

## ИСТОРИЯ В ДРАМЕ АРТЕМА ВЕСЕЛОГО «МЫ»

Историческая тема в русской драме, созданной сразу после революции, оказалась чрезвычайно популярной. Тексты были свидетельством стремления авторов отразить время. Анализирующая литературную ситуацию 20-х годов прошлого столетия И.Л. Вишневская отметила, что «драматический бум» случился из-за того, что возникла потребность в новой литературе, отражающей видение мира теми, кто раньше в числе литераторов России не мог быть. И в первую очередь это происходило потому, что в условиях старой России у них были несколько иные обязанности, не оставляющие времени для литературного творчества.

Та же И.Л. Вишневская отметила, что большинство авторов начала 20-х годов XX столетия не имело никакого представления о том, каким должен быть текст, предназначенный для того, чтобы стать литературной основой спектакля: «...Нельзя было бы и назвать драматургией пьесы вне ритма, понятия роли, сложной расстановки конфликтных сил, катарсиса, диалога как особой театральной формы течения жизни. Скорее, это беглая запись чьих-то разговоров, собственных классовых амбиций, лозунгов и речей времени»<sup>1</sup>.

При этом в 20-е годы XX века именно театральные постановки разного рода стали своеобразным средством массовой информации: «Пьеса <...> есть одновременно и вербализованная организация реальности, то есть правильно произносимые мысли, выраженные верными, отобранными, «лучшими» словами; и наглядная визуализация образов – когда она превращается в спектакль. Драма на сцене становится идеальной моделью обучения масс: людей учили “с голоса”<sup>2</sup>.

А потому к драме возник повышенный интерес. И было важно понять, какой все-таки драме должна быть современная пьеса, научиться и научить ее создавать. В конечном итоге историю драмы писал тот, кто, обладая не только литературным талантом, но и определенным опытом, осознал: нужно стать писателем новой эпохи и выразить видение происходящего с позиции человека нового времени.

Одна из проблем этого человека – иная степень осознанности собственной уникальности. Отсюда, например, строки В. Маяковского:

Единица – вздор,  
                    единица – ноль,  
один –  
                    даже если  
                    очень важный –  
не подымет  
                    простое  
                    пятивершковое бревно,  
тем более  
                    дом пятиэтажный<sup>3</sup>.

Почему это проблема для автора драматического произведения? Ответить на этот вопрос позволяет позиция исследователей, подходящих к литературному процессу с позиции исторической поэтики.

К началу XX века определились основные особенности новой поэтической эпохи – эпохи индивидуального авторства. Ее характеризует высокая степень авторского самосознания. С конца XVIII века писателю важно было явить миру собственное понимание жизни, отличающее его от любого «другого». В основании этого понимания могли лежать знания законов социально-исторической жизни и признание этих законов. Но при этом оценка происходящего должна была отличать создателя литературного произведения от современников и предшественников, а потому созданный авторами мир говорил не только о мире, в котором пребывает автор и его читатели, но и о мире писателя как индивидуальности, неповторимой ни в ком другом. Отсюда, например, Петербург Гоголя и Достоевского, Пушкина и Гончарова, созданный каждым автором на основании встречи с одним и тем же городом, но городом, воспринятым по-разному.

При этом в 20-е годы XX века казалось важным выразить не себя, а всякого или другого. И выразить так, чтобы с твоей позицией видения был солидарен этот другой. Казалось бы, проблему помогала решить «новая драма». Один из самых значительных ее авторов – А.П. Чехов предложил такой вариант художественной коммуникации, который предполагал не выход на первый план автора, с его оценкой героев и действия, а читателя, обладающего собственной жизненной позиции, исходя из которой ему предлагается понять и оценить изображенное. Но тут важно: понять и оценить по-своему. А потому опыт чеховской драмы показался создателям советской пьесы начала столетия неприемлемым.

Авторам 20-х годов необходимо было осознать себя как «всякого», благодаря чему граница между «я» размывается, часто просто пере-

стает существовать. Отсюда одна из характеристик процесса становления новой драмы советского времени, которую дает ему В.В. Гудкова: «...Действовал культурный механизм выработки формул исторических событий, <...> происходило подчинение личного опыта дисциплине общего видения реальности, <...> вырабатывались “верные” морально-идеологические матрицы интерпретаций пережитого»<sup>4</sup>. В итоге «представления, переживания, знания целого поколения были идеологически обработаны и упакованы профессиональными интерпретаторами (партийными работниками, литераторами, режиссерами, редакторами, историками, комментаторами), риторически оформлены, и только затем соответствующие конфигурации значений, получившие официальную санкцию авторитетных органов, приобрели статус самой реальности, “общезначимости”, “безусловности”, подчиняющей личный опыт отдельных людей»<sup>5</sup>.

Но прежде, чем этот опыт был предложен массам, его должны были оформить драматурги, в произведениях которых рождался канон так называемого «советского» сюжета. Он создавался многими. Чаще всего говорят об А. Афиногенове, В. Вишневском, К. Треневе, В. Билль-Белоцерковском, В. Киршоне, Н. Погодине, а также о «несоветских» художниках – М. Булгакове, Н. Эрдмане, Е. Замятине, М. Зощенко и др.

Нужно отметить, что в этом ряду нет имени Артема Веселого. Драматическое наследие автора невелико. Он известен в первую очередь как автор экспериментальной прозы. Его романы «Россия, кровью умытая», «Гуляй Волга» определили место писателя в истории литературы начала XX столетия. Но именно пьесы Артема Веселого – это один из характерных примеров того, как происходило становление драматургии нового времени и что было характерно для диалога автора, героя и читателя в случае представления истории в 20-е годы XX века.

Из вышеперечисленных авторов, чье творчество рассматривается как творчество создателей драмы советского времени, Артем Веселый выделил для себя Евгения Замятина. Для него была важна его инсценировка «Левши» Н. Лескова – «Блоха».

Артем Веселый, отвечая в 1933 году на анкету журнала «Театр и драматургия», сказал, что настоящей является пьеса, которую хочется смотреть десять раз. И таковой для него стала «Блоха», поставленная в II МХТ Диким в 1925 году. «“Блоха” шла в декорациях художника Б.М. Кустодиева и была превращена Диким в “увеселительное представление” с “разными превращениями и танцами”. Осуществленный в стиле озорной, балаганной буффонады, этот спектакль поражал смелостью решения, богатством фантазии, взволнованностью и любовью к умельцу Левше»<sup>6</sup>.

Балаганная буффонада спектакля – явление неслучайное. Собственно, Е. Замятин писал в «Автобиографии»: «...Сюжет “Левши”, как известно, взят из народного сказа, и эту сказовую форму – с ее особенным языком, с ее анахронизмами и условностями – надо было дать на театре. Единственно возможное решение мне увиделось в форме народной комедии, в форме “игры” – театра условного от начала до конца»<sup>7</sup>.

У Е. Замятина появляется очень важная для драмы 20-х годов мысль. В статье 1927 года «Народный театр» он говорит о двух разных вариантах театрального представления – народный и для народа. Первый вариант – «это те своеобразные формы театра, какие в течение веков созданы для себя самим народом, его – очень древней и крепкой – культурой. Это – праздник Ярилы, свадьба, тризна, скоморошья игра, “Пещное действо”, ширма “Петрушки”, “Царь Максимилиан”; другими словами – это обрядовый театр, кукольный театр, народная комедия и драма. И эти залежи до сих пор еще лежат почти нетронутыми»<sup>8</sup>. Второй – «это Народный Дом императора Николая II, это – театр II сорта, это – “Взятие Измаила”. Это – театр, в котором ни народ, ни его вкусы, ни язык никак неповинны: это – театр, созданный верхами для “низов”»<sup>9</sup>. И Е. Замятин полагает, что современному театру необходимо активно использовать не столько народные темы, сколько способы обработки этих тем, появившиеся в народном театре.

Правда, он отмечает, «что в большей своей части – это наименее совершенная, наименее зрелая из всех форм народного творчества»<sup>10</sup>. Поэтому, отбросив в сторону традиции обрядового театра как отжившие, он предлагает использовать приемы балагана и главное – народной комедии и петрушечного театра. Автор понимает, что он, «специалист», использует «чужое», но это то, что сокращает дистанцию между автором и читателем/зрителем, и позволяет автору в себе найти «другого», как того требует время. Именно «другого», поскольку ни Е. Замятин, ни Артем Веселый уже народному миру не принадлежат, как о том говорит их биография. Так, получивший золотую медаль Воронежской гимназии Евгений Замятин – выпускник Санкт-Петербургского политехнического института, а Артем Веселый учился в Высшем литературно-художественном институте и МГУ, а потому начинать свою литературную деятельность с «нулевого цикла», когда неизвестны достижения мирового искусства, дающие возможности автору понять себя и свою индивидуальность, уже было невозможно.

Е. Замятин видит свою комедию драматизированным сказом: история Левши рассказывается несколькими туляками. Отсюда язык пьесы «с его очень острыми сдвигами синтаксиса и словаря»<sup>11</sup>, а так-

же отсутствием индивидуализации образов. Этот же язык отличает пьесу Артема Веселого «Мы». Такой язык, гротесковый по своей сути, позволяет пародировать мир реальный и создавать комически окрашенную картину антимира, знаком которого, например, является нецензурная лексика, становящаяся признаком нарушения нормы. Правда, Артем Веселый предпочитает лишь обозначать ее использование персонажем

Г о л о с а: Я... У меня...  
Мать перемать...<sup>12</sup>

Автор подробно представляет только ругательства цензурные:

П о л к о в н и к. Подлецы! Холуи! Мерзавцы! Свиньи! Мужланы! Прохвосты! Канальи! Вахлаки! Хамы! Остолопы!..

Как у персонажей народной комедии и петрушечного театра, речь героев «Мы» наполнена присказками: *«От колосу до колосу не слышать голосу...»*; *«Родила, родила, да и чадило выбросила чорту на кадило»*; *«Ай в них душа, а в нас ветер...»*; *«Красны с белыми дерутся – серого по шею бьют...»*; *«Попал волк в собачий полк – лаять не лай, а хвостом вилай...»*.

Благодаря такой речи возникает картина перебранки жителей деревни, среди которых есть и те, кому нечего терять: *«Какой ты, Прошка, человек!.. Ни кола у тебя, ни двора, а туда же: ле-во-рю-ция! Э-э, дурья башка, и совсем это тебе не к лицу...»*; и те, кто старается воспользоваться моментом, захватать землю и купить односельчан:

К л и м е н т и й Н а з а р ы ч. В амбарах мыши с голоду дохнут...

В ы г о д а. Всех кормить – никакой выгоды нет.

Я к о в. Много их тут поднаберется жрать-то... Пусть передохнут кои, на всех и земля родить не успеет.

А г р а ф е н а. Вон, Климентий жеребца мукой кормит...

К л и м е н т и й Н а з а р ы ч. Шкура, на чужой стог вилами не показывай. Свое наживи....

Созданные с помощью такой речи-перебранки картины имеют комический оттенок. Так, традиционной сниженной оказывается сцена молебна и образ попа: *«Во главе шествия двигается кучка празднично разодетых кулаков и кулачишек с блаженно-умиленными сияющими рожками. Несут хоругви, хлеб-соль и царский портрет. За ними по пятам поп с дьячком и псаломщиком “в полной упряжке”»*.

Но это сцены не комические, хотя и пародийные, сниженные. Важная особенность «Мы» состоит в том, что в ее основе не лежит никакой народный сюжет. Артем Веселый показывает на сцене несколько картин гражданской войны: деревенских и городских. И темы этих картин – темы, актуальные для начала 20-х годов: продразверстка, ликвидация неграмотности, смена власти и т.п. Собственно, Артем Веселый ориентируется не на темы народного театра, а на его приемы, один из которых – использование традиционных масок народной драмы и петрушечного театра, их речевой особенности, а также их бинарности.

Так, в первой и второй картинах Прошка и Савел оказываются то властителями, то шутами. В основе лежит смена верха и низа: шута и властителя в народном театре, начальника и арестанта – в современной истории. Смена масок-ролей позволяет Артему Веселому нарисовать картину неустойчивого мира, подчеркнуть его подвижность, рассказать о быстрой смене власти, которая в 1919 г. являлась исторической проблемой. При этом именно традиции народной драмы снимают особый трагизм ситуации, так как возникает ожидание возрождения героя после его ухода. Но если в «Блохе» Е. Замятина это ожидание оказывается оправданным (в четвертом действии пьесы Левша гибнет, а потом «вываливается» из печки вместе с гармошкой, чтобы отправиться к Машке), то у Артема Веселого исторический сюжет требует иного отношения к личной судьбе героя:

Пр о ш к а. Винюсь, ваше благородие... Спустите на первой...

Ма р ь я. Пискуны-то, отец, что я с ними буду делать?

Пр о ш к а. Семья с голоду.

Го л о с а: Свой хлеб-от продавали, а наш жрали...

А теперь чего гнет <...>

По л к о в н и к. Выпороть и повесить!

Ка з а к и ч е р к е с. Рады стараться, ва-ва-ва.

<...>

(Возвращается казак.)

Ка з а к. Готово, ваше ва-ва-ва.

По л к о в н и к. Повесили?

Ка з а к. Так точно, ваше ва-ва-ва. Выпороти, повесили и выбросили на навозные кучи.

По л к о в н и к. Молодцы!

Ка з а к. Рады стараться, ва-а-а-аа!

Сцена гибели героя по законам народного театра снижена, подчеркнута физиологична, отсюда и деталь – «выбросили на навозную кучу».

Но возрождения нет у Артема Веселого. А это позволяет отметить принципиальную разницу между пьесой Е. Замятина «Блоха», чьи образы также восходят к маскам народного театра, и «Мы» Артема Веселого. В «Блохе», например, особый интерес исследователей вызвали образы халдеев. Они, как отмечают авторы статьи «Функции халдеев в “Блохе” Е. Замятина» В.Е. Головчинер и Е.В. Кутина, «всегда остаются актерами: в древности халдеи – всезнающие, сакрально посвященные, ведающие; у Замятина всех играющие, т.е. и про своих героев, и про мир, в котором те живут – знающие, они свободно чувствуют себя хоть при царе русском, хоть в глубинке русской – Туле, хоть в Англии»<sup>15</sup>. Их свобода – свобода игры, поэтому все в пьесе как бы «понарошку», не по-настоящему.

У Артема Веселого персонажи не играют, они живут в неустойчивом мире, который постоянно меняет их роли. И не только в деревенских сценах. В момент нападения на город белых рабочие завода оставляют свои привычные дела и отправляются на баррикады:

К у с т о д е е в (Илюшке). Мы побежим по цехам. Действуй тут.

*(Кустодеев, матрос, красноармеец убегают. Вбегают рабочие, работницы, среди которых Ольга и Машка Белуга.)*

М а ш к а Б е л у г а (мужу). Айда домой... чорт их тут разберет!

И л ю ш к а (бросывая фартук). Идем, ребята, схлестнемся...

В пьесе «Мы» не только не подчеркнуто игровое поведение участников драматического действия, но и нет игры со зрителем, обращения. В данном случае Артему Веселому не нужны стратегии наблюдения и организации игрового антимира, который противопоставляется обычному миру. Поэтому, с одной стороны, есть традиционные для русского театра оппозиции: мир – антимир, мир божественный – мир бесовской, но, с другой стороны, они переосмыслены.

Один из примеров – третья картина, картина завода: «*Кузнечный цех. Работа в разгаре. Пышут горны, ляпают стопудовые молоты. Дюкают кувалды. Перекликаются ручники. Из-под крыши свешиваются хоботы кранов. Бойкая и веселая суета*». Рядом с печами завода появляются образы «чертей чумазых» – необразованных, плохо разбирающихся в происходящем, часто стремящихся уйти в свой маленький привычный мир героев, которых новое время выводит на первый план истории, а потому они, меняя свои роли, идут сражаться за новый мир:

*(Тревожно и непрерывно режут гудки, заводские и пароходные.)*

К р а с и в ы й. Трусость никого не спасет... Нас может спасти только победа.

Г о л о с а: Ежли да всем, да грянуть дружно...  
 Подвертывай туже...  
 Больно нам нужно...  
 Где мы возьмем оружие?  
 К оружию!  
 Товарищи, к оружию!  
 И л ю ш к а. Должны свое сказать мы «да» – «нет» ли.  
 Г о л о с а: Знамо нече путать петли.  
 Да...  
 Нет...  
 Созвать бы нам заводский комитет...  
 Семья, детишки, вот кабы...  
 К у з ь м и ч. Мы больше не рабы – вот наш ответ.  
*(Рев гудков постепенно усиливается.)*

В этой картине герои со своими заботами, судьбами, способностью понимать или не понимать происходящее начинают уходить на второй план. Печь завода, около которой происходит действие третьей картины, место гибели и рождения не человека, как это бывает в народной драме, а мира. Причем этот мир в одном человеке не сосредоточен. Персонаж Артема Веселого, обладающий конкретным именем, не имеет в качестве прообраза так называемого «культурного героя», чья судьба и есть судьба мира, им сотворенного. В «Мы» нет сцены возрождения конкретного персонажа, как это бывает в народном театре. Во второй картине смерть Савела и Прошки необратимы. Поэтому Прошка, заботящийся в последний момент своей жизни о судьбе семьи, уходит со сцены со словами, обращенными к миру:

П р о ш к а. Старики, прошу прощения... Призрите семью.

По сути дела, истинный «культурный герой» Артема Веселого – «мы». Отсюда, вероятно, и название пьесы. Отсюда и присутствующий во всех картинах персонаж – Голоса.

Сначала это голоса крестьянского мира, не готового делить свой хлеб с городом, осуждающего коммунистов, думающего о том, что лучше может быть при белых:

Г о л о с а: Никакой ризалюции не надо.  
 Ни дадим и – шабаш!  
 За нее, за лизарюцию-то... н-да...  
 Сено есть так козы...

А ежели отряд?  
В колья возьмем...  
Такое дело: иль сена клок, иль в бок.  
Никого не боимся, пока козел ногой не топнет.

Впоследствии это голоса города. Позиция городских жителей перестает быть однозначной. Герои Артема Веселого начинают постепенно понимать, что *«не хлынет с неба счастье дождем», «ежели да всем, да грянуть дружно.../ Подвертывай туже.../ Больно нам нужно.../ Где мы возьмем оружие?/ К оружию!/ Товарищи, к оружию!»*.

При этом в городе звучат не только голоса рабочих завода, но и обывателей. В четвертой картине они боятся за свою жизнь, готовы спрятаться в своих мирках, но в то же время признаются: *«На душе-то и боязно, и радостно»*.

И в пятой картине это уже голоса бойцов, которые идут и идут на фоне зарева пожарища. А на свалку истории (опять с использованием физиологических деталей) выбрасывают старый мир:

Б о й ц ы: Гляди, пленных ведут...  
Хреновские вы вояки...  
Не терпите...  
Раскуделили...  
В расход их пустить и шабаш...  
Не стоит рук марасть...  
Вишь, они и так ровно помоями облиты...

Следовательно, Артем Веселый предлагает героям пьесы из множества ролей выбрать основную и соответствовать ей.

Отсутствие преимущественно игрового мира у Артема Веселого приводит к тому, что герои и читатели/зрители пьесы «Мы» находятся в одном пространстве. И читатели/зрители не должны, пересекая границы антимира, отождествлять себя с героями пьесы. Они и есть герои пьесы, они те же «мы», что и герои Артема Веселого. Следовательно, автору необходимо, чтобы работала традиция новой авторской пьесы, позволяющая «другому», оставаясь собой, встать рядом с персонажем, вступить в диалог с ним, чтобы разобраться с тем, что происходит с ним самим.

Таким образом, создающий пьесу нового времени Артем Веселый, опираясь на традиции народной драмы, используя ее приемы, создает картину исторической жизни России начала XX века. Ее главный герой – «мы». Основная тема – неустойчивый меняющийся мир, зави-

сящий от того, как изменится главный персонаж, взявший на себя ответственность за этот мир. В этой картине находится место и читателю/зрителю, который должен увидеть в себе часть «мы» – «другого», преобразующегося в процессе движения истории и создания новой исторической реальности.

- 
- <sup>1</sup> Вишневская И.Л. «Разрешается к представлению...» // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20–30-х годов/ Сост. И.Л. Вишневская. М., 1993. С. 94.
  - <sup>2</sup> Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М., 2008. С. 17.
  - <sup>3</sup> Маяковский В.В. Сочинения в двух томах / Сост. А. Михайлова; Прим. А. Ушакова. М., 1988. Т. 2. С. 262.
  - <sup>4</sup> Гудкова В.В. Указ. соч. С. 19.
  - <sup>5</sup> Гудков Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. С. 51.
  - <sup>6</sup> «Блоха» во МХАТЕ 2-ом // Кино-Театр.РУ. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1925/588/> (дата обращения: 19.08.2020).
  - <sup>7</sup> Замятин Е. Автобиография. URL: [http://az.lib.ru/z/zamjatin\\_e\\_i/text\\_1931\\_autobio.shtml](http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1931_autobio.shtml) (дата обращения: 19.08.2020).
  - <sup>8</sup> Замятин Е. Народный театр. URL: [http://az.lib.ru/z/zamjatin\\_e\\_i/text\\_1927\\_narodny\\_teatr.shtml](http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1927_narodny_teatr.shtml) (дата обращения: 19.08.2020).
  - <sup>9</sup> Там же.
  - <sup>10</sup> Там же.
  - <sup>11</sup> Там же.
  - <sup>12</sup> Веселый Артем. Мы. URL: <http://lib.ru/WESELYJ/we.txt> (дата обращения: 19.08.2020). Далее текст пьесы Артема Веселого цитируется по этому источнику.
  - <sup>15</sup> Головчинер В.Е., Кутина Е.В. Функции халдеев в «Блохе» Е. Замятина // Вестник ТГПУ. 2011. Выпуск 7 (109). С. 130.