травма, время и история. С. 573.

Жаркие страны! Жаркие страны!
 Друг дорогой, не грусти!
 Я бы остался с тобой, но мне *надо*
 В жаркие страны дойти! («Именем революции», с. 267. Курсив мой. — Н. С.)

Наконец, четвертое исполнение песни знаменует избавление героя от травмы. Он принимает новый дом и семью:

Женя. Значит, останешься с нами? А как же с жаркими странами?

Яшка. С жаркими сложно. Придется пока подождать. Смотри, как получается. Тебя с Борисом взять надо — надо. Васю с Петькой — обязательно. Сеню, Тоню, Степана, дядю Васю с Глафирой Андреевной. Много народу набирается. (*Тихо запекает.*)

«Жизнь открывалась мальчишке,
 Шел восемнадцатый год,
 Песня одна умерла, но другая
 В сердце за нею идет:
 Жаркие страны — страны чужие!
 Нет, я не сбился с пути!
 Вышло мальчишке в холодной России
 Жаркое счастье найти!» («Именем революции», с. 276—277)

Итак, мы видим, что в случае Яшки травма не приводит к негативным последствиям. Событие, которое ее спровоцировало, становится значимым, только когда о нем рассказывается другим персонажам. Личная песня Яшки, таким образом, является его призывом о помощи и выражает желание быть услышанным. Смерть сестры и родителей, повлекшая за собой потерю дома, не репрезентируется напрямую, но все время подразумевается, провоцируя героя на постоянное повторение сиротской песни. Постепенно песня Яшки «без истории» трансформируется в историю Яшки. Именно благодаря перманентному осознанию своего сиротства Яшка обретает новую семью и получает возможность забыть прошлое. Трагизм ситуации заключается в том, что героя убивают сразу же после его успешной интеграции в коммунистическое сообщество. Таким образом, его гибель становится травматическим опытом для его «братьев» и «сестер», и механизм запускается вновь: «Яшка, мы клянемся тебе, что не забудем. Мы клянемся тебе помнить, что нам завещана жизнь, которая тобой была не дожита» («Именем революции», с. 280).

Иначе визуализирует травму Погодин, который принадлежал к более старшему поколению, чем Шатров. Однако общим у него с молодым драматургом является ощущение сиротства, которое у Погодина становится тотальным. Особенностью пьес Погодина этого периода (1957—1958) является разрушение связи отца с ребенком и внутрисемейных отношений. Это очень хорошо видно при сопоставлении двух произведений — завершающей части трилогии о Ленине «Третья патетическая» и драмы «Верность» (1957).

Пьеса «Верность» посвящена массовой реабилитации несправедливо осужденных во время Большого террора. Она содержит все темы, которые затем перейдут в «Третью патетическую»: ненависть к отцу, отчуждение между членами семьи, взаимосвязь памяти и истории, реальность субъекта, называемого «советский человек». Так, Нина Крутоярова ненавидит своего отца — партийного функционера и директора института: «На каждый случай жизни, на все свои поступки, мысли, чувства, я накладывала отцовские шаблоны. Я сделала какой-то свинцовой. У меня стала пропадать потребность думать»; «...он меня обманул. Я когда-то молилась на него».¹⁰ Подобное отношение сохраняется у героини вплоть до внезапной

¹⁰ Погодин Н. Собр. драматических произведений: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 272, 290. Далее цитаты приводятся по настоящему изданию с указанием в скобках названия произведения и номера страницы.

смерти Крутоярова в финале. Только тогда она понимает все значение потери: «Осиротела! Страх какой, смерть какая. (*Почти причитая.*) Ведь никого же нет на свете у меня, кто подумает о моей судьбе! А он думал, заботился, вытаскивал меня. (...) А теперь как жить? Кто скажет, как жить? (*Плачет.*)» («Верность», с. 296). Если транспонировать на реакции Нины рассуждения К. Кларк о Великой семье со Сталиным-отцом во главе, то реплики персонажа дополнятся новыми смыслами. Частная семейная драма трансформируется в общегосударственную трагедию. Разочарование и потерянности — сопутствующие ей чувства. Аналогичным образом герои из «Третьей патетической», узнав новость о смерти Ленина, восклицают: «Осиротели, мир осиротел», «Не думалось... Казалось, — вечен...».¹¹

В итоге основным источником травмы в пьесах Погодина 1957—1958 годов является эксплицитное или завуалированное переживание смерти народного лидера. В заключительной части трилогии о Ленине оно облекается в коллективное воспоминание. Скорбь стимулирует работу памяти («В незабываемом — вся наша жизнь...», «Третья патетическая», с. 212) и намечает пути превращения ее в историю.¹² С одной стороны, смерть Ленина служит флешбэком, переносящим героев в дни Октября. Тем самым они осознают себя свидетелями глобальных исторических событий. С другой стороны, «устрашающий опыт вызывает тревогу»,¹³ поэтому побочным эффектом от смерти вождя оказывается обретаемое героями знание о нестабильности жизни.

В «Третьей патетической» ощущение нестабильности охватывает не только преданных режиму большевиков, но и их антагонистов. В пьесе помимо семьи Сестрорецких представлена еще пара родственников — отец и дочь Гвоздилины, бывшие «миллиончики». Настя болезненно переживает утрату социального статуса («я на Казанском вокзале уборщицей работала»). Она пытается найти равновесие между памятью о прошлом и ее вытеснением.

Гвоздилин. (...) А помнишь, Настя...

Настя. Ты, дорогой мой, знай нижеследующее: я ничего не забыла, но и помнить ничего не хочу.

Гвоздилин. Тоже умно («Третья патетическая», с. 177).

Травма революции и потеря периода отрочества для Насти Гвоздилиной реализуется в пафосе разрушения: поскольку героиня не может восстановить дооктябрьское прошлое, она полностью отказывается от него и от категории линейного времени в пользу сиюминутного («Живу по моде и пою по моде, и не выношу, Клавачка, анахронизмов», «Третья патетическая», с. 151). Одновременно ее деструктивная практика захватывает и юного большевика Валерика Сестрорецкого. Он тоже был лишен в результате социальных катаклизмов части своей жизни («мальчишка, по Зимнему дворцу палил»), что привело к потере ориентиров и сделало «мысли о будущем похожими на движение без каких-либо координат к неизвестной цели» (К. Карут). Как следствие, Валерик под влиянием Насти, а затем ее отца совершает преступление за преступлением.

Несмотря на то что Настя целенаправленно избирает стратегии по восстановлению своей социальной и персональной идентичности (удачное замужество, организация собственного предприятия), все они обречены на провал. Настя, Валерик, художник-авангардист Лавруха Кумакин, даже в какой-то мере абсолютно положительный Ипполит Сестрорецкий — эти герои «выброшены из своих биографий» (О. Манделштам) и поэтому оказываются неприспособленными к современной им жизни вне зависимости от степени их индивидуальной активности.

¹¹ Там же. Т. 2. С. 211. Далее цитаты приводятся по настоящему изданию с указанием в скобках названия произведения и номера страницы.

¹² Nigel C. Hunt. *Memory, War and Trauma*. P. IX.

¹³ Карут К. Травма, время и история. С. 566.

Отец Насти магнат Гвоздили более успешен, так как не сосредоточен на полном преодолении травмы. В отличие от дочери он испытывает не агрессию, а страх, персонифицировавшийся в фигуре чекиста Дятлова: «Ты меня на всю жизнь напугал» («Третья патетическая», с. 159). Чувство ужаса возвращается к бывшему миллионеру в ночном кошмаре, который ему снится, когда он приезжает в свой старый дом.¹⁴ Зритель сначала даже не может идентифицировать показываемое на сцене как сновидение. На сцене герои ведут довольно необычный диалог. Гвоздили стремится подкупить Дятлова. Взятка позиционируется в данном случае восстановлением душевной гармонии, которая была нарушена во время революции: «Милый ты мой, Феденька, ты льстился надеждой меня к стенке поставить, теперь уж я лыщусь надеждой подкупить тебя. Ах, какое это мне громадное удовольствие!» («Третья патетическая», с. 181). После неудачных переговоров с Дятловым герой пробуждается и принимает решение покинуть страну Советов. Итогом сна становится постижение персонажем источника своей травмы и определение тактики большевиков, в соответствии с которой он моделирует стратегию своего поведения: обманывает дочь, слугу, Дятлова, передает через последнего «послание» для Ленина и уезжает в Варшаву.

Итак, на примере поздней ленинианы мы рассмотрели несколько способов выражения индивидуальности героев через переживание ими травматического опыта. Несмотря на различие в мироощущении драматургов (футурологическая устремленность Шатрова и потерянности Погодина), их пьесы содержат нечто общее. Во-первых, в результате полученной травмы герои приобретают знание о нестабильности и хрупкости жизни. В текстах Погодина оно дополняется разочарованием в идее Великой семьи. Во-вторых, персонажи находятся в лиминальной ситуации ожидания перемен, что соответствовало духу эпохи «оттепели», в которую и появились анализируемые тексты. В-третьих, в пьесах окончательно утверждается личностное начало, что свидетельствует о завершении в лениниане процесса формирования образа советского человека. Однако на данном этапе развития нарратива о Ленине пьесы предлагают множество вопросов: правомерна ли абсолютная идейность? Является ли сконструированный субъект действительно советским человеком? Наконец, что теперь делать с этим живым, эмоционально лабильным героем? Лениниана ушла от прямого ответа на эти вопросы. Ее дальнейшее развитие велось в направлении документального театра, где этот герой воспринимался уже как данность.

¹⁴ Н. Погодин не случайно включает в пьесу эту картину. Фиксация снов, как показывает в своей статье И. Паперно, была важной составляющей писательской практики в сталинскую эпоху (*Паперно И.* Сны террора (сон как источник для истории сталинизма) // Новое литературное обозрение. 2012. № 116. С. 234). Реакция Гвоздилина (политизация страха) подтверждает идею о том, что сновидения были одним из орудий машины террора. В 1950-е годы воспоминания о дурных снах из прошлого становятся одним из способов авторефлексии. Погодин в числе первых рискнул вывести на сцене параноидальный кошмар, испытываемый пусть и отрицательным персонажем, но визуализировавший живой опыт современников драматурга.