

«Непридуманные пьесы» о придуманной жизни

[Людмила Якимова](#), [Сибирские огни](#), №5 • 22.05.2012

Юрий Мирошниченко. Непридуманные пьесы. — Новосибирск, 2011.

В необозримом море разнокачественной литературной продукции сегодня трудно безошибочно выйти на достойную книгу, бесспорно и безоговорочно стоящую внимания широкого круга читателей. Даже номинированность на высокие литературные премии не служит гарантией художественной качества произведения. Достаточно сослаться на свежий пример литературного скандала, возникшего в связи с награждением “Русским Букером” романа Е. Колядиной “Цветочный крест”, который незамедлительно был квалифицирован критикой как произведение псевдоисторическое, как литературный ширпотреб и фальшивка: “Словом, в обертке “под старину” мы видим дамский роман гламурной эпохи” (Лит. газета, 2012, № 3, с. 5).

Однако в трудное время разброда и шатаний, какое довелось пережить стране на изломе веков, российская литература талантами не оскудела: надежда встретиться с настоящим писателем сохраняет реальность и сегодня. В данном случае речь пойдет о двухтомнике Юрия Мирошниченко “Непридуманные пьесы”, вышедшем в Новосибирском издательстве “Сибирская горница” (2011) при поддержке Кемеровского областного общественного фонда “Шахтерская память” и лично А. Г. Тулеева, В. А. Толоконского и др. “Непридуманными” пьесы названы не напрасно: действие их прочно укоренено в реальной действительности современного Кузбасса, захватывает читателя (зрителя?) подлинностью и фактурностью картины шахтерского бытия: все в них зримо, вещественно, узнаваемо, “цепляет” остротой актуальности, способно всколыхнуть волну сильных душевных переживаний. При этом жизнь воспроизведена в такой стремительности социально-исторической динамики, когда героя, не успевшего органично, в эволюционном режиме отойти от переживания старого, в данном случае “советского” опыта жизни, чужой, насильственной волей перемещают в новую жизненную реальность — теперь уже рыночной экономики, и когда экзистенциальный страх непринадлежности самому себе рождает ощущение абсурдности окружающего мира.

Абсурдность как составное начало мировидения и предстает одним из определяющих начал художественного почерка Юрия Мирошниченко. Воспитанный в атмосфере практического воплощения придуманных жизнестроительных проектов человек не будет, да и не способен искать спасение нигде и ни в чем, кроме как в мире все тех же иллюзий, обманов, разного рода идеологических и теоретических придумок, доводящих его до фантомных видений. Абсурд входит в повседневный мир героев как органически присущая их поведению черта. Так привыкшие к своеволию верхов жители заброшенной сибирской деревушки легко поддаются тревожным слухам о способности властей узаконить эвтаназию. По логике их жизненного опыта — эти опасения не лишены реальности. Вот был у них богатейший совхоз, “одних свиней тридцать тысяч... Ну и где все? Так и здесь. Проведут опрос, установят рейтинги... Тут главное подготовить людей. Ну а дальше... Обработают по радио, по телевидению” (“Эвтаназия”). Эта ситуация, воспроизводящая волюнтаристскую политику власти и безмолвное послушание народа, приобретает в пьесах Ю. Мирошниченко многовариантный характер: в пьесе “Кукла” она повторяется в легко узнаваемой в пределах сибирского локуса особенности: “А наша “Волна”?! На берегу речки, поля прямо под окнами... и жили нормально, пока какая-то

баба-академик, шибко ученая, не придумала укрупнить нас — свести все деревни в одну. Потом все ученые по радио ее отмазывали: мол, она не виновата, это ее неправильно поняли”.

Атрофированная способность идентифицировать себя как личность, управлять собственным миром, самостоятельно выстраивать собственную судьбу и биографию оборачивается у героев Ю. Мирошниченко абсурдной верой в промыслительную миссию даже простой дворовой собаки по имени Кукла, способной принять на себя роль Немезиды и предстать карающей силой против нравственного одичания людей, их повального пьянства, воровства, безответственности. Как нельзя кстати всплывает и мотив телевизионного шоу “Поле чудес”, когда надежда на чудо противостоит собственной воле к наведению жизненного порядка. Даже мифические слухи о снежном человеке — йети (с его волшебной способностью свистом воздействовать на хозяйственные и демографические проблемы в зашлакованном ложными посланиями сознании местного населения) срastaются с надеждой на обретение “идеи, которая может всех объединить”. “Насвистали” же когда-то народу идею о всеобщем равенстве, братстве, свободе — и энергией этой мечты держались целые десятилетия.

Но как бы глубоко ни было укоренено действие пьес Ю. Мирошниченко в конкретно-эмпирических обстоятельствах текущей жизни, животрепещущей плоти ее злободневно-неотложных проблем, как бы ни захватывали они зрителя ли, читателя ли непосредственной переживаемостью изображенного момента, не к этому сводится их смысл и суть, не в этом состоит их главное назначение. Сосредоточиваясь на неподдельной выразительности кузбасско-шахтерского локуса пьес, критика невольно уводит в сторону от того, что придает им философскую глубину и напряженность, делает достойными внимания серьезного, как говорится, “проницательного” читателя. Главное состоит в том, что с какой бы силой изобразительности не предстала в пьесах жизненная фактура, давящая тяжесть повседневности и несокрушимость господствующих обстоятельств, драматический конфликт их неизменно находит свое разрешение на пути возвращения человека к немеркнущим ценностям жизни, восстановления связи с вечным и непреходящим.

В двухтомник Ю. Мирошниченко вошли разные по жанру и времени создания произведения. Если “Снежный человек” (2005) является “комедией со свистом в двух действиях”, то “Кони” (1988) — “трагедия в двух действиях”, но философски значимая для всей русской классики проблема “человек во власти обстоятельств” является для автора сквозной, преломляется в многообразии художественных граней и семантико-эмоциональных ракурсов, персонажей и сюжетных коллизий. Как сохранить — и возможно ли? — человеческую идентичность в ситуации тотального натиска глобальных проектов по переустройству мира и переделке человека? Способен ли индивид ощутить свою человеческую цельность, подлинность и изначальность в условиях торжества клипового сознания, автоматизированной мысли?

В самой, пожалуй, сокровенной и проникновенной, к тому же самой “шахтерски-кузбасской” по материалу и проблематике пьесе “Кони” острота этой ситуации поднята на уровень народной трагедии. В центре ее драматической коллизии оказывается историческим ходом самой жизни обусловленный эпизод вывода из шахтной темноты на земную поверхность коней, многие годы служивших единственной тягловой силой угледобычи. Волею шахтного начальства из достойного самого глубокого переживания момента готовится грандиозное шоу: “На весь Кузбасс!.. На всю страну!.. Мы пригласили отовсюду гостей, я позвонил в министерство, обком, горком. Мы проведем митинг здесь, у ствола. С цветами, с оркестром. С телевидением, радио, кинохроникой. Я уже дал

задание изготовить сувениры из подков с памятной гравировкой: “В честь вывода из шахты последней лошади Кузбасса”. Или лучше страны...” В заключение предусмотрен аукцион: часть лошадей купят для хозяйственных работ, часть продадут татарам на махан.

Устроители показательного праздника не учли только одного, но зато самого главного — человеческого фактора, предали забвению то, что история коня в России неотрывна от истории человека, что история жизни каждой шахтной лошади — Ночной красавицы, Лодыря, Аксакала, Зайчика... туго, прочно, неизбежно сопряжена с судьбой и биографией старых коногонов — Швалёва, Потапкина, Моти Соснина... В равной степени претерпевали они тяготы непосильного труда, подвергались опасности подземных катастроф и аварий, травм и увечий, зависели от деспотической воли начальства. И если безысходной была участь шахтного коня, то “за людей не считали” и коногонов. Отдав все силы и здоровье шахте, в итоге с горечью приходится признать: “Мы никогда не решали ничего”. Иногда именно в общении с конем и возникала та отдушина, когда рождалась иллюзия отклика и понимания, земного родства. С такого, трогающего своей сердечностью, одностороннего “разговора” коногона Швалёва со своей Ночной красавицей открывается действие пьесы: “Швалёв (*заглядывает в загородку*). А ты, как всегда, в своем амплуа? Не ешь — гордость, видишь, свою показываешь. Конечно, тут я тебя неволить не могу и приказывать тоже, это твое дело. Но потом еще не известно, как они там решат: может, еще передумают, мы же не знаем. Ну что? Или тебе запах водки не нравится? Я знаю, ты всегда трезвенницей была. Не то что Лодырь. Тот и выпить любил и покурить (*Смеется*)”.

В драматической коллизии остро схвачен момент, когда закосневшая от воздействия чужой воли и очерствевшая от тяжких обстоятельств жизни человеческая душа испытывает прорыв к чему-то потерянному, но подлинному, настоящему, вечно ценному и непреходящему, что много дороже прагматических соображений и сиюминутных расчетов, что возвращает к ощущению человеческой цельности. К удивлению начальства, ломая придуманный сценарий аукциона, старые коногоны спасают коней от уготованной им печальной участи, и хотя одному из них это спасение обошлось по цене самой жизни, подтвердило свою неизбежность его убеждение в том, что “душу человека нельзя убить, можно топтать, мять, ломать, но она не погибнет”.

Эмоционально-смысловая наполненность пьесы многократно возрастет, если читатель уловит в ней множество живых аллюзий на вечный для русской литературы мотив коня, нерасторжимой слиянности судеб коня и человека, услышит отзвук и пушкинской “Песни о вещем Олеге” (“...и примешь ты смерть от коня своего...”), и толстовского “Холстомера”, окажется способным воссоединить восприятие современного текста с глубинной памятью отечественной литературы.

Важно, что философская напряженность сквозной для творческих исканий драматурга проблемы личностного самоопределения человека с течением времени, по мере приближения к нашим дням, многомерно возрастает, о чем убедительно свидетельствуют последние пьесы Ю. Мирошниченко — “Стена плача” (2009) и “Кто убил Кеннеди” (2010). Есть особый смысл в том, что второй том его “Непридуманных пьес” открывает именно “Стена плача”. Характерно, что событий, происходящих непосредственно на сцене, в ней предельно мало: действие переведено в ракурс напряженного диалога двух персонажей, некогда близких друг другу людей, но разведенных по разные стороны жизни жесткими обстоятельствами “лихих 90-х”, непримиримой борьбой за передел собственности. Оба — и Он, Найдин, и Она, Алина Николаевна Панова, способные вести крупные карьерные и финансовые игры, при новой встрече друг с другом преследуют цели, уже исключаяющие возможность договориться, привести к миру и согласию, и

точкой их принципиального расхождения является разное понимание цены человеческого самостоянья. Проблема эта в своем потенциальном изводе сохранялась всегда, но та скоропалительная перемена исторических декораций, которая произошла в 90-е годы, обострила ее до критического предела, выявила всю остроту ее феноменологических и антропологических граней. За внешней характерностью мирных рассуждений героев о достоинствах и пороках старой и новой социальных систем — тоталитарного социализма и рыночной экономики, в одинаковой, кстати сказать, степени исходящих из принципов рассудочного конструирования жизни, в равной степени “придуманных” и насильственно навязанных народу, скрывается непримиримость их позиций в споре о главном — цене человеческой подлинности.

Вынужденно подвергшийся пластической операции после жесткой схватки с конкурентами, Найдин жаждет вернуть свое настоящее лицо, возвратиться к ощущению неподдельности своего бытия в мире и... наталкивается на откровенно циничное, поражающее аморализмом сопротивление своей бывшей подруги и компаньона, с готовностью принявшей “ценности” наступившего времени и возглавившей частную клинику пластических операций: “В отличие от вас, — откровенничает она, — мы не учим жить, не требуем совести, достоинства, справедливости. Кто сказал, что надо быть, а не казаться? Что такое истинные ценности? Все относительно. Все иллюзия, и сама жизнь миф...

— Ты часто говоришь “мы”. Кто это “мы”?

— Мы — это те, кто сделал все это. *(Показывает рукой вокруг.)*”

Если для Найдина “вернуть лицо” значит возвратиться к своей личностной идентичности, то для Пановой “изменить лицо” равняется всего лишь возможности изменить курс жизни, ибо человеку, по ее убеждению, важнее и проще играть красивую, пусть и чужую роль, чем стремиться к самоосуществлению: “Я сделала операцию бандиту — он депутат, владелец крупнейшей угольной компании. Да, в душе он остался тем же бандитом, но он вхож в высшие круги общества. Я изменила лицо актрисе — она молода, красива, живет полнокровной творческой жизнью”. Многогранный характер проблемы личностного самостоянья в мире, сотворенном по чужой воле, “сделанном”, как самодовольно выражается героиня, выявляется в сюжетно-мотивной ситуации подмены лица маской, получившей в мировой литературе значение метатекста и в данном случае органично рождающей аллюзию на многие известные произведения, в частности, романы Макса Фриша “Назову себя Гантебайн”, “Homo Faber”, “Штиллер”, что, несомненно, способно обогатить читательскую рецепцию и данной пьесы. Тем более что к культурному метатексту подводит и ее название. “Стена плача” — так называется кафе, соседствующее с клиникой Пановой, где собираются павшие жертвой рыночной экономики шахтеры, предаваясь воспоминаниям о трудном, но не лишенном общечеловеческого смысла своем трудовом прошлом. И образ неиссякаемой памяти о храме, разрушенном две тысячи лет назад, оказывается неотделим от представлений о негибкости человеческой души, о вечности общечеловеческих ценностей.

К мысли о том, как трудно не поддаться соблазнам рыночной реальности, сохранить свою неподдельность и подлинность, свое лицо и душу в насквозь мифологизированном мире, возвращает и последняя пьеса “Кто убил Кеннеди”. Она тоже предстает показательным примером того, как силою почти одной лишь внутренней интриги, посредством крутых виражей диалога всего лишь двух действующих лиц удается удержать автору не спадающее напряжение зрительско-читательского внимания. А то, что она предназначена столько же для сценического воплощения, сколько и для чтения, говорит ее жанровое

определение: роман в диалогах. Притягательна пьеса и той культурологической памятью, которая восходит на сей раз к традициям плутовского романа, конкретно — к детективному опыту героя романов Ильфа и Петрова. Правда, механизм авантюрно-плутовской деятельности новых бендеров существенно усовершенствовался, да и в противоречие с господствующей системой ценностей не входит.

Исходя из антропологической версии, что каждый человек грешен, у каждого есть свой скелет в шкафу и на каждого можно накопать компромат, эти двое — оператор и журналист, назвавшись работниками центрального телевидения, превратили в прибыльный бизнес шантаж тех, кто сумел нажиться на перестройке. Борьба нравственных принципов, восходящих, с одной стороны, к ментально-первоисходным началам Бытия, а с другой — к утилитарно-прагматичным ценностям рыночной системы, перенесена в сферу личных отношений героев. Один из них — Ленчик предстает как “человек без понятий”, как чистый продукт лихого времени, не считающий необходимым скрывать свой аморализм и возводящий его в философию жизни: “Вот вы напридумывали себе — принципы, понятия. Это духовно — это бездуховно... И что такое вообще примат духовного над материальным? Кто это определяет: я, ты, Алла Пугачева?.. К людям должно относиться не так, как ты хочешь, чтобы они относились к тебе — упаси бог, а так, как они относятся к тебе...” Но именно по причине не утраченной до конца способности другого, Рыжего (Хребтова), сохранить “примат духовности”, человеческой верности “принципам и понятиям” лихо закрученная авантюра дает осечку. Изрядно разворошив память о прошлом, в котором тот человек, который стал объектом шантажа, занял не малое место, и где, как это и бывает в реальной жизни, неразделимо сплелось все — и жажда отомстить за причиненные обиды, и трезвое осознание масштаба личности обидчика, вершившего когда-то большие дела и незаслуженно забытого в настоящем, Рыжий делает крутой разворот и отказывается от завершения нечистого дела. “...Он улыбнулся. И все изменилось. Я понял, что он и я — человеки. Что какими бы разными мы ни были, нас связывает нечто большее, чем просто работа, дружба. Ну, как бы это сказать? Нас связывает дух”.

“Непридуманные пьесы” не оставляют сомнения в том, что их автор владеет богатой палитрой поэтико-изобразительных средств — от юмора до сатиры, от абсурда и фантазмагии до мастерского использования красок, создающих эффект прямой и непосредственной узнаваемости характеров и ситуаций, и приверженность к эстетике авангарда, в том числе и художественным средствам модного сегодня постмодернизма, не умаляет впечатления их непридуманности, силы и глубины их реализма. Обращенные к изображению мира, во многом сотворенного по законам рассудочного конструирования и часто волюнтаристского перенесения на национальную почву чужеземного, сиречь “заграничного” социально-исторического опыта, пьесы привлекают своей погруженностью в проблемы, столько же злободневные, сколько и вечные, и в этом смысле рассчитаны на читателя (зрителя?) вдумчивого, без иронии “проницательного”, способного на сотворческие отношения с автором. Автор не претендует на завершенность взгляда на смысл человеческого бытия, а потому открыт для плодотворного диалога, в котором так нуждается наше время.