

**ПРОБЛЕМА ДЕЙСТВИЯ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ
(В. ЛЕВАНОВ «РОМАН С ОНЕГИНЫМ»)*****

В статье проблема драматического действия в новейшей русской драме решается на основании рассмотрения вопроса о взаимодействии романа и драмы. В качестве материала исследования используется драма с романским сюжетом. Она открывает специфику работы автора с героем и событием и позволяет назвать основные принципы развития драматического действия в драме конца XX столетия.

Ключевые слова: Вадим Леванов, новейшая драма, драматическое действие, романизация, драматический автор, герой.

В современной теории драмы часто ставится вопрос о соотношении эпических и драматических форм завершения. С одной стороны, эпос и драма рассматриваются как два способа представления события. И с этой точки зрения драма никогда не станет эпосом, эпос никогда не станет драмой. С другой стороны, уже в XVIII веке замечают, что драма движется в сторону эпических жанровых форм, в частности — романа. А потому вопрос взаимодействия эпоса и драмы оказывается не столь уж и праздным.

Попробуем в нем разобраться, тем более что этот вопрос чрезвычайно важен в свете неоднократного обращения русской драмы конца XX — начала XXI столетия, к которой принадлежит и творчество тольяттинского драматурга Вадима Леванова, к романским сюжетам. Достаточно назвать опыты М. Угарова («Смерть Ильи Ильича»), Н. Садур («Панночка»), Е. Исаевой («Возвращение Кецалькоатля»), Н. Коляды («Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Dreieibenas, или Пиковая дама») или того же Леванова («Роман с Онегиным»).

Напомним сначала, что является отличительной чертой эпоса, с которым сопоставляют драму. Эпос в момент своего возникновения имеет дело с завершенной и законченной историей. Она всецело принадлежит прошлому, существенной причастности к которому не знает тот, кто эту историю рассказывает. Завершенность эпического события, его целостность, не зависящие от восприятия этого события кем-либо, позволяют представлять прошлое через произвольное воспроизведение любого его фрагмента. Отсюда и особенности эпоса: медленный ритм представления события, возможности отступления от непосредственно изображаемого, непринципиальность последовательного воспроизведения нескольких фрагментов и т. п.

В отличие от эпоса драма, также имеющая в момент своего возникновения дело с завершенным прошлым, может воспроизвести это прошлое только как совершающееся здесь и сейчас. Но способ представления события не меняет сути события, характера

* © Тютелова Л.Г., 2015

Тютелова Лариса Геннадьевна (largenn@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы, Самарский государственный университет, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Академика Павлова, 1.

*** Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ «Волжские земли в истории и культуре России» № 15-14-63-003.

его участников и места в этом событии автора, выбирающего способ представления прошлого. И они — событие, герой, автор, по сути, те же, что и в классическом эпосе.

В частности, драматический автор, как и эпический, не имеет возможности *лично-стного* проявления: его точка зрения на произошедшее не является основанием целостности истории. Задача автора — воспроизведение события, а не представление собственного его понимания.

При этом и герой менее всего является носителем индивидуального видения случившегося. Он должен не оценить произошедшее, а участвовать в истории, поскольку именно его черты являются залогом возникновения и развития ситуации, ее сущностного выражения. Именно поэтому у Аристотеля важнейшей категорией драмы является не герой, а действие. И оно зависит не от индивидуальной позиции действующего лица, выражающейся в его способности по-своему, неповторимо видеть, понимать и оценивать ситуацию, а от сущностных черт его характера. Персонаж поступает тем или иным образом не на основании собственного внутреннего выбора, а потому что иначе его характер не может быть реализован.

Но в момент возникновения письменной традиции рождается особый жанр эпического рода — роман, благодаря которому мы можем в дальнейшем говорить об изменениях во всех литературных формах — эпических, драматических, лирических. Как заметил в свое время М.М. Бахтин, отличительной чертой романа как жанра становится новое пространство построения образа — незавершенное настоящее. Его незавершенность — следствие разрушения так называемой далекой границы. Она не дает возможности автору выразить существенную причастность к изображаемой истории. Иными словами — выразить свое видение, понимание и оценку представленного читателю, которые становятся только в новейшей литературе главным предметом изображения, вместо события и его участника как таковых.

Как только далекая граница исчезает, автор появляется в пространстве героя и вступает с ним в диалогические отношения. В итоге авторская позиция может совмещаться с позицией героя, но никогда не является ей равной, поскольку герой обретает именно свой голос, свою позицию видения и оценки происходящего.

По сути дела, возникают две литературные традиции: эпическая — не знающая индивидуальной позиции героя и автора; и романная, отмеченная возможностью индивидуального видения происходящего каждым участником эстетической коммуникативной ситуации.

И эти две традиции в равной мере важны для всех трех типов эстетического завершения события — эпоса, лирики и драмы. Причем возможность выражения неповторимой личностной позиции, продемонстрированная романной формой, оказывается невостребованной до середины XVIII века. То есть до того времени, когда особую культурную ценность приобретает человеческая индивидуальность. Именно в этот момент, как это кажется участникам литературной ситуации середины XVIII века, драма начинает двигаться в сторону эпоса.

Так, в переписке И.В. Гете и Ф. Шиллера мы находим замечания о том, эпос и драма «стремятся друг к другу». В частности, Ф. Шиллер пишет: «...трагедия, в ее наивысшем понимании всегда будет стремиться вверх, к эпосу, и лишь потому она становится явлением поэзии. Точно также эпическая поэма всегда будет стремиться вниз, к драме, и лишь потому она полностью отвечает родовому понятию поэзии» [1, с. 469]. При этом Шиллер замечает, что в современной ему литературе уже нет непроницаемых родо-жанровых границ: «...для того чтобы исключить из какого-либо произведения искусства все чуждое его виду, необходимо также включить в него все то, что этому виду подобает. А ведь именно этого теперь и недостает. Но поскольку мы не можем воссоздать все предпосылки, при которых возникает каждый из обоих (эпос, драма. — Л.Т.) этих видов, то вынуждены смешивать их» [1, с. 471].

Но можно и не согласиться с Шиллером. Все в том, что движение осуществляется не столько в сторону эпоса как возникшей в дописьменную эпоху формы завершения, сколько в сторону открытых романом *принципов* построения образа события и героя в пространстве незавершенного настоящего. И в этом заключается важная разница. Драма не стремится овладеть не свойственными ей способами представления и завершения события. Она пересматривает *свои* возможности, овладевая новым пространством построения драматического образа. Это то самое незавершенное настоящее, которое сыграло решительную роль в возникновении романа. В этом незавершенном настоящем нет событий, завершенность и целостность которых не зависят от того, кто их таковыми видит. То есть в драме проблемой оказывается позиция видения и понимания истории ее драматическим автором, который обнаруживает возможность вхождения в мир драмы, общения с ее участниками и в то же время выхода за ее пределы, поскольку только в этой позиции вне — внеаходимости — история и обретает черты завершенного и законченного события, как это утверждает М.М. Бахтин.

А это значит, что событие, представленное драматическим действием, может и не быть существенно завершенным. В его сферу стягиваются фрагменты множества автономных событий, которые разыгрываются с помощью произвольного числа героев, принимающих участие не в целостном действии, а в отдельном фрагменте того или иного события своей жизни. При этом герой может быть как маской, посредством которой фрагмент действия оформляется, так и личностью-характером, который не только оформляет традиционное драматическое действие, но и обозначает собственное понимание происходящего. Последнее важно для открытия специфики авторского видения и оценки драматической истории. В итоге драма оказывается способной воспроизвести ситуацию, характерную и для современного эпоса — для романа.

Собственно, так и происходит в пьесе Вадима Леванова «Роман с Онегиным». Безусловно, как и в других пьесах, ставших результатом авторской рецепции классики, это не драматизация романа. Нужно сказать, что роман в этой драматизации и не нуждается. Более того, как мне представляется, новые романские формы возникают на основании того, что роману предлагают нероманские виды его времени. В частности, именно романтическая драма и поэма лежат в основании формы пушкинского романа. Поэтому драматизация «Онегина» — это отчасти возвращение к его же жанровым истокам. Именно драма открывает роману возможность диалога с героем как с существенно «другим», обладающим собственным видением и пониманием происходящего, с которым приходится считаться автору. Этот «другой» стремится не только выразить себя, но и повлиять на видение истории читателем. А потому, чтобы авторская позиция видения была завершающей, ему необходимо это учитывать и на это воздействие героя на читателя влиять.

Стоит помнить, что в романе решается проблема выражения современного «я». Ссылаясь на высказывания знаменитых французских литераторов — Дидро и Руссо, Мюрель Плана в статье «Роман как средство и модель: генезис реформы драмы на рубеже XVIII и XIX веков» замечает, что это современное «я» хочет напрямую раскрыться в ясности и целостности «другому» [2].

Нужно обратить внимание — «я» это *современное*. Именно оно основная цель и средство художественного высказывания, и, что важно — оно и есть основание целостности и завершенности этого высказывания. А потому всеми драматическими сценами, которые автор представляет в своей пьесе, обозначается не целостность представленного события, а единство и целостность авторской позиции видения и понимания мира.

Для современного драматурга как того, кто *представляет* драматическое событие своему читателю (а впоследствии и зрителю), событие уже в прошлом. Об этом ярко свидетельствует авторская афиша у Леванова. Все персонажи не просто названы «в порядке появления». Автором объявлено, какую роль они будут играть в первом или последнем действии (например, «Татьяна Ларина, старшая дочь г-жи Лариной. В четвертом акте жена князя Гремина (сопрано)» [3]). Но стоит отметить, что «в порядке появления» — это некая мистификация. Порядок выхода на сцену персонажей в афише нарушен. В авторском мире герои явно существуют одновременно, поскольку они принадлежат драматургу, а не истории.

Иначе для зрителя. Он увидит событие только благодаря тому, что персонажи его разыграют на сцене. При этом рядом со зрителем, как и в свое время с читателем, будет тот, кому принадлежит речь в ремарках. Он — лицо от автора, не обретающее физического облика, но заявляющее о своей позиции видения происходящего. Его стараниями пространство «Романа с Онегиным» не перестает быть театральным пространством, в рамках которого одно и то же событие — дуэль — разыгрывается средствами вертепа, оперы, драматического театра. Или же появляется так называемое «пролонгированное событие» — сон Татьяны, который прерывается сразу несколькими сценами. Благодаря этому мы не можем идти вслед за героями: они оказываются подчиненными не своей воле и не воле единого события, а воле того, кто их выводит на сцену, меняет декорации и т.д., а тем самым раскрывает свое *современное «я» «другому»*, как об этом писали еще в XVIII веке.

Именно логика авторского сознания оправдывает переходы от сцены к сцене в «Романе с Онегиным». Для драматурга сюжетные линии героев (в первую очередь Татьяны и Онегина, каждый из которых находится только в границах разыгрываемой здесь и сейчас сцены) сосуществуют.

Для Пушкина в его время важно было показать, как он осваивает жизнь в ее неостановимом течении, а потому он мог обнаружить свое знание прошлого героев, но, как и персонажей, он ограничивает себя в знании их и своего будущего. Повествователь, собственно, поступательно движется от начала истории к концу, а сама история Онегина и Татьяны становится тем стержнем, благодаря которому центробежные силы сюжета (обнаруживающие себя в вольном, непредсказуемом поведении рассказывающего историю) не могут дать роману распасться на отдельные фрагменты.

Леванов не сосредоточен на непосредственном освоении того, что происходит здесь и сейчас, что открывает иную, нежели у Пушкина, природу его текста. В свое время М. Липовецкий отметил: «Эти тексты не изображают и не отражают жизнь, они создают (или стремятся создать) магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией» [4, с. 195].

Леванова интересует преимущественно не жизнь, а ее отражение в сознании современного человека, его существование в плену стереотипов, игру с которыми Леванов и затевает в «Романе с Онегиным». Поэтому он и выбирает идеальное игровое пространство — пространство сцены. На ней история пушкинских героев давно живет в оперном варианте («*Суфлер ставит пластинку. Шипение. Потом — музыка. П.И. Чайковский. “Евгений Онегин” (Сцена из оперы П.И. Чайковского “Евгений Онегин”. Либретто П.И. Чайковского и К.С. Шиловского. — Примечания автора). Занавес поднимается. Старая заброшенная мельница — место, назначенное для дуэли. Раннее зимнее утро. Ленский и его секундант Зарецкий ожидают Онегина. Идет снег. Поют...*» [3]), но может быть и кукольной («*Таня, сжавшаяся на лавке, видит кукольное представление в вертепе: кукла-Онегин замахивается ножом над застывшим в ужасе куклой-Ленским. Звучит пронзительно-тревожная музыка*» [3]), и драматической («*Маскерад у*

князя кн. Гремина. Вокруг Онегина нескончаемый хоровод: обнаженные плечи, бархатные береты, перья, мундиры, фраки, маски, маски, маски. Между ними Государь в кавалергардском мундире, и Царица вся в белом с бирюзовым головным убором. Образуются группы по два три человека и вновь распадаются. Все говорят, говорят, говорят» [3]).

Границы представленной Левановым истории обозначают письма героев – Татьяны и Онегина. Но в силу известности ситуации пушкинского романа, движение драматических событий зависит не столько от логики поступков персонажей, сколько от разных вариантов их интерпретаций, как и интерпретаций самих характеров пушкинских героев, существующих в современном сознании. Более того, важен еще и интерпретационный тезис о том, что с пушкинским романом связана вся последующая литература. Отсюда метаморфоза пушкинских чудовищ в ряженных – Пугачева, Лжедмитрия, Годунова, Графиню, Скупого рыцаря, Дон Гуана, Статую Командора, Сальери, Ибрагима Ганибала – в сне Татьяны.

Причем Леванов создает свои сюжетные схемы, которые обнаруживают не только композиционное кольцо двух писем героев, но и зеркальность сцен «сна Татьяны» и «маскарада у Гремина», а также повтор отдельных сцен, разыгранных в традициях разных типов театров.

Оперный вариант привычен зрителю. И при его возникновении Леванов выступает в большей мере как постановщик чужого текста. Что интересно, драматург, действительно, не забывает о роли постановщика, а не только автора. Наряду с ремарками в пьесе существуют авторские примечания («На Татьяне может быть балетная пачка, пуанты, а возможно костюм, напоминающий костюм Жизели из одноименного балета» [3]; «Актер, исполняющий роль Зарецкого, в этом месте к реплике “Ну, что ж! – Убит”, может добавить: “Однозначно!” Впрочем, *может и не добавлять*» [3]). Эти примечания выводят читателя за пределы пространства сцены в тот момент, когда действие еще не завершено, что и обнаруживает свободу драматического автора и его завершающую позицию в современной драме.

Но в то же время позиция завершения оказывается в новой драме недоступной герою. В классической пьесе, созданной до середины XVIII века, персонаж, проходя через все перипетии драматического действия, обнаруживал в финале такую позицию видения и понимания события, которая поднимала его над всеми остальными. Герою открывался смысл изображенного, что выводило персонажа за пределы драматического мира, а зрителю открывало позицию видения всей драматической истории как завершенной и законченной.

В «Романе с Онегиным» герой оказывается замкнутым в границах своей сцены. Ему не доступно видение всех повторов, ассоциативных переходов, которые осуществлены автором. Он не видит двух гостиных. Он не слышит повторяющегося мотива эгоистичности Онегина, который предлагает Ленскому любить себя самого, в то время как о нем как о себялюбце говорят другие и т. п. А без этого видения и этого понимания левановская история не может быть целостной и завершенной.

При этом герои, какие бы служебные функции при раскрытии авторского «я» они не имели, обретают свои собственные голоса. И благодаря этому голос автора все меньше имеет возможности скрыться за голосом «другого», несмотря на то, что ремарочная речь, которую мы воспринимаем как прямое авторское обращение к читателю/зрителю, может быть и двухголосой.

Более того, Леванов максимально сокращает ремарки, перемещая себя в пространстве текста в примечания, становящиеся настоящим паратекстом, в то время как ремарки по сути перестают им быть. Этот паратекст – примечания – прерывает основной текст драмы (включая и ремарки) и создает тот же эффект, что и зонги

Брехта, отстраняющие зрителя/читателя от театрального зрелища, выводящие его за пределы – в настоящее этого читателя/зрителя, обращающие его к самому себе.

И именно это важно, поскольку Леванов не ограничивается игрой с чужим сознанием. Драматург предлагает читателю увидеть авторскую позицию, а также постараться обнаружить свою. Отсюда и открытый финал пьес, обнаруживающий существенную причастность к пространству героя не только автора, но и его читателя/зрителя. Об этом говорит и хронотоп пьесы. Если в начале он неупорядоченный, совмещающий имение Лариных и петербургский кабинет Онегина, то ближе к финалу это традиционное сценическое упорядоченное пространство, в котором читатель/зритель легко ориентируется самостоятельно. Собственно, к такому, сориентировавшемуся в левановском пространстве читателю/зрителю, включившемуся в авторскую игру с интерпретациями пушкинского текста, и обращены последние слова пьесы: «В России опять зима...!».

Таким образом, пьеса Вадима Леванова «Роман с Онегиным» как один из вариантов русской новейшей драмы с романским сюжетом ясно показывает, что драма в совершенстве овладела новым для себя местом построения драматического образа – незавершенным настоящим, которое впервые было освоено новым видом эпоса – романом. Следствием такой романизации драмы становится новое драматическое действие. Оно подчинено не логике развития единого целостного по своей сути события, а логике индивидуального авторского его видения, понимания и завершения. И участником нового драматического события и действия оказывается новый герой – обладающий своим голосом, а потому не дающий автору до конца скрыться за чужой маской и слиться с ней.

Библиографический список

1. Гете И.-В. Шиллер Ф. Переписка в 2-х т. М.: Искусство, 1988. Т. 1 / вступит. ст. А.А. Аникста; пер. с нем. и коммент. Е.И. Бабановой. 540 с.
2. Plana M. Le roman comme recours et modèle: genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII et XIX-e siècles // *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*. 2003. № 33. P. 31–45.
3. Леванов В. Роман с Онегиным URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov> (дата обращения: 23.06.2015).
4. Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // *Новое лит. обозрение*. 2008. № 89. С. 192–200.

References

1. Goethe J.-W.; Schiller F. Correspondence in 2 Vols. M., Iskustvo, 1988. Vol. 1. Prolusion by A.A. Anikst; translation and comments by E.I. Babanova. 540 p. [in Russian].
2. Plana M. Le roman comme recours et modèle: genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII et XIX-e siècles. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 2003, no. 33, pp. 31–45 [in French].
3. Levanov V. Romance with Onegin. Retrieved from: <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov> (accessed July 23, 2015) [in Russian].
4. Lipovetsky M. Performances of violence: 'new drama' and the limits of literary studies. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2008, no. 89, pp. 192–200 [in Russian].

**PROBLEM OF ACTION IN THE NEWEST DRAMA
(VADIM LEVANOV «ROMANCE WITH ONEGIN»)**

In the article the problem of dramatic action is settled on the basis of considering the question of interaction of novel and drama. As the material for research a drama with a novel plot is used. It uncovers specifics of the author's work with the hero and the event and allows to name the main principals of development of dramatic action in the late 20th century's drama.

Key words: Vadim Levanov, newest drama, dramatic action, novelization, dramatic author, hero.

Статья поступила в редакцию 10/VI/2015.
The article received 10/VI/2015.

* Tutelova Larisa Gennadievna (largenn@mail.ru), Department of Russian and Foreign Literature, Samara State University, 1, Acad. Pavlov Street, Samara, 443011, Russian Federation.