

**ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ  
ПАМЯТИ: ЧЕХОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В КОМЕДИИ  
Н. РУДКОВСКОГО *ДОЖИТЬ ДО ПРЕМЬЕРЫ***

Чеховское эхо, не умолкающее весь прошлый век, продолжает звучать и в наступившем. Вариаций на чеховские мотивы много – достаточно напомнить хотя бы первый номер «Современной драматургии» за 2009 год, полностью посвященный родоначальнику *новой драмы*. Все пьесы, старые и новые, более или менее «чеховские», строятся либо на переосмыслении чеховских образов и мотивов, либо на постмодернистской игре с узнаваемыми схемами сюжета и/или моделями жанра. Среди многочисленных интерпретаторов «великого Антония» выделяется одно имя – это Николай Рудковский, автор комедии *Дожить до премьеры*, и не потому, что он пишет наиболее «чеховисто», а потому, что он, похоже, единственный, кто работает не только с текстами пьес великого драматурга, но и с новым театральным языком, в создании которого принимали участие двое – драматург и режиссер. Очевидно, что триумф новой драмы – это результат счастливого случая, понимаемого драматургически – как агента судьбы, столкнувшей на жизненной сцене Чехова и Станиславского: драматург нашел режиссера, сумевшего создать адекватный новой драматургии театр. Учитывая великую историческую значимость этого культурного события, нельзя не признать необходимость изучения театра Станиславского при исследовании драмы Чехова – именно это «соавторство» и создает неповторимую стилистику комедии Н. Рудковского. Созданная в 2009 году, она уже обросла премиями и наградами: вторая премия (при отсутствии первой) на Международном драматургическом конкурсе *Баденвайлер*, лауреатство на Всероссийском конкурсе драматургии *Факел памяти*, посвященном 65-летию победы, специальный приз жюри *За трансформацию эмоционального восприятия прошлого в историческую память* на 1-м Международном фестивале современной драматургии *Реабилитация настоящего* (Ереван, 2010). Таким образом, непосредственно эмоциональная реакция уже выразилась в признании комедии Рудковского – настал момент ее осмысления.

Заглавие комедии синтаксически прозрачно – подобная конструкция была использована В. Быковым, повесть которого *Дожить до рассвета* была экранизирована в 1975 году, в год 30-летия победы в Великой Отечественной войне. В 2008 году вышел рассказ А. Гридина *Дожить до Победы*, сюжет которого строится на традиционном приеме «машины времени»: из сегодняшней России герои попадают в условия Великой Отечественной войны,

обеспечивая тем самым жанр фантастики привлекательными для «потребителя» приключениями. В обоих случаях сюжет строится на одном из эпизодов войны, не претендуя на осмысление войны как таковой и цены ее победы. Рудковский создает принципиально отличный текст, инаковость которого заявлена уже в заголовочном комплексе: название сталкивает два понятия – премьеру и победу, точнее – премьеру как победу, что на первый план выводит игровые стратегии, а жанровое обозначение уточняет их природу – это комедия.

Эпиграф, соотносимый с притчей о китайском мудреце и бабочке (в данном варианте – партизанке Вере и бабочке), сохраняет концепт сна, стирающего грань между кажимостью и сущностью, что, с одной стороны, переводит визионерство в искусство, а с другой – уравнивает актерство и мудрость. В контексте пьесы проявляется общность, казалось бы, несопоставимых понятий: и актер, и мудрец способны понять *другого*. Именно эта способность к самоотречению, хотя бы и временному, дает возможность постичь жизнь с разных точек зрения, что и предполагает более объективное представление как о мире, так и о человеке.

Пьеса *Дожить до премьеры*, написанная в излюбленном Чеховым жанре комедии, сохраняет и его композиционную структуру, укладывающуюся в четное деление актов. Принципиальный отказ Чехова от принципа сюжетной триадности, воплощаемой в нечетности действий, обусловлен его преобразованием классического сюжета, показывающего драму не как историю исключительного события, имеющего завязку и развязку, а как «труды и дни», т.е. жизнь как таковую, драматизм которой не зависит от происходящих или не происходящих, решающих или не-событий. Сохранив четность деления, исключаяющую «вершинные» точки, Рудковский, тем не менее, изменяет число актов – с четырех до двух, что тоже не случайно. Так, второму акту тоже предпослан эпиграф в «китайском» стиле, но вновь слегка видоизмененный:

Однажды бабочке-лимоннице приснилось, что она партизанка: она летела на первое боевое задание, была взволнована и не знала, что она – бабочка. А проснувшись внезапно, даже удивилась, что она – лимонница. И не знала уже: ей ли снилось, что она – партизанка, или партизанке снится, что она – бабочка<sup>1</sup>.

Любопытно здесь уточнение вида бабочки – лимонница, которая является долгожителем для этого класса, что, думается, немаловажно для понимания русской версии китайской притчи. Кроме того, что ситуация выживания обозначена уже в заглавном глаголе «дожить», так и образ бабочки органично ложится на образы двух актрис: симметричное расположение крылышек бабочки как бы визуализирует парность главных героинь, решивших испытать свою «душу» на подлинное понимание трагедии.

Парность эпиграфов знаменательна последовательной меной: в первом случае китайского мудреца на русскую партизанку, во втором – русской

<sup>1</sup> Н. Рудковский, *Дожить до премьеры*, «Современная драматургия», Москва 2010, № 1, с. 13. В дальнейшем все ссылки даны по данному изданию с указанием страниц в скобках.

партизанки на бабочку-лимонницу. Вновь происходит мена субъекта, но уже в пределах русского контекста, что очевидно создает эффект зеркального отражения – этим, видимо, и обусловлено двухчастное построение комедии. Сам этот принцип любопытно корреспондирует с театральными штудиями, предполагающими познание себя через психотехнику, овладение которой предполагает наблюдение как бы со стороны за эмоциями, проявляющимися на лице мимическими реакциями. При этом для актера это отражение понимается буквально, т.к. инструментом для занятий становится зеркало. В данном случае отражение не визуальное, а смысловое, что усложняет как философеми, так и пьесу.

В систему «зеркал» входят не только внутритекстовые сцены, но и «до-текстовые», принадлежащие двум великим реформаторам драмы и театра – Чехову и Станиславскому, отраженные в сознании молодых актрис, которые готовятся к премьерному спектаклю о Великой Отечественной войне, где они получили роли партизанок. Тем самым вводятся два временных плана, прошлое и настоящее, и два психологических – реально пережитое и сценически переживаемое. Исторически достоверное и эстетически правдоподобное сопряжение времен возможно на основе со-переживания – вполне чеховская ситуация, развернутая, например, в *Чайке*, где проблемы театра, старого и нового, строят сюжет. Помимо признанной актрисы Аркадиной, есть и начинающая Нина, а маститый Тригорин с пользой для себя общается с Машей и с удовольствием – с Ниной. Официальная версия для официальной любовницы – изучение внутренних переживаний молодой девушки, что было terra incognita для писателя, чья молодость прошла в заботах, далеких от девичьих грез и юношеских соблазнов. Иначе говоря, специфика героев – представители «богемы» – определяет метауровень сюжета, в котором переплетены судьбы героев с театральными-драматическими поисками, что отражается в знаковом приеме «сцены на сцене», и все это позволяет отнести *Чайку*, наряду, например, с *Гамлетом* Шекспира или *Котом в сапогах* Тика, к метатеатру, согласно типологии Л. Эйбела<sup>2</sup>. Парадокс современной комедии в том, что мощный театральный фон, который становится условием развития сюжета, не делает комедию *Дожить до премьеры* «метатеатром», придавая ей иные жанровые очертания. Формальным выражением этой жанровой метаморфозы становится «минус-прием»: заявленная в заглавии премьера произойдет «за кадром» – на сцене только упоминания об этом событии. В связи с этим, даже в случае прямого обращения к чеховским текстам эффект «сцены на сцене» не очевиден, что означает особенную «сверхзадачу» драматурга. В чем же она?

Если Тригорин для изучения жизни приближается к «объекту» творческих интересов, то героини Рудковского сознательно погружаются в ситуацию, воссоздаваемую ими по аналогии с предлагаемым сюжетом. В их понимании это, прежде всего, необходимость выстроить сегодняшний внешний мир по образу и подобию военного прошлого, т.е. искусственно

<sup>2</sup> L. Abel, *Metatheater*, New York 1963.

создать бытовые лишения и наблюдать за реакцией как своей собственной, так и своих близких – короче, «по Станиславскому», что и заявлено в самом начале пьесы, в сцене второй.

Итак, две молодые актрисы, Вера и Катя, репетируют в театре военную пьесу по системе Станиславского. В *Работе актера над собой* режиссер выделяет три вида психотехники – ремесло, театр представления и театр переживания, в логике восхождения к подлинному мастерству. По контексту судя, молодые актрисы играют отнюдь не главные роли, но, не желая впасть в ремесленничество, в котором «самого чувства нет, а есть только передразнивание»<sup>3</sup>, сразу начинают с придумывания «предлагаемых обстоятельств». Основной принцип великого театрального реформатора – вживание в образ – потребовал от девушек постепенного отказа в их реальной жизни от многих благ цивилизации, в целях максимального сближения реалий военной жизни и сегодняшней «светской». Так, Катя по требованию своей решительной подруги закрыла вторую комнату, перебравшись к родителям, т.к. там якобы прячется еврейская семья; телефонный провод обрезала, «как будто бомбежка была» (5); Вера бежит по дорожке в фитнес центре под запись лая немецких овчарок; она делает затемнение в квартире и договаривается с домоуправлением, чтобы на ночь отключали воду и электричество; муж получает на ужин сначала картошку в мундирах, а потом только «рабочую пайку» хлеба.

Продолжая военно-театральный эксперимент, девушки готовят диверсию, и перед тем, как идти пробовать на деле приготовленную ими взрывчатку, Вера заставляет Катю принести клятву актрисы, играющей роль партизанки, в которой по пунктам перечислены все дамские радости типа солярия, фитнеса, кафе, ресторанов, ночных клубов, салонов красоты, парикмахерской, но только когда Вера велела подруге мыть голову хозяйственным мылом, Катя в полной мере ощутила отчаянную нищету войны, и, в ужасе от унылого будущего, она с большим чувством закричала: «Фашисты! Сволочи! Ненавижу!!!» (9). И как бы мотивация не выглядела комичной внешне, внутренне она драматична, т.к. актриса, «войдя» в образ, в соответствии с требованиями Станиславского, испытала чувства, какие переживали пойманные партизанки, и даже лексически достоверно их выразила, сохранив тем самым неприкосновенным язык войны.

Насколько театральны эксперименты молодых актрис, проясняет ужин Веры и Леши, на котором жена подает картошку в мундирах. Муж пытается свести безумства своей любимой жены к актерским исканиям («Ты не такая великая драматическая актриса и тебе не платят такие гонорары, чтобы ты так все это переживала, ставила эксперименты на себе, на мне...», 6), но Вера отказывается от актерских амбиций во имя национального самоопределения: она, молодая актриса, хочет *пережить* историю своей страны, понять тех людей, что жертвовали собой во имя того будущего, которое для Веры настоящее. По сути, актриса ведет себя как ученый, который добывает истину, ставя опыты над собой; правда,

<sup>3</sup> К. Станиславский, *Работа актера над собой*, <http://lib.ru/culture/stanislawskij/akter.txt>.

перейдя от лишений к страданиям, она обречет на страшные муки своего мужа, не заслуживающего такой жестокости. Но еще на этом уровне – уровне вынужденного аскетизма – Леша сопротивляется эмпирическому максимализму Веры, уверяя, что выжить во время мирового кризиса – задача не менее трудная, чем выйти живым из войн, и сегодня человека интересует именно эта проблема: «как выжить сейчас?!» (6). Так, сюжет развивается как подготовка к роли, и развертывание сюжета соответствует поэтапному погружению в «материал», что приводит к парадоксу: Вера, начав свой эксперимент как театральный, приходит к отказу от «игры» во имя «жизни»: ей необходимо не столько достоверно сыграть, сколько достоверно узнать, способна ли она реально выдержать трагедии военного времени. Таким образом, инверсируется фундаментальный философско-театральный постулат *вся жизнь – игра*. Вера проделывает обратный путь: идя путем мимезиса, актриса от игры приходит к пониманию онтологических основ бытия.

В отличие от Веры, погружающейся в историю страны больше, чем в предысторию своей героини, Катя в своих исканиях не выходит за пределы роли:

Я люблю роли на преодолении! [...] Я пойду до конца. На любые жертвы ради искусства» (8).

Поставив перед собой разные цели, актрисы идут к ним общими «безумными» путями. Одна из самых рискованных «жертв» выглядит как воровство в супермаркете: девушки ищут предмет, который по виду и весу напоминал бы мину, которую, подобно Вериной бабушке, нужно пронести под одеждой. Неопытные воровки попадают, при этом ловит их продавщица, похожая на ту, что купила платиновые запонки за две буханки хлеба. И вот в супермаркете, на фоне изобилия продуктов и других товаров, Катя неожиданно начинает произносить знаменитый монолог Раневской о грехах:

О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, [...] Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!»<sup>4</sup>.

Спустя столетие с небольшим реплики Чехова начинают звучать в «неуместном» контексте:

О, наши грехи! Мы всегда сорили деньгами без удержу, как сумасшедшие... Наши мужья умирали от шампанского... они страшно пили... А мы? Мы закрывали глаза, бежали, себя не помня, а они за нами... безжалостно, грубо... так глупо, так стыдно... [...] Господи, господи, будь милостив (сквозь слезы), прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше... Дорогой, многоуважаемый стеллаж! Приветствую существование твоих ... товаров, которые... были направлены к светлым идеалам добра и справедливости. *(Утирает*

<sup>4</sup> А. П. Чехов, *Вишневый сад*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, сочинения в восемнадцати томах*, Москва 1986, т. 13, с. 220.

слезы.) твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал, поддерживая в поколениях нашего государства бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания... Сестра моя, страдающая сестра моя! Выйди на ... чей стон... Словно где-то музыка... (Рыдая, садится у стеллажа).

**Женщина.** Простите меня.

**Вера.** «Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь...» (11).

Контаминация монолога Раневской с монологом Гаева, обращенным к многоуважаемому шкафу, знаменательна: импровизация молодой актрисы отчетливо делится на две части – монолог Раневской о грехах и обращение Гаева к «многоуважаемому шкафу». Во фрагментарном монологе чеховской героини Катей выделяются несколько ключевых понятий, складывающихся в определенную систему: монологическое слово выстроено в кольцевой композиции, скрепленной мотивом греха; между этими сильными позициями раскрывается рамочное понятие: легкое отношение к деньгам; до сих пор изумляющий факт «смерти от шампанского»; бегство жен от пьющих мужей, из-за чего «стыдно»; мольба о милосердии. У Чехова монолог Раневской концептуализирует события и мотивирует последующий поступок героини, т.е., по сути дела, предвосхищает ее решение отказаться от выгодного, но «убийственного» для сада предложения Лопухина. Она не хочет обогатиться несправедливым способом – она хочет очиститься от грехов, и ее отказ от богатства – своего рода искупление своих грехов. В этом смысле ее отношение к прошлому, которое определяет наше настоящее, близко к взглядам Трофимова: «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое» (228). Характерно, что Женщина, попав в «греховный контекст», невольно подает реплику Лопухина с меной «у Вас» на «у нас»: «Какие у нас грехи?», объединяя тем самым себя, блудительницу порядка, и «воровок».

Отражение этой чеховской ситуации проясняет кажущуюся неправдоподобность: хочется повторить легендарную фразу Станиславского «Не верю!», в силу современного сознания, в факт мены платиновых запонок на две буханки, но принимаю истину о несопоставимости цены и ценности, о чем, собственно, написан *Вишневый сад*.

Разительно изменившийся исторический контекст – вместо поместья супермаркет, где уже «все на продажу», – определил и меню некоторых лексем: спустя век с небольшим книжный шкаф сменил стеллаж с товарами, которые – тем не менее – «тоже были направлены к светлым идеалам добра и справедливости». Продолжая перефразировать слова разных персонажей, включая слова Прохожего, актрисы создают весьма знаменательный коллаж из чеховских слов, собранных в определенной системе, сталкивающей понятия, контекстуально выстраивающие логику бинарной оппозиции – это грех и идеал. В игру включается Вера со словами Любви Раневской – мена Любви на Веру принципиальна: у молодой актрисы есть любовь, но нет веры, и она ее пытается обрести через новую роль. Женщина, на которую обрушиваются исповедальные монологи чеховских героев, искренне тронута переживаниями то ли своих современниц, то ли бедной

дворянки начала XX века, устоявшей перед искушением больших денег, – отсюда столь немотивированная и неожиданная просьба о прощении.

Интуитивно Вера приходит к тому, что уже понимала чеховская Любовь: сегодняшняя катастрофа, какой видится продажа сада, обусловлена прошлым; Вера ясно видит, что сегодня забыли войну и тех, кто, перестрадав ее в полной мере, выжил и оказался перед действительностью, которая кажется подчас страшнее войны. Но и в этом ироническом парафразе ощутим горький подтекст: вещи и продукты вытеснили с полок книги, и наши идеалы теперь связаны с потреблением, а не со служением, понимаемым как сохранение культуры, будь то книга или сад.

С другой стороны, легкое отношение к деньгам, свойственное Раневской, не только повторяется в аранжированных монологах Кати и Веры, но отражается и в сюжете. При этом Верино транжирство воспринимается как безумие Лешей, мужем Веры, который из-за ее театральных пристрастий остался нищим. Но для Веры это не утрата «всего»: «У тебя есть страна, здоровье, я. Значит, у тебя есть будущее» (18). Любовь тратит деньги на любовника, Вера – на «страдальцев», т.е. «беженцев» и узников. Ее легкое отношение к деньгам означает не легкомыслие, а нечто прямо противоположное: ей необходимо хотя бы приблизиться к тем военным утратам, чтобы приобрести знание цены Победы. Таким образом, «перевод» Рудковского более широк: подлинный грех – это забвение любого прошлого, особенно если оно великое и героическое.

Сцена эта важна и своими чеховскими мотивами, отраженными в сознании актрис XXI века, и своим переломным для сюжета характером:

**Катя.** А ты знаешь, Вера, страшно по-настоящему мне не было. Мы сыграли, а хотелось чего-то другого.

**Вера.** Да, нам нужен настоящий страх. Обыска, голода, холода, смерти. Как во время оккупации им было? Это же ненормально! Ненормально (11).

Отказавшись от ремесленной психотехники, актрисы готовятся к роли в понятиях театра представления: Катя сгорела в солжарии, но представляет, будто горела в танке; Вера бежит по дорожке в привычном фитнес клубе, но под запись лая овчарок и т.д. Иначе говоря, не выходя за границы своей привычной жизни, девушки пыгаются «примерить» на себя незнакомую и опасную ситуацию. Потребность в подлинных переживаниях вынуждает их «предложить» себе более острые «обстоятельства», и Вера входит в образ Зои Космодемьянской: облившись холодной водой, она выходит нагой на балкон весенней ночью. Этот гротескный образ, совмещающий комфортный быт с лишениями войны, да грозящий Леше «легкий весенний суп» из крапивы вынуждает любящего мужа бежать из дома: он «уходит на фронт», провожаемый напутственными словами жены: «Возвращайся с победой, когда меня поймешь...» (13).

Итак, первый акт, который условно можно обозначить как «работа актрис над собой», характерный обращением к технике *представления*, завершается решительной реакцией «зрителя» на «предлагаемые обстоятельства».

Второй акт как бы отражает первый, создавая последовательную к нему инверсию с акцентом на результаты «вживания» актрис в военные образы, показанные на поведении тех, кто вольно или невольно оказался втянутым в театральные эксперименты.

Открывает второй акт сцена «допроса в гестапо»: девушки пытки выдержали – не выдержал инструктор по фитнесу, нанятый ими на роль гестаповца. Эпизод этот важен, и не только как очередное испытание, придуманное Верой для проверки себя на звание *русской* девушки, ставшей партизанкой в лихие годы. «Военные игры» актуализируют историческое прошлое «главных героинь», но и функциональных персонажей тоже. Инструктору предложена роль «жестокое гестаповца», который должен добиться от «селянок», где скрываются еврейские дети, но, видимо, под влиянием знаменитой «Катюши» привычные для инструктора сексуальные игры перестают быть и сексуальными, и играми, вызывая воспоминания о детских играх в войну, о том, что он немножко еврей, короче, воспоминания о его прошлом и о бывшем, но не с ним. Не дождавшись развития ожидаемого сюжета, Инструктор отказывается от навязываемого:

Девочки, я так не могу. Что я, не русский что ли? Я же... я же... в детстве с ровесниками в войнушку играл... я фашистов бил... а сейчас... как я могу... блин... как могу я так своих... (*Плачет*) (14).

Так, игры заканчиваются при соприкосновении с великой трагедией русской истории, при этом, как и у Веры, обостряется национальное чувство, что выглядит довольно парадоксально в «игровой» ситуации, изначально воспринимаемой Инструктором как сексуальная.

Следующая сцена, которая сталкивает Женщину и Лешу, – еще одна попытка «любовных игр». Во время свидания выясняется, что Леша не может соответствовать ситуации без военного антуража. «Проститутка-неудачница», не имея собственного опыта, заимствует его «из кино», но «клиента», что характерно, не устраивает «текст». Женщина оказалась восприимчивой к пожеланиям мужчин и начинает говорить голосом диктора, передающего сводки с фронтов, и это впечатляет Лешу, но не возбуждает, и он предлагает «взять» его, как «рейхстаг в сорок пятом» (15). Иначе говоря, Леша сбегает от военных «игр», не подозревая, что война уже вошла в его сознание, и меной пространства и партнерши «мира» не вернуть. Поэтому закономерно, что «любовные игры» и в этой сцене не получились. Оскорбленная женщина бросает «извращенцу» весьма знаменательные слова: «Тебя судить надо за святотатство над историей с особой жестокостью» (15). Кроме того, выясняется, что клиент, не имея денег, предлагает заплатить продуктами, купленными им на все деньги, потому как «жена не кормит». Отравленный войной, потерявший дом, муж ищет его, дома, подобие, но в силу случая попадает к той, что получила его одежду как «беженка» – почти карикатурное завершение сцены, которая не состоялась ни как любовная, ни как «семейная». Тоска по дому и мужское «поражение» вылилось в «мирное» предложение: «Хочешь, ужин вместе сделаем?



Посидим. Просто. Поедим. Наконец» (16). Но замена сексуального контакта человеческим общением не состоялась: поняв, что Женщина тоже втянута в «военные действия», Леша сам становится «беженцем». Так, парадоксально смыкаются военные и сексуальные «игры», что контекстом мотивировано – в обоих случаях нужна «победа». Более того, любовь как «поединок роковой» восходит к древней мифологеме «войны полов», отраженной в комедии Аристофана *Лисистрата*, сюжет которой разворачивается как рождение метафоры любовной схватки как боевой. Здесь же эта мифологема носит откровенно пародийный характер, и прежде всего, в силу конкретизации войны – это не просто состояние, противоположное миру, но Великая Отечественная война, что не снижает трагедию страны, ибо, как известно, пародируется только сакральное. Женщина становится «рейхстагом», который современному «солдату» любви взять не удалось. Так, двучленное заглавие своеобразно распределяется по действиям: если первое показывает, как трудно «дожить», то второе выясняет, что понимается под «победой».

«Победа» для актрис подразумевает в первую очередь предстоящую премьеру, поэтому вначале их поиски носят профессиональный характер. Знаменательно признание Кати:

А по мне все так эффективно! Я столько в себе открыла, пережила, вжилась, что теряю реальность. Я так странно стала пахнуть. Наверное, войной. Настоящей войной. Хожу полугрязная, полусоветская, полупартизанская... (16-17).

По сути, сюжет комедии есть история того, как актриса, следуя системе Станиславского («Для того, чтобы передать чувства роли, необходимо познать их, а для того, чтобы их познать, надо самому испытать аналогичные переживания»<sup>5</sup>) изменяется как актриса и как личность. Актрисы проходят путь от ремесла через театр представления к театру переживания. Они добились потрясающего эффекта, на который способны только великие актрисы. Мы не знаем, проявилось ли их познание себя и мира в спектакле, но это и не важно – намного более значимо то, что «работа актрис над собой» изменяет и «зрителей».

Из «зрителей» путь к «победе» проделывают трое героев – Инструктор, Женщина и Леша. Инструктору пришлось пережить, по крайней мере, две сцены, решительно повлиявшие на его самосознание – это допрос в гестапо и сцена «экспозиционизма». Вновь не понимая сути, Инструктор близок к прозрению, когда видит мужа своей партнерши в обмороке, и ему пришлось пересмотреть свои «игры».

Особняком стоит сцена, когда Катя, «обреченная на подвиг» (17), выходит на бульвар, где собралась местная молодежь, жаждущая острых ощущений в преддверии Дня Победы. Они, как и Инструктор, сторонники свободного секса, но занимаются им не за деньги, а за страх, испытываемый их жертвами. Их агрессивность не играемая, как Инструктором,

<sup>5</sup> К. Станиславский, *Работа актера...*

а природная, как у захватчиков – неслучайно Катя их предупреждает: «*Ты еще доживи до победы*» (19), и это единственный раз, когда напрямую озвучено заглавие. Характерно, что возникает эта фраза в контексте, работающем не на событийно-фабульный ряд, а на сюжетный – на понимание событий. Победа на сегодняшний день обесценена, ее готовы отметить актом насилия («*Может, ее по кругу пустим?*», 19), которая приближает русских парней к захватчикам. И Катя взрывает их, как взрывали фашистов бабушки наших героинь.

Не чувствует смысла великого праздника и Женщина. Встреченная Верой в зоопарке, воспринимаемой актрисой как концлагерь для зверей, она признается актрисе в том, что ни гордости за своих предков, ни радости от победы она не испытывает:

Это праздник для всех. А лично для меня? Я же в магазине работаю. У нас это обычный рабочий день, уменьшенный на час. [...] Да и на нем нет ни одного ветерана. Только пьяная молодежь на салют тянется, потом они дерутся, гадят у нас во дворе, бутылки разбивают. Утром идешь на работу, а кругом стекло и аммиак. Вот тебе и День Победы (20).

Агрессию, свойственную некоторым молодым людям, сменила апатия и раздражение от «послепобедной» грязи. Что страшнее, трудно сказать, но в любом случае эти настроения не имеют никакого отношения к великому национальному празднику. Но невольное приобщение к театральному процессу изменило почти всех его участников.

Предпоследняя сцена сталкивает героев – инструктора по фитнесу, Катю и Женщину – в коридоре больницы: женщина ухаживает за больной мамой, Катя лечит ожоги, полученные при взрыве, инструктор, мучимый ночными кошмарами с участием каких-то партизанок, ходит к психотерапевту. Всех их объединяет острое переживание войны – на фабульном уровне это проявляется в полной инверсии ситуаций: теперь Женщина отдает Кате золотую брошку за сушку, в полной мере понимая теперь, насколько иллюзорна ценность золота; Катя, в свою очередь, представляет инструктору Женщину как хорошего психолога, обещая невольной жертве «игры в войну» мир и покой, даруемый Женщиной, знающей толк в военных кошмарах. Финал этой сцены знаменателен: Женщина вешает актрисе на грудь брошь, как орден, утверждая тем самым Катину победу – над собой, да и над ней тоже.

Самый трудный и самый важный путь выпал на долю Леши. В начале своего многотрудного пути он показан как человек, глубоко равнодушный к войне и победе («*Лучше бы нацисты пришли и тебя в гестапо забрали. Научили бы тебя в застенках хорошему воспитанию...*», 4), живущий в основном инстинктами (Вера ему говорит: «*Ты только хочешь – или еду, или меня*», 12). Рядом с женой-актрисой он и сам временами мыслит широко известными театральными цитатами («*И действительно, почему люди не летают, как птицы?*», 9), но вписывает их в современные реалии: «*Сейчас бы вечером слетал бы в Ирак или Венесуэлу со своей канистрой за дешевым бензином. [...]* Или вот лучше в Милан за новым костюмом,

галстуком, рубашечками. И тебе бы тряпочек новых привез. Нижнее белье, платье от Кавалли, сумку “Тодс” ...» (9). Если добавить к этому списку запонки от Армани, то получится знаковый набор, соответствующий такому образу жизни, при котором экономический кризис важнее Великой Отечественной войны. Инверсией к этому монологу становится сцена перед уходом Леша из дома, когда девушка демонстрирует отказ от новорусской семиотики («Всем суши сделать хакакири! – Банзай. – А крабы – камикадзе – А пармезаны, рокфоры, дор-блю... – И иже вина с ними... – В концлагерь! – В печку!», 13). Этот современный антураж, явно контрастирующий с голодом и лишениями войны, стал последним поводом для разрыва: Вера, подобно Лисистрате, отказала мужу в супружеских ласках – он выдержал, кормила по нормам военного времени – вытерпел, но отказа от знаков его положения не вынес, что весьма показательно. «Верующая Вера» не воспринимает как ценность благосостояние их семьи – важнее для нее творчество, открывающее для нее путь к самопознанию – неслучайна ее последняя фраза («Возвращайся с победой, когда меня поймешь», 13), проясняющая любовь как понимание.

Сытая благополучная жизнь современного мужчины закончилась – начался путь к «победе»: любовь и голод двигают Лешей, когда он попадает к Женщине, и его мужское поражение является на самом деле проявлением победы его любви к жене. Но любовь без понимания скоротечна и неглубока, и Вера устраивает любящему и любимому мужу «ад». Циничного Инструктора она убеждает, что это – очередное «садо», а Лешу – что это возможность подписать «капитуляцию своим страхам». И он переживает то состояние, которого добивалась актриса: «Это... Это... апокалипсис... Это ад... я в аду. Я на войне» (21). «Тяжелораненый» возвращается к жизни с новым взглядом на жизнь и на войну: «За это время я научился любить боль, пережил смерть... научился совершать чудеса...» (22). Пройдя через невыносимые страдания, он понял цену победы:

**Леша.** Как больно...

**Вера.** Так бывает после контузии. Выздоровливай. Война уже закончилась.

**Леша.** Закончилась?

**Вера.** Да. Мы победили.

**Леша.** Мы все-таки победили. Ё.Ё.Ё. (22).

В финале проясняются многие смыслы не только этой комедии, но и чеховской. У чеховской героини вера есть, и эта вера в высшую правду помогает ей выстоять в трудной ситуации и не поддаться искушению. Любовь Лопахина к Раневской, подтекстовая, но ощутимая в комедии *Вишневый сад*, в разных интерпретациях этой пьесы уже открыто вербализована – наиболее интересно сложные отношения с женщиной и садом показаны в пьесе Матея Вишняка *Чехов ex machine*:

Но как отдать ей вишневый сад, если мой отец и все предки были крепостными в этом поместье?

Как? Я не смог. И я убил вишневый сад... [...] Вишневый сад мой, а она – нет... [...] Желал женщину, а получил сад. И срубил его...»<sup>6</sup>.

Не добившись женщины, убив ее «образ», герой в то же время уничтожает и свое прошлое, тогда как Раневская считает должным искупить свои грехи. Героев не разделили сословные границы, но непонимание оказалось непроходимым. В данном случае необыкновенно значимо уничтожение Лопухиным Сада, символа культуры, но и носителя исторической памяти. Именно этот «разочарованный купец» создал прецедент «стирания» памяти и, по сути, отречения от своих предков.

В случае с Лешей ситуация инверсируется: он вначале комедии постулирует позицию современного человека как живущего «здесь и сейчас» и не зависящего от прошлого. Боль любви, непонимание Веры и ее веры, страдания от «играемой» измены и преодоление страха перед неверностью совершают метаморфозы: из любящего «животного» Леша становится не только истинно страдающим, но и глубоко чувствующим человеком, способным на подлинную любовь.

Он понял главное: чтобы победить в той страшной войне, человеку пришлось победить сначала себя, свои основные инстинкты, среди которых главный – инстинкт самосохранения.

Так окончательно проясняется смысл заглавия: дожить до премьеры как до Победы, и тогда давно добытая победа воспринимается как впервые пережитая. «Война» меняет героев: циничный Инструктор становится ранимым, жадная Женщина – доброй, добрый и недалекий Леша – сильным и мудрым. И совершенно неважно, что играли на премьере в театре, потому что главное действие было за сценой: редко какому театру удастся так разительно изменить своих зрителей – Вере и Кате это удалось, возможно, потому, что они смогли создать театр истории, вернув тем самым потомкам русских солдат ощущение боли, страдания, но и гордости за победу и ощущение своей сопричастности к забываемым, но великим страницам русской истории.

Внятно и завершение чеховской линии: в метатексте русской памяти была Любовь, есть Вера – остается надежда, что русский человек не забудет того, что он – русский, что он – наследник некогда великой культуры и не менее великой, хотя и трагической, истории.

---

<sup>6</sup> М. Вишняк, *Чехов ex machine*, «Современная драматургия», Москва 2009, № 1, с. 45.

### Summary

NINA ISCHUCK-FADEEVA

**THE PROBLEM OF PERSONALITY IN THE CONTEXT OF HISTORIC MEMORY:  
ALLUSIONS TO CHEKHOV IN RUDKOVSKY'S COMEDY  
*TO LIVE TO THE PREMIERE***

The article addresses the semantic relations of Rudkovsky, a modern playwright, with Chekhov's comedies. The self-consciousness of a person in Chekhov's drama is directly connected with the historic memory, and this idea is interpreted in Rudkovsky's works through the theatrical experiment, allowing the actresses to go through war as a personal experience, and for the audience - to set right "the joint" of time.

**Key words:** personality, allusions, historic memory, Chekhov, Rudkovsky, drama.