

УДК 82/821

Т.В. Журчева*

ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ РАННИХ ПЬЕС ВАДИМА ЛЕВАНОВА**

В статье рассматривается феномен исповедальности в драматургии на материале творчества современного драматурга В. Леванова. Анализ его четырех ранних пьес позволяет сделать вывод об особой природе исповедальности, которая выражается в конфликте и характерах.

Ключевые слова: Вадим Леванов, «Новая драма», экзистенциальный конфликт, исповедальность, саморефлексия, диалог, монолог.

Вадим Леванов (1967–2011) — один из наиболее ярких представителей того театрально-драматургического направления, которое заявило о себе в начале 2000-х как движение «Новая драма» (как вариант — «новая новая драма»). Ранняя смерть драматурга обострила интерес к его творчеству. В частности, интерес со стороны исследователей. Что вполне закономерно: будучи одним из самых современных драматургов, он уже принадлежит истории и его наследие можно пытаться рассмотреть как некую художественную целостность.

Уже в ранних произведениях Леванова, явно тяготеющих к психологическим драмам, можно обнаружить искренне ученическое отношение к Чехову, влияние чеховской поэтики. Например, способ построения диалога, подтекст. Сюжет его пьес основывается на экзистенциальном конфликте: герои существуют в противостоянии не друг с другом и не с обществом, а с чем-то необъяснимым, непостижимым, что не дает им быть счастливыми. Позднее Леванов уходит от столь прямого следования великому предшественнику. На какое-то время он даже совсем отходит от Чехова в своей драматургической практике. Как и другие новодрамовцы, Леванов не ограничивает себя каким-то одним художественным направлением: его искания в области жанра, поэтики, тематики и проблематики весьма разнообразны.

Однако при всем многообразии, всей пестроте художественных практик, которые использует Леванов, одним из ключевых свойств его драматургии остается исповедальность. И в этом отношении его творчество вполне в русле художественного процесса второй половины XX — начала XXI вв.

Исповедальная проза, как и собственно исповедь, ее породившая, предлагает читателю саморефлексию героя (в отечественной прозе второй половины XX в. это, как правило, герой, близкий автору) [1]. Важной особенностью исповедальной прозы становится пристрастный анализ человеком своих поступков и мыслей, суд над собой, который должен привести к осознанию ошибок, раскаянию и — в идеале — к обновлению. Если уйти от сугубо религиозных аналогий, а исходить из семантики и

* © Журчева Т.В., 2015

Журчева Татьяна Валентиновна (zhurcheva@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы, Самарский государственный университет, 443011, Самара, ул. Академика Павлова, 1.

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

этимологии слова, то в общем смысле исповедь становится познанием самого себя [2, с. 682].

В повествовательной прозе исповедуется герой, а через героя нередко и автор. Исповедником же, принимающим исповедь, предполагается читатель. «Концепированный» читатель мыслится как доброжелательный и способный понять собеседник, который не только осудит, но и «отпустит грехи», поскольку обнаружит их в самом себе, соотнесет себя с субъектом исповедального высказывания и попытается тоже пройти путь самопознания.

Саморефлексия в XX в. мыслится как обязанность личности, оказавшейся перед социальными и философскими вызовами времени. Поэтому исповедальность — одна из важнейших особенностей художественного процесса. Мы видим ее проявления в разных видах искусства. В литературе же она охватывает все художественные формы. И вполне уместно говорить об исповедальности не только прозы и лирики (лирике это свойство присуще по определению), но и драматургии.

Отдельные проявления исповедальности мы можем наблюдать уже в классической драматургии — в солилоkvиях главного героя. Например, гамлетовские монологи («Быть или не быть», «Что он Гекубе, что ему Гекуба») очень близки к исповеди: в них очевидна попытка понять себя, высказать свои сомнения, обозначить свои несовершенства («грехи»), раскаяться в них, осудить себя и назначить себе наказание. Однако классическая драматургическая система требует героя действующего, а саморефлексия либо мешает действию, как у Гамлета, либо побуждает к нему, т.е. выполняет скорее служебную роль. Иначе обстоит дело в «новой драме» рубежа XIX — XX вв. Экзистенциальный конфликт, осваиваемый европейской драматургией, на первый план выдвигает как раз не действие, а размышление о жизни, о ее общих законах, недоступных человеческому пониманию. Чеховские герои не только «обедают, пьют чай, носят пиджаки», как писал об этом сам автор, но прежде всего говорят. Многословно, самозабвенно, порой невпопад, не обращая внимания на окружающих, словно бы полностью погрузившись в себя. Однако то, что по-настоящему тревожит, как правило, скрыто от чужих глаз и обнаруживает себя лишь ненароком, в случайно вырвавшихся фразах, в интонациях, в том самом чеховском «подтексте». Чеховские герои еще не готовы исповедоваться. Горьковские — уже не готовы, хотя не менее многословны: они не постигают себя в процессе говорения и не высказывают, не выражают себя, а формулируют идеи, которые идут не от души, а от головы.

В советской драматургии исповедальное начало на долгое время ушло, и вернулось лишь в послеоттепельную пору, тогда же, когда вернулось оно и в прозу, и в лирику. Тяготеют к исповеди некоторые герои А. Володина (Ильин в «Пяти вечерах»), А. Вампилова (Сарафанов в «Старшем сыне»). Причем исповедуются они не в солилоkvиях, не наедине с собой, а в прямом диалоге с другими, не только постигая себя, но объясняя себя другому, от которого ждут сочувствия, понимания и прощения.

Совсем новый способ саморефлексии и самовыражения открыла Л. Петрушевская, а следом за ней Н. Коляда. Формально их герои тоже выговариваются перед другими персонажами, некими вполне конкретными собеседниками. Однако на самом деле они кричат о себе граду и миру. И сам характер исповеди уже изменился. Это даже не совсем исповедь, не интеллигентская саморефлексия, которая ведет к самопознанию (самобытию). Несуразные, сумбурные речи персонажей порой напоминают горький плач младенца, который не может иначе выразить свою боль и тревогу. Что болит — непонятно, как помочь — неизвестно. Да и помочь некому, поскольку некому услышать этот плач. Собственно же исповедь остается уделом автора, который через своих персонажей пытается выразить свое постижение мира и себя в нем. И если у Петрушевской эта авторская исповедальность проявляется опосредованно, то у Коляды —

вполне непосредственно, через обширные авторские включения в драматургический текст¹.

Леванов, активно осваивавший многообразный опыт своих предшественников и современников, сформировал свой вариант «исповедальной» пьесы.

Одна из самых первых пьес драматурга – «Парк культуры им. Горького» (1990–1993). И в сюжете, и в самом тексте прежде всего обращают на себя внимание точно подмеченные реалии повседневной жизни, провинциального быта. Действие происходит в служебном помещении дирекции парка культуры, который, как и многие подобные парки по всей стране, носит имя Горького². Зимний морозный день начала января. Все собравшиеся, сотрудники парка, ждут приезда Деда Мороза и Снегурочки, т.к. должны придти дети «на елку».

Драматург собирает вместе восемь человек. Семеро из них давно и достаточно хорошо знают друг друга. На протяжении всей пьесы герои как бы нехотя переговариваются – то вполне дружелюбно и сочувственно, то сварливо, обиженно, раздраженно. Сюжет строится вполне по-чеховски – внешне бессобытийно и даже вяло. Но постепенно читатель/зритель понимает, что за этой вялостью – мучительное нервное напряжение людей, ощущающих необъяснимую безысходность своего существования. Это напряжение прорывается в монологах, которые произносят все персонажи пьесы. Каждый говорит о себе, о своей единственной жизни, о неповторимых обстоятельствах своей судьбы. Но есть некая типологическая общность в каждом высказывании. И молодые, и старые, и мужчины, и женщины – все обязательно вспоминают что-то важное для них из прошлого – из детства, из юности. И этим воспоминанием как бы подчеркивают несостоятельность своей жизни, свою несчастливость, нереализованность. Все монологи обращены к вполне реальным собеседникам, они возникают как часть диалога, служат ответом на какие-то реплики. Но звучат они словно бы в пустоте, не вызывают ни ответных реплик, ни сочувствия. Каждый герой получает шанс исповедаться: рассказать о своих грехах и судить грехи остальных. В финале умирает пожилая женщина, имени которой никто не знает – автор обозначает ее как Старушеницю. Она пришла неизвестно откуда, чтобы станцевать матросский танец – коронный номер ее артистической юности. Но так и не дождалась праздника. *«Старушениця сидит повернув лицо к окну, за которым идет сильный снег. Она неподвижна. Цветы из букета упали к ее ногам»* [4].

Это событие превращает все монологи в предсмертные исповеди. Однако следующая реплика – «Дети пришли!!!» – возобновляет круговорот жизни со всеми ее несбывшимися и несбыточными надеждами. В ответ раздается грубое восклицание. И занавес. Это ставшее уже привычным в современном речевом потоке слово практически утратило свой бранный смысл, превратилось в эмоционально-оценочное междометие. И этим словом снимается какая-либо возможность надежды. Все возвращается на круги своя – к рутине и к безысходности. Исповедь не услышана, она не стала толчком для покаяния и обновления.

Любопытно, что начинается пьеса авторской ремаркой: «Действие происходит год назад» [4]. Таким образом, с самого начала пьесы заявляется как своего рода авторское

¹ См., например, авторское лирическое отступление «МОЙ МИР» в пьесе «Полонез Огинского» [3, с. 87–89], отсылки к которому на уровне автоцитаций повторяются потом во многих пьесах Н. Коляды.

² Следует отметить, что и в этой пьесе, и в некоторых других ранних пьесах Леванова отчетливо просматривается «самарский текст», что, несомненно, вызвано их автобиографичностью.

воспоминание, а все многофигурное действие – размышление самого автора о жизни и смерти.

В пьесе «Отель «Калифорния» (1998) мотив воспоминаний вводится с помощью весьма необычной композиционной рамы: пьеса предваряется эпиграфом из «Хазарского словаря» М. Павича: «... Чем больше наступает будущее, тем сильнее изменяется прошлое, оно становится опаснее, оно непредсказуемо, как завтрашний день, в нем на каждом шагу закрытые двери, из которых все чаще выходят живые звери. И у каждого из них свое имя...» А завершается своего рода «антиэпиграфом» – из чеховской «Степи»: «Русский человек любит вспоминать и не любит жить» [5].

Шесть персонажей – четверо мужчин и две женщины, видимо еще не старые, но уже и не юные, обитают в каком-то доме, вполне реальном, с достоверными и узнаваемыми подробностями быта. Они как будто спрятались здесь от чего-то, что преследует их за пределами этих стен. словно герои «Декамерона», они переживают здесь какую-то беду и бесконечно рассказывают друг другу какие-то истории. Только беда не внешняя, которая рано или поздно закончится, а глубоко внутренняя, у каждого своя. И уйти от нее им никак не удастся. Их рассказы – не эпические повествования о других людях и другой жизни, а лирические откровения о самих себе. Леванов до предела доводит принцип квази-диалога, когда люди будто бы обращаются друг к другу, а на самом деле возникают совершенно параллельные речевые и эмоциональные потоки.

В этой пьесе никто не умирает, но смерть близка. Ее каждую минуту ждет и боится Смирнов, у которого большое сердце. О ней думает Ярик, в любую минуту готовый к суициду. Экзистенциальный конфликт здесь не просто присутствует, а особо акцентирован упоминанием в тексте Кьеркегора. Постоянно сталкивающиеся в тесном пространстве дома мужчины и женщины безнадежно одиноки и полностью погружены в свое прошлое, которое они пытаются понять в надежде что-то изменить. Изменить не совершенным здесь и сейчас поступком, а бессмысленным «сослагательным наклонением». Исповедь как попытка познания себя представлена здесь как процесс и интенция героев, но интенция не реализованная. Никому из них не удастся выйти на какой-то новый уровень понимания ни себя самого, ни мира вокруг себя. И в финале мир рушится: загорается дом – ненадежное пристанище этого странного сообщества несчастливых людей.

В пьесе «Я умею рисовать лодку» (1996) исходная ситуация еще более проста и в еще большей степени провоцирует внешнюю бессобытийность сюжета и – по контрасту – напряженность внутреннего действия. Герой, Николай, тяжело болен и лежит в больнице. К нему приходит Александра – женщина, которая его любит и пытается спасти. Его соседом по палате оказался мальчик Сережа, дебил и сирота. Больница в пьесе становится своеобразным пограничным пространством. Пограничность акцентируется стихотворной строчкой, которая навязчиво преследует Николая: «Есть две страны; одна – больница...» Это начало стихотворения Н. Клюева:

*Есть две страны; одна – Больница,
Другая – Кладбище, меж них
Печальных сосен вереница,
Угрюмых пихт и верб седых!*

Поэт предчувствует свою близкую смерть и словно наяву видит собственную могилу:

*И вижу: тетушка Могила
Ткет желтый саван, и челнок,
Мелькая птицей чернокрылой,
Рождает ткань, как мерность строк.*

*В вершинах пляска ветродуев,
Под хрип волчицьиной трубы.
Читаю нити: «Н. А. Клюев,-
Певец олонейской избы!» [6]*

Смерть – кругом. Старая больница, куда везут всех экстренных пациентов с травмами, огнестрельными ранениями (пьеса писалась в «лихие 90-е») с тяжелыми приступами, становится перевалочным пунктом по дороге на тот свет. Герой тоже ждет смерти и боится ее. Вся пьеса – это его мучительное переживание близости конца и осознание самого себя. Высказывания Николая не развернуты и раздумчивы, как обычно бывают элегические монологи, а отрывочны и не вполне логичны – ему постоянно больно, он взвинчен, нервозен. Экзистенциальность ситуации усиливается мистическим страхом, который переживает мальчик Сережа и который передается самому герою. Им постоянно чудится присутствие некоей недоброй потусторонней силы, которая напоминает о беспомощности человека. И на этой границе жизни и смерти Николай словно выворачивает себя наизнанку, рассматривает со всех сторон свою жизнь, пытаясь понять ее смысл, ее ценность. Но так и не сможет этого сделать. Его исповедь не привела ни к самопознанию, ни к покаянию. Остался страх. И тоска.

«Шар братьев Монгольфье» (1996), пожалуй, первая попытка Леванова вывести сюжет за грань реальности. Действие начинается «здесь и сейчас», в как бы вполне реальном, узнаваемом времени и пространстве: три человека – Он, Она и Инструктор – поднимаются на воздушном шаре. Это увлекательный аттракцион, сопровождающийся познавательной лекцией о братьях Этьенне и Жозефе Монгольфье, изобретателях аэростата. Экзальтированная женщина в восторге от того, что она летит по воздуху, увлеченно разглядывает оставшийся далеко внизу город, называет знакомые места. Мрачный и разочарованный мужчина мечется в замкнутом пространстве и едва ли не готов прыгнуть вниз. Инструктор нервничает, потому что, как выясняется, это его первый полет. При всей экзотичности ситуации, она не лишена правдоподобности. Как и предполагается подобной моделью сюжета (люди, оказавшиеся запертыми в замкнутом пространстве), они начинают в какой-то момент откровенничать, рассказывая каждый какие-то важные истории из своей жизни. Причем, оказывается, что там, на оставшейся далеко внизу земле, они когда-то встречались, их связывали какие-то отношения. Воспоминания у каждого свои, но они постоянно пересекаются и становятся общими, объединяя то Его и Ее, то Ее и Инструктора... Но в какой-то момент реальное настоящее время и лирически окрашенное воспоминаниями прошлое уступают место условно-фантастическому «вневременно». В начале второго действия мы обнаруживаем, что шар упал на землю. «Тела людей без движения. Неизвестно откуда возникают Этьенн и Жозеф». Почему-то (автор не объясняет) им обязательно надо выяснить, зачем эти люди полетели на воздушном шаре. Очнувшиеся герои пытаются ответить на вопросы – сначала уклончиво, потом все более откровенно. Их исповеди выходят на некий новый уровень, за банальными любовными историями обнаруживается столь важный для Леванова экзистенциальный конфликт. Так же как в «Я умею рисовать лодку», персонажи оказываются в пограничном, но уже не пространстве, а времени. Точнее – на границе времени и вечности. В финале все они погибают: их расстреливают из вертолета без опознавательных знаков. И автор дает каждому из героев тот последний миг предельной ясности сознания, когда человек успевает подумать о чем-то главном.

«ИНСТРУКТОР. ... твою душу бога мать – подумал я! А еще... не скажу, чего я подумал еще. Но – подумал!

ОН. ...Может, ничто не кончится... жизнь — сон, смерть — пробуждение... И много всякой ерунды я еще подумал. Но главное, самое главное, я подумал: я люблю тебя.

ОНА. Самое-самое последнее, что я успела подумать: душа бессмертна? А еще — я люблю тебя, люблю тебя, люблю тебя!

Долгая, бесконечная автоматная очередь.

ОНА. Господи, спаси и помилуй меня! Господи, помилуй всех нас! Помилуй их всех! Господи!

Пронзительный звук выпущенной с вертолета ракеты.

Вспышка и грохот взрыва.

Темнота.

ЗАНАВЕС» [7]

Ранние пьесы Вадима Леванова во многом автобиографичны. Это проявляется и в тех сюжетных ситуациях, на которых они основаны, и в своеобразном «самарском тексте», легко узнаваемом и понятном для самарцев, и в особой лирической интонации. Именно автобиографичностью, с одной стороны, и активным освоением чеховской традиции обусловлена, на мой взгляд особая, именно у Леванова сложившаяся исповедальность, какую можно наблюдать и в названных четырех, и во многих других пьесах драматурга. Автор стремится к лирическому самовыражению драматургическими средствами. Его герои — кто бы они ни были — не отделены от него и не чужды ему. Каждый из них реализует какую-то конкретную ситуацию внутреннего конфликта, борьбы с собой, тоски, отчаяния, разочарования. Поэтому каждая пьеса превращается в своего рода многоголосый авторский монолог — познание самого себя как способ обрести некое новое знание о мире.

В «Парке культуры им. Горького» и в «Отеле «Калифорния» прием обнажен, авторское исповедание задано на композиционном уровне. В двух других пьесах автор присутствует в пьесе более привычно — только в ремарках. Но ремарки — развернуты, не столько постановочные, сколько оценочно-эмоциональные. И каждая пьеса становится своего рода этапом на пути самопознания и познания мира. А вместе они предваряют то внутренне напряженное, остроконфликтное философствование о добре и зле, которое характерно для более позднего этапа творчества Вадима Леванова.

Библиографический список

1. Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 320–321.
2. Словарь русского языка: в 4 т. Т.1. М.: Русский язык, 1981. 698 с.
3. Коляда Н. Пьесы для любимого театра. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994.
4. Леванов В. Парк культуры им. Горького. URL: <http://new-text.narod.ru/org/levanov/park.htm> (дата обращения 20.08.2015).
5. Леванов В. Отель «Калифорния». URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov> (дата обращения 20.08.2015)
6. Ключев Н.А. «Есть две страны; одна — больница...». URL: http://stihibase.ru/author/k/kljuev/est_dve_strany_odna_bolnica/ (дата обращения 20.08.2015).
7. Леванов В. Шар братьев Монгольфье. URL: <http://mognovse.ru/efc-levanov-vadim-shar-brateev-mongolefee.html> (дата обращения 20.10.2015).

References

1. Vakhovskaya A.M. Confession. *Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*. Moscow, NPK «Intelvak», 2001, Columns 320-321 [in Russian].
2. Dictionary of the Russian Language: In 4 volumes. Vol. 1. M., Russkii iazyk, 1981, 698 p. [in Russian].
3. Kolyada N. The Plays for My Favorite Theatre. Yekaterinburg, Bank kul'turnoi informatsii, 1994, 400 p. [in Russian].
4. Levanov V. Park of Culture named after Gorky. Retrieved from: <http://new-text.narod.ru/orp/levanov/park.htm> (accessed 20.08.2015) [in Russian].
5. Levanov V. The "California" Hotel. Retrieved from: <http://www.theatre-library.ru/authors/1/levanov> (accessed 20.08.2015) [in Russian].
6. Kluev N.A. «There are two countries; one of them – is hospital...». Retrieved from: http://stihibase.ru/author/k/kljuev/est_dve_strany_odna_bolnica/ (accessed 20.08.2015) [in Russian].
7. Levanov V. The Balloon by Montgolfier Brothers. Retrieved from: <http://mognovse.ru/efc-levanov-vadim-shar-brateev-mongolefee.html> (accessed 20.08.2015) [in Russian].

T.V. Zhurcheva*

CONFESSION IN VADIM LEVANOV'S EARLY PLAYS**

The article discusses the phenomenon of confession in drama on the basis of works of contemporary playwright V. Levanov. Analysis of his four early plays allows to draw a conclusion about the special nature of its confession displayed in conflict and characters.

Key words: Vadim Levanov, «New drama», existential conflict, confession, self-reflection, dialog, monolog.

Статья поступила в редакцию 22/VIII/2015.

The article received 22/VIII/2015.

* Zhurcheva Tatiana Valentinovna (zhurcheva@mail.ru), Department of Russian and Foreign Literature, Samara State University, 1, Acad. Pavlov Street, Samara, 443011, Russian Federation.

** The article is prepared with support from grant of the Russian Foundation for the Humanities «Volga lands in the history and culture of Russia» № 15-14-63-003.

УДК 82.09

О.В. Журчева*

МОНОДРАМЫ ВАДИМА ЛЕВАНОВА И СИТУАЦИЯ НАРРАЦИИ**

В данной статье предполагается выявить жанровую специфику «монодрамы» на примере творчества современного драматурга В. Леванова. Принцип типологизации монодрам В. Леванова построен на анализе нарративных и рецептивных стратегий, которые наряду с количеством персонажей и монологическим построением пьесы являются признаками монодрамы как специфической жанровой формы.

Ключевые слова: Вадим Леванов, монодрама, наррация, самопрезентация, перформативность.

Творческое наследие не так давно ушедшего тольяттинского драматурга Вадима Леванова только начинает находить своих исследователей. С одной стороны, В. Леванов не стремился в мейнстрим современного театра, не гнался за модой и был самодостаточен в своих художественных исканиях. С другой стороны, его многожанровое и разностилевое драматургическое наследие достаточно репрезентативно отражает современный театральный процесс. В этой статье мне хочется обратиться к малоисследованной стороне драматургии Вадима Леванова – к поэтике его монодрам. Для рассмотрения предлагаются семь пьес: «Что значит заслонить?» (2006 – год изд.), «Любовь к русской лапте» (2000 – год написан.), «Смерть Фирса» (1998 – год написан.), «Ты будешь лежать одинокий и мертвый» (2001 – год написан.), «Муха» (или «MUSCA», 1999 – год написан.), «Настройщик» (или «Прощай, настройщик», 2004 – год изд.), «Лабиринт» (2013 – год изд.)¹, которые определяются мной как монодрамы по тем особенностям, которые будут сформулированы ниже.

Термин «монодрама» вновь, уже в конце XX в. вошел в литературоведческий и театроведческий обиход в связи с разного рода попытками осмыслить творчество Е. Гришковца. Это произошло благодаря книге М.И. Громовой, обобщающей опыты отечественной драмы и театра конца XX – начала XXI вв. Здесь пьесы Гришковца были обозначены «монодрамами», здесь же возникло и обращение к теории «монодрамы» Евреинова [1, с. 337–338].

Жанр монодрамы сформировался достаточно давно и, предполагается, обладает рядом устойчивых признаков. Правда, сейчас чаще всего выделяют только один существенный признак: число исполнителей. Вот два определения «монодрамы». «МОНОДРАМА (от греческ. monos – “один” и drama – “драма”) – драматическое произведение, разыгрываемое с начала до конца одним актером. Если этот единственный актер играет одну роль, тогда М. представляет развернутый монолог <...> обращенный либо непосредственно к зрителю («О вреде табака» – Чехова), либо к при-

* © Журчева О.В., 2015

Журчева Ольга Валентиновна (janvaro@mail.ru), кафедра русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы, Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 443099, Российская Федерация, г. Самара, ул. Максима Горького, 65/67.

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

¹ Датировки написания или публикации пьес приведены по комментариям издателя В. Смирнова.