

Багдасарян О.Ю.  
Екатеринбург, Россия

«ВЗРОСЛАЯ ДОЧЬ  
МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА» И  
«ПАМЯТНИК НЕИЗВЕСТНОМУ СТИЛЯГЕ»  
В. СЛАВКИНА:  
ПОКОЛЕНИЕ 1950-Х В ЭПОХУ ЗАСТОЯ<sup>1</sup>

УДК 82-2

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-336

*Аннотация.* В статье анализируются некоторые особенности поэтики произведений В. Славкина – одного из авторов «новой волны», особое внимание уделяется тому, как реконструируется автором образ «поколения стилияг», какую эмоциональную и эстетическую оценку получает этот образ, а также как конфликт и тип героя пьесы «Взрослая дочь молодого человека» интерпретируется в спектакле А. Васильева.

**Ключевые слова:** творчество В. Славкина, драматургия «новой волны», драматический конфликт, образ стилияги, 1950-80-е гг.

**Сведения об авторе:** Багдасарян Ольга Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент.

**Место работы:** Уральский государственный педагогический университет.

**Контактная информация:** E-mail: alol1@k66.ru.

Bagdasaryan O.Y.  
Yekaterinburg, Russia

“THE GROWN-UP DAUGHTER OF THE YOUNG  
MAN” AND “THE MONUMENT TO THE  
UNKNOWN STILYAGA” BY V. SLAVKIN:  
THE GENERATION OF 50-S DURING THE  
STAGNATION EPOCH

ГСНТИ 16.21.27

Код ВАК 10.02.19

*Abstract.* The article focuses on the poetics of V. Slavkin's works – one of the “New Wave” authors. The main attention is paid to the author's reconstruction of the “stilyagas' generation” image; to the emotional and the aesthetic assessment of it; and also to the interpretation of the conflict and the character type in the performance based on the play “The grown-up daughter of the young man” directed by A. Vasiliev.

**Key words:** works by V. Slavkin, plays of “the New Wave”, drama conflict, image of a stilyaga, 1950-80-s.

**About the author:** Bagdasaryan Olga Yurievna, Candidate of Philology, Assistant Professor.

**Place of employment:** Ural State Pedagogical University.

Феномен стилияги 50-х не раз осмыслился в литературе мемуарной, художественной, культурологической, становился объектом социологических исследований [Козлов 1998; Аксенов 1987; Зубкова 2000; Стеблов 2000; Славкин 1996 и мн. др]. Причин тому несколько: стилияга воспринимается как символ яркой индивидуальности, бросивший вызов «суконному сталинскому быту», соответствует типичным представлениям о молодости как об особом периоде жизни, «когда энергия кипит, обязанностей мало и все кажется по плечу». В историческом контексте стилияга был «идеальной эмблемой «коттепели»: он индивидуалист, но при этом – элемент нового советского общества, которое, обретя свободу самовыражения и сорвав железный занавес, может раз и навсегда оставить позади свое тяжкое прошлое. Неудивительно, что стилияга – любимец истории: он словно завис во времени как квинтэссенция возможностей, квинтэссенция надежды» [Рот-Ай 2004].

Пьеса «Взрослая дочь молодого человека» (первое название – «Дочь стилияги») была написана В. Славкиным в 1979 году и поставлена А. Васильевым на сцене Театра Станиславского. Спектакль имел шумный успех, по праву считаясь одной из интереснейших постановок того времени. Автор пьесы, будучи другом режиссера, художником, близким ему по духу и эстетическим воззрениям, принимал деятель-

ное участие в подготовке спектакля. В 1992 году Славкин вернулся к образу поколения 50-х, написав книгу «Памятник неизвестному стилияге». Рассмотрим особенности поэтики пьесы и книги В. Славкина, обращая внимания на то, как реконструируется автором образ «поколения стилияг», какую эмоциональную оценку получает этот образ, а также как тип героя пьесы интерпретируется в спектакле А. Васильева.

В основе сюжетов пьес драматургов «новой волны», как правило, лежит какое-то вполне тривиальное событие, побуждающее героев к размышлениям над собственной жизнью, осознанию разобщенности окружающих и тотального неблагополучия. Так, завязкой пьесы «Взрослая дочь молодого человека» становится «встреча однокашников» с естественным для подобных мероприятий «подведением итогов»: Бэмса – в студенческие годы «первого стилияги факультета ... покорителя женских сердец», ныне – среднего инженера; Прокопа, когда-то ближайшего друга Бэмса; Люси – жены Бэмса, в молодости – певицы из кинотеатра «Орион»; и «пенька» Ивченко – бывшего комсомольского работника, в 50-е ведущего активную борьбу против тлетворного влияния Запада на молодые советские умы, сейчас – проректора вуза. У этих довольно разных людей «общее прошлое»: проведенные вместе годы учебы, история с «Чучей» – когда за исполнение заграничной песенки Бэмса отчислили из университета, а Люсю и Прокопа стали считать «неблагонадежными» (к этой истории постоянно возвращается «четверка» в своих воспоминаниях). Бэмса, Люсю и Ивченко связывает еще и любовная интрига, осложняющая драматическое действие.

Разное отношение к прошлому и, в частности, к «стиляжым» студенческим годам, раз-

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках научного проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии» при поддержке Федерального агентства по науке и инновациям (гос. контракт № 02.740.11.5002)

граничивает героев и помогает прояснить их жизненные позиции. Для Прокопа история с «Чучей» – приятное воспоминание («Я свое прошлое поставил на полку... Как первый том моей жизни. Оно там стоит, а я на него люблюсь...»). Люся уверена, что они в таком возрасте, «когда все, что было, лучше того, что есть», «Чуча» для нее, как и для Прокопа, воспоминание о ярком прошлом: «Что прошло, то ушло. Живи», – говорит она Бэмсу. Но его эта история не отпускает, как не отпускает она и Ивченко – и пьеса превращается в целую дискуссию о жизни, о том, кто был прав ТОГДА, и кто прав СЕЙЧАС.

Действие пьесы и основывается на этом «споре», однако данным не в прямом слове героев, а, скорее, в диалоге основных интонационных линий, выделяющихся в общем потоке болтовни, воспоминаний, студенческих прибауток, песен и т.п. Эти линии (интонации) можно условно обозначить как «прозаическую» и «лирическую». В пьесе они соотношены с фигурами 2-х главных героев: Ивченко и Бэмса. Первый всю жизнь чувствовал, что в том образе жизни, знаками которого были джаз, кока-кола и пресловутое «Падн ми, бойз...» и который усердно порицался официальной властью и им самим («чтоб в сердце не закралась плесень»), упустил самое главное, какую-то душевную составляющую. Он иронично «упрощает» прошлое, делает попытки «объяснить» то, что происходило в их молодости, с исторических позиций, вроде бы объективных, или пытается «вульгаризировать» порывы стиляги Бэмса (Что мы представляли себе? Мы представляли, что сидят там все в ресторанах, в клетчатых пиджачках, дымят сигаретами, ноги на стол, ну и, конечно, джаз рубает, девочки ножками дрыгают... и вот некоторые годами жили этой ложной моделью [Славкин 1990: 142]).

Для другого героя – Бэмса – характерна интонация «острого лиризма», особенно в моменты воспоминаний о студенческих годах, о джазе, Хэме и Пикассо (Ты знаешь, если бы меня сейчас спросили, что бы я хотел, ну, самое такое фантастическое, если бы можно... Я бы знаешь чего хотел – вот где-нибудь примоститься между двумя нотами, ну, например, в композиции Дюка Эллингтона «Настроение индиго», примоститься там, пригрезиться, и больше ничего не надо, до конца жизни ничего не надо... [Славкин 1990: 142]).

Эти эмоциональные линии даны в обрамлении общей речевой «разноголосицы» эпохи (где сленг и песенки 50-х смешиваются с реалиями «Жигули-лэнд»), переплетаясь и сталкиваясь, они «ведут действие», в разных эпизодах определяя реконструируемую автором атмосферу времени.

С воспоминаниями героев, главными интонационными «потоками» связан основной лейтмотив пьесы, семантизирующийся по мере развития действия. Это песня «Чаттануга-чуча» – Гарри Уоррена и Мака Гордона. «Чуча» – песенка Бэмса и Прокопа, в прошлом – их «визитная карточка». «Чуча» потому и не

отпускает героев, что в годы их юности, в 60-е, она была своего рода «проверкой» на внутреннюю свободу, которую выдержали не все. Отношения из юности переносятся и на гораздо более позднее время, когда собственно «игры» уже нет, есть только воспоминание. Однако Ивченко, не приобщенный в молодости к «стиляжничеству», так и остается чужим для Бэмса, Прокопа, Люси. Особенно для Бэмса, соблюдающего «правила игры» даже после того, как она закончилась для остальных ее участников. В его случае страстная приверженность к джазу не просто приятное воспоминание, а своего рода форма протеста против усредненности жизни в «Жигули-лэнд» (1970-е гг.), верность идеалам юности.

Кроме того, «Чаттануга-чуча», джаз – музыка «стиляг» – связана с восприятием героями своей юности как праздничного «мюзик-холла» и контрастна по отношению к их настоящему: в обстановочной ремарке подчеркивается спокойная «усредненность» сценического пространства – квартиры, в которой обитает семья Куприяновых, настоящее ощущается героями пьесы (Люсей и Бэмсом) как бессобытийное, ассоциируется со старостью («Да, было дело... Где сейчас эти танцы?... Может, это действительно старость?»), «безвременьем» («В кино теперь не поют перед сеансом. А больше я ни на что не гожусь...»), скукой («Дома скучно»). Вот как Люся метафорически характеризует состояние своего мужа – Бэмса: Жизнь, видите ли, не удалась, блеска не получилось... Он вот, слышишь, насверлил дырок, полки собрался делать, потом бросил... Дырки целый год сверкают. И заделывать не дает. По воскресеньям подойдет, дощечку примерит, штукатурку колупнет и стоит вздыхает... [Славкин 1990: 121]

Диссонанное соположение эмоциональных линий, контраст между ярким, многообещающим прошлым и тривиальным настоящим выявляют важнейшую сторону конфликта, в который втянут герой «новой волны». Переживая все возможные варианты столкновения с миром (бытовые, семейные неурядицы, социальные и идеологические противостояния), он более всего страдает от внутренней нереализованности, раздвоенности, дисгармоничности собственного мироощущения. Покорность героя обстоятельствам, усталость, духовная «неустойчивость» диссонирует со стремлением преодолеть собственную зависимость, «текучесть», вырваться из быта в «другую жизнь». По словам В. Славкина, «усталость от бесконечных иллюзий и их крушений», и «инфантильность – в непонятно откуда каждый раз возрождающейся готовности снова и снова этим иллюзиям поддаться» [Славкин 1989: 178] – определили характер его поколения – и характер героя «новой волны». Такой тип человека оказался притягателен для психологического театра того времени.

Спектакль Анатолия Васильева, по мнению П. Богдановой, интересен именно тем, что режиссеру удалось реализовать «бесконфликт-

ную размытую структуру пьесы», создать образ стилияги – «в прошлом обладателя кока и неотразимой походочки, а в настоящем (1979) – обитателя стандартной малогабаритной двухкомнатной квартиры, человека с обочины» [Богданова 2007: 43], при этом избежав чрезмерной акцентуации социальности, «характерной для режиссуры старшего поколения». Пьеса Славкина и спектакль Васильева, по мнению критика, были лишены «тенденциозности». Это была история не о ретрограде Ивченко и прогрессивном борце Бэмсе, а о разных «мирочувствованиях», реконструированных авторами на уровне атмосферы произведений.

По признанию самого режиссера, необходимость такой театральной поэтики мотивирована своеобразием драматургии, на которую она опирается: герой «новой волны» – человек из поколения «стиляг», которому в конце 70-х гг. было уже за 40 – герой без ясности и определенности намерений, в его линии поведения отсутствует «ход на длинную дистанцию», в его жизни «все определяет случай» [Богданова 2007: 67], это человек «компании», герой «расслоившегося быта», он – частица «огромного, многообразного потока действительности» [Богданова 2007: 68], в котором легко потеряться.

Более позднее произведение Славкина – «Памятник неизвестному стилияге» (1992) – возвращает читателя к образу человека 50-80-х гг. Книга представляет собой контаминацию текстов самого разного типа и характера: в нее вошли разбитая на несколько частей пьеса «Взрослая дочь молодого человека», мемуарные заметки об истории создания пьесы, о театральных перипетиях ее постановки, о жизни молодых людей 50-80-х гг., а также посвященные стилиягам и рецепции этого явления «выдержки» из книг, журналов, газет, «случАи» из жизни молодежи, «стильные» песенки и стихи той эпохи, дописанные автором и не включенные в текст пьесы монологи героев: Бэмса, Люси и Прокопа, фотографии, фотоколлажи, рисунки и т.д.

Несмотря на авторскую репрезентацию («Я хотел бы предстать не писателем, не мемуаристом, не социологом, а старым трепачем Прокопом, который вываливает на стол все, что он знает и помнит, не слишком заботясь о смысле и композиции, не особенно отличая главное от второстепенного, не очень-то следя за последовательностью излагаемого и совершенно не боясь произвести при этом несерьезное впечатление на читателя. Книга эта не для чтения, а для просмотра...») [Славкин 1996: 18] и мозаичную структуру книги, она представляет собой художественное единство.

Мозаику фрагментов организует уже упомянутая пьеса «Взрослая дочь молодого человека». Даже на формальном уровне самым значительным оказывается текст драматический: он будто вставлен в раму всех остальных элементов книги, приводимых, в отличие от пьесы, автором целиком и не предполагающих продол-

жения. Книга создает исторический, культурный, социокультурный контекст для пьесы, позволяя рассматривать «Взрослую дочь молодого человека» как линию генеральную, рисуящую перипетии частной жизни на фоне многих других судеб. По тому же принципу осуществляется перенос некоторых **особенностей поэтики пьесы на книгу в целом**:

- так, коллизия «встречи с прошлым» становится завязкой не только пьесы, но и сюжета всей книги, с той лишь разницей, что количество сталкивающихся, осмысляющих ситуацию, противостоящих друг другу сознаний, в «Памятнике...» многократно увеличено.

- как и действие пьесы, повествование книги основывается на двух основных эмоциональных линиях (лирической / ностальгической и прозаической / прагматической): закрепленные в пьесе за героями, в книге эти интонации перераспределены между отрывками текста и между многочисленными субъектами сознания, среди которых сам автор, критики журнала «Крокодил», журналисты, писатели, поэты, Бэмс, Люся и Прокоп, выведенные автором за пределы пьесы и рассказывающие о «случаях» из стилияжьей жизни «эпохи застоя», анонимные сочинители «стильных» песенок.

Естественно, в ансамбль с нарочито прозаизированной линией Ивченко в книге входят голоса «официальной культуры»: статьи из «Крокодила» (в том числе статья Д. Беляева «Стиляга» 1949 г. – первая статья, посвященная критике стилияг), газет («Правда», «Советская культура», «Литературная газета», «Комсомольская правда» и др.), выдержки из книг. Обозначенная эмоциональная линия получает в книге целый спектр нюансов (критика с позиций идеологических – критика эстетическая – ирония – негодование – снижение). В соседстве с критикой идеологически неблагонадежных тенденций – попытки обозначить верный путь развития советского человека:

*И недаром мы все чаще  
Убеждаемся сейчас:  
Даже сахар русский слаще  
И табак вкусней у нас.  
Лучше нашей водки нету,  
Лучше хлеба не найдешь,  
Поищи пойдя по свету  
Ты еще такую рожь!  
И ботинок русский тоже  
Сам о многом говорит,  
Если он из русской кожи,  
Если он по-русски шит.  
Если шуба из Калуги,  
Значит, ей не страшны вьюги.  
Если вещь из Ленинграда,  
Значит, сделана как надо...*

(В. Масс и А. Червинский «Это сделано у нас...», 1947 г.) [Славкин 1996: 50-51]

Вторая линия в книге отчетливее всего связывается с речью автора, «новыми» монологами Бэмса, Люси и Прокопа, цитатами из «Пушкинского дома» А. Битова, «Отзвуков века джаза» Ф.С. Фицджеральда, с диалогами Славкина и Аксенова. Возникают переключки с пьесой, с

детальными быта героев, с их репликами и монологами. Естественно, что и в этом случае диапазон интонаций только условно может быть сведен к общему «лирическому» знаменателю, на самом деле он гораздо шире и включает в себя интонацию рассказа о прошлой жизни, лирические миниатюры-воспоминания, пронизанные элегической грустью, размышления о ходе времени и мн. др.

- и в пьесе, и в книге «достраивается» временная перспектива: в первом случае, в систему персонажей вводится поколение 18-летних (детей героев, активно «хиппующих»), во втором – обозначается преемственность субкультур: стилиги – хиппи – рокеры – панки.

Это далеко не все черты, связывающие книгу и пьесу, однако даже перечисленное вполне отчетливо отсылает нас к основному конфликту книги: столкновению двух типов мировосприятия, один из которых в определенное время был признан «верным», правильным, второй же получил статус маргинального, «враждебного». Сложившийся конфликт и пытается осмыслить автор, внося в книгу новые – по сравнению с пьесой – смыслы.

Как отдельная сюжетная линия в «Памятке...» представлена история создания пьесы, постановки ее в театре, история рецепции пьесы и спектакля («Два звонка», «Встреча», «Добавить аргументов», «Смех в зале», «Это театр!», «Ягуаровый стиль» и т.д.). Раскрывая литературную и театральную «кухню» приготовления художественного целого, именно эта часть книги способствует формированию нового образа пьесы, в котором литературное и жизненное сплавлено. Обнаруживается зависимость творчества от жизненных ситуаций, в результате чего привычные образы значительно усложняются (так, глава «Добавим аргументов» рассказывает о трансформации образа Ивченко под действием высказанного Ю. Гусманом – после прочтения первого варианта пьесы – замечания. В результате отказа от героя «отрицательного» конфликт пьесы интериоризировался, перенесся линию «разлома поколения» из мира внешнего в мир внутренний).

Отвечая на нападки критики, когда-то во множестве сыпавшиеся на молодую драматургию, Славкин, привлекая голоса режиссеров, актеров, своих друзей-писателей, пытается «проговорить» основные эстетические положения «новой волны»: интерес к человеку «аморфному», «обочинному», в себе не разобравшемуся, стремление сделать драматический текст максимально естественным, «нетеатральным», повышенное внимание к тональности, атмосфере пьес. Установка на передачу эмоциональной атмосферы действия наиболее отчетливо обозначена в главе «Ягуаровый стиль», повествующей о сценической истории пьесы. Интересно соотнести ее с драматургическим вариантом.

В пьесе значительное место отведено музыке: она – и в речи героев (как тема разговора), в интонации (с воспоминаниями о джазе связывается поэтически приподнятый тон ре-

чи), в текст вводится звучащая музыка, песни и танцы в стиле 50-60-х. И если разговоры персонажей передают их наблюдения над жизнью, то музыка (во всех вариантах звучания) – способствует передаче впечатлений, реконструирует эмоциональную атмосферу юности. В связи с этим концептуальным кажется замечание автора по поводу сценической пьесы. Первоначальный макет исключал глубину сцены, выводя все действие на авансцену, второй – располагал стену-развертку квартиры по диагонали. И «диагональ решила дело! Треугольник сцены, который образовался после установки декораций по косой, приобрел какие-то мистические свойства. Когда герои сидели у стенки, они были в квартире. Когда они удалялись от нее, они попадали в какое-то свободное неопознанное пространство, теперь они находились неизвестно где, где угодно – на улице, в космосе, в своем прошлом... И танцы, намеченные в пьесе ремарками в соответствии с бытовой логикой, приобретали на сцене символический смысл» [Славкин 1996: 82]

В проговаривании нереализованных когда-то задумок или, напротив, вариантов того, что было найдено в театральной постановке, но не запечатлено в пьесе, создается новая версия жизни драматического и театрального произведения: «не удалось в театре, попробуем в книге» [Славкин 1996: 18]. Установка автора на договаривание не случившегося определяет ряд новых интегральных образов, чуждых пьесе, но принципиальных для книги.

Так, мотив «оборота» первоначально подан в тексте как шутка – история с «методом обратной стороны». Получилось так, что единственная летопись «стильной жизни», по которой можно восстановить историю стилигов – это «Крокодил» и ряд газетных статей, посвященных критике стилигничества. В. Славкин приводит статьи целиком или фрагментарно, а чтобы определить временной слой, в который происходили события, «переворачивает» газету, натываясь на обороте на хронику «официальной жизни» народа: вручение международной Ленинской премии, выставка студентов-учеников Глазунова после поездки на БАМ, указание на утверждение плана семинара «...нинской эстетики» и т.д.

«Метод обратной стороны» оказывается применим не только к недатированным материалам, но и к человеческой жизни вообще. По указанному принципу развивается линия Бэмса «литературный» – Бэмс настоящий: три встречи с прототипом героя переворачивают образ, переводя его в иной регистр – соотносящийся, скорее, с героем-антагонистом Ивченко:

*Прокоп. Дороже?! Во, деятели! А говорят, у них там все дешевле.*

*Ивченко. Да брось ты, Прокоп! Возьми Америку, иди поешь в хороший ресторан – штанов не хватит. [Славкин 1996: 24] («Взрослая дочь молодого человека»)*

*Бэмс («Третий Бэмс»): В ресторан – надо иметь что-то за пазухой. Когда я видел, как подъезжают в рестораны – я как наблюда-*

тель только был. Я даже не мог попасть, пройти – мне было стыдно... Я посмотрел, думаю, мама миа! Я не мог при всем желании. Даже если бы были деньги! ... Потому что я не имел такого лоска, какого-то статуса, уровня... [Славкин 1996: 278].

Эта трансформация героя включается в книгу в ряд других историй о жизни бывших стилияг (баллада о трубаче Волде, решившем заработать в «Кабачке 12 стульев», изображая вдохновенную игру на инструменте под фонограмму, и в итоге отказавшегося играть в ансамбле Лундстрема, потому что там действительно нужно было работать; история напарницы Люси из «Ориона» и т.д.).

С подобными «переворачиваниями» связан и лейтмотив книги – «*Двадцать лет понадобилось...*». «Двадцать лет им понадобилось для того, чтобы понять, что кока-кола – это просто лимонад и ничего больше». С этой фразы, произнесенной когда-то В. Аксеновым, начинается длинная череда «им понадобилось»: 20 лет для того, чтобы понять, что «чувингам» – это обычная жевательная резинка, Пикассо – это всемирно известный художник, джаз – это музыка, а танки в Праге – это вторжение во внутренние дела другого государства. Изменения в сознании – с 20-летним опозданием – в книге Славкина существуют только в паре с цитатой из пьесы «Серсо» – «*Поздно*». Поздно – потому что «*калеки, инвалиды и уроды не могут сделать даже двух шагов, чтобы выйти из строя...*», потому что «*съедена жизнь. Лучшие наши годы употреблены в пищу любителями полакомиться чужими судьбами... Едоки проглотили этот кусочек, так и не заметив его и им не насытившись*» [Славкин 1996: 311].

В результате создается образ «советской жизни» как двуликой, но в тот момент, когда изнанка становится стороной лицевой, это уже не меняет сути (...«*Поздно*» ...*Оно и ваше, дорогие товарищи... Вы потратили свои силы на борьбу с нами, а мы... Фу, какая глупая история!*) [Славкин 1996: 311].

Однако «последнее слово автора» предлагает еще один вариант «переворачивания» (символично оно еще и потому, что последняя страница уже не имеет ничего на своем «обороте»): «*...автор ... нет-нет и пускался в философские рассуждения и словесные экзерцисы, растворяя крупицу факта, растирая, размешивая и взбивая получившуюся при этом литературную массу до пенного состояния. Передайте вашему компьютеру, чтобы проделал обратную работу, отжал, отсеял и уплотнил... И вот когда весь мой труд он собьет в одну маленькую кругленькую пилюльку, возьмите ее и положите на язык. Подержите так секунду, другую, и вы почувствуете легкую горечь. Знайте – это мы!*» [Славкин 1996: 314]. Таким образом, книга, представляющая собой «разросшуюся» пьесу, пьесу, включенную в многочисленные контексты своей эпохи, в финале возвращается автором к своей основе, превращаясь в метафору: история стилияг как

пицца для беспокойных умов потомков (история с привкусом «легкой горечи»), как поучительное напоминание о повседневности, времени и истории, поглощающих человека (каждая отдельная жизнь для них – только «пилюлька»).

Еще один вариант мотива «оборота» – в самом выборе типа героя. В книге (в отличие от пьесы 1979 года) последовательно выстраивается оппозиция «стилияга – советский человек». Они соотносятся как «верх» и «низ» («*наверху шла схватка гигантов..., а внизу копошились стилияги*») [Славкин 1996: 8]), как линия магистральная и непрерывная («советский ребенок, подросток, молодой человек, взрослый трудящийся, старик») и линия «обочинная», тротуарная и прерывистая (возникла она в том случае, если вдруг «советский молодой человек» не желал принимать участия в «прогрессе застоя», делал «оборот» – и уходил в сторону) – одиночество в микромире, но со своей музыкой, книгами, картинами. С историей такого «двойного существования» связана логика самосознания автора. В главке «Прокоп в своем репертуаре» автор указывает на то, что хотел бы предстать перед читателем именно Прокопом (почему не Бэмсом, фигура которого много поэтичнее и тоньше, симпатичнее автору? Тем более, по ходу повествования возникает параллели: Бэмс – автор: «*Я узнал себя. Это был Бэмс*» [Славкин 1996: 44]). Раскрывается интрига только в финале, когда автор делает два важных замечания (1 – он стоял в почетном карауле у гроба Сталина, 2 – он никогда не был стилиягой). И Прокоп, и автор оказываются «фанатами стилия», но не главными героями рассказанной ими истории, и тот и другой – на обочине движения, они никогда «не кидали брейк по Броду», но, как и главные герои, мучаются вопросом: «*где они ошиблись – то ли тогда, когда поверили в свободу духа, то ли тогда, когда поверили, что с этим надо бороться*» [Славкин 1996: 111].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аксенов В. В поисках грустного бэби: книга об Америке. – Нью-Йорк: LibertyPublishingHouse, 1987
- Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. – М.: НЛЮ, 2007. 376 с.
- Зубкова Е.Ю. Послевоенное советское общество. – М., 2000.
- Козлов А. «Козел» на саксе. – М., 1998.
- Рот-Ай К. Кто на пьедестале, а кто в толпе? Стилияги и идея советской «молодежной культуры» в эпоху «оттепели» // Неприкосновенный запас. 2004. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2004/4/ra4.html>
- Славкин В. Взрослая дочь молодого человека: Пьесы. – М.: Сов. писатель, 1990. 285 с.
- Славкин В. Памятник неизвестному стилияге. – М., 1996
- Славкин В. Памятник неизвестному стилияге. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1996. 314 с.
- Славкин В. Рядом с пьесой // Современная драматургия. 1989. № 3.
- Стеблов Е. Против кого дружите? – М., 2000.
- © Багдасарян О.Ю., 2010