

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.

сутствующему безмолвному персонажу («Путник» – В. Брюсова), либо к персонажу, находящемуся за сценой (пьески-миниатюры, построенные на разговоре по телефону, и т. п.)» [2, с. 456]. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» «монодрама» трактуется как «драматическое произведение, исполняемое одним актером» [3, с. 586]. Здесь характеристика жанра представляется скорее количественной. Очевидно, этот признак и был определен изначально как основной. См. у В.Н.Ярхо: «Трагедия-монодрама вообще достаточно широко представлена среди сохранившихся драм Софокла. Наряду с «Электрой» к ней могут быть отнесены оба «Эдипа», в которых действие сконцентрировано вокруг центрального персонажа» Особенно это видно в «Электре»: «...главная героиня остается в течение 93,4 % всего сценического времени, к ней сходятся и от нее расходятся все эмоциональные импульсы, которыми насыщена трагедия <...> Все остальные действующие лица нужны только для того, чтобы еще ярче высветить ее образ мысли, ее чувства, ее надежды и ее отчаяние» [4, с. 31–32]. Однако современная монодрама восходит все-таки не столько к античной, сколько к порубежным исканиям драматургов, режиссеров и теоретиков театра в области драматургической выразительности.

Известно, что еще в начале XX века монодрама была предметом многочисленных споров, исканий и театральных опытов. В 1909 г. драматург и театральный критик Н. Евреинов попытался обосновать принцип жанра монодрамы (или как он ее называет «моей драмы») как новые отношения между сценой и зрительным залом: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия <...> превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму» [5, с. 105]. Продолжая это рассуждение, во «Введение в монодраму» Евреинов пишет: «Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью <...> Таким образом, основной принцип монодрамы – принцип тождества сценического представления с представлением действующего. Другими словами – спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего» [5, с. 105].

Интересна в данном случае мысль о максимальном эмоциональном включении во время действия как актера, так и зрителя. Таким образом, можно сказать, что монодрама должна содержать в своей жанровой природе своего рода квинтэссенцию идеи «самоидентификации» зрителя в процессе восприятия того, что происходит на сцене, через своеобразное «присваивание» зрителем того материала, который являлся до сих пор чуждым для него человеческим документом (исповедь, письма, монолог). Все вышеперечисленные свойства монодрамы в гораздо большей степени, чем это было в начале XX в., получили широкое распространение в современной драматургии.

Сама структура монодрамы, таким образом, с принципами ее словесной и текстуральной оформленности оказалась направленной из области ментального мира автора / актера на область ментального сознания читателя / зрителя, что согласуется не только с концепцией Н.Н. Евреинова, но и с пониманием современного постдраматического театра в работе Х.-Т. Леманна [6].

Нарративный характер монодрамы заявлен в самом жанровом определении, поскольку современная монодрама – это всегда в первую очередь монолог, связанный либо с самопрезентацией, либо с функцией персонажа как рассказчика-описателя, т. е. нарратора, близкого эпическому посреднику между автором, зрителем и повествуемым миром.

Еще в 1977 году Юлия Кристева писала о трансформации репрезентативности театра, об особенностях игрового языкового пространства, о привязанности театра второй половины века к тексту [7]. Конечно, практика современного театра представляет самые разные формы перформативности, но именно монодрама в первую очередь связана с разными формами и наполнениями наррации.

Лирическое начало проявляется в раскрытии внутреннего мира персонажа, суггестивном характере монологов-исповедей, придает драматическому действию насыщенность. Монологическое слово становится доминирующим, выступает в качестве движущей силы, заключая в себе коллизии и перипетии. Очевидно, что внутреннее действие, при котором персонаж внешне пассивен, но активен ментально (напряженно размышляет, спорит с самим собой и предполагаемым собеседником, создает новые миры в своем сознании), предполагает наличие устойчиво-конфликтной ситуации. Только в одном случае ситуация конфликта с миром существует в форме «герой противостоит миру»; в другом — «автор противостоит миру». В первом случае мы имеем, так сказать, лирическую наррацию, монолог-исповедь, во втором — вариант эпического рассказчика с очевидной этической ноль-позицией. Встречается и третий, смешанный вариант, где персонаж не равен автору, однако, исповедален в своем монологе.

Если обратиться к заявленным семи монодрамам В. Леванова, то их можно в какой-то степени типологизировать. Три из этих пьес сам автор обозначил жанровым подзаголовком «монопьесы»: «Что значит заслонить?», «Смерть Фирса», «Настройщик». Они объединены общим нарративным приемом и схожими элементами сюжетостроения. Во всех трех пьесах представлена сюжетная ситуация, когда персонаж вроде бы готов к диалогу с окружающими и пытается его осуществить. В процессе же разворачивания словесного сюжета нарратор, осознав свое место в представляющейся ему картине мира, отказывается от попыток изменить свою жизнь. Три монодрамы (в данном случае жанр «монопьесы» можно уравнивать с «монодрамой», т.к. драматург скорее всего имел в виду только количество действующих лиц) выстроены как диалог с реальным (внесценическим) или воображаемым собеседником.

«Смерть Фирса» — можно назвать классической монодрамой, поскольку продвижение сюжета направлено на самоидентификацию героя. Пьеса строго говоря не совсем монолог: в начале возникает Голос Режиссера, который вступает в диалог с исполнителем роли Фирса, далее режиссер и актер обращаются к молчащим осветителям и звукооператорам. Сам монолог актера-Фирса выстроен как обращение с авансцены к зрителям; это отчетливо проявлено в риторике персонажа, т.к. в пьесе есть прямая отсылка к пьесе А.П. Чехова «Калхас», где осуществлен подобный же прием.

«Смерть Фирса» соотносима с другими подобными текстами, где главное действующее лицо — актер. Возникает специфика актерского речевого дискурса, когда персонаж употребляет слова и выражения из театрально-постановочного жаргона и проговаривает цитатами из своих сыгранных и несыгранных ролей.

В «Смерти Фирса» возникает еще одна сюжетная модель: художник побежден своим произведением. В процессе монолога-исповеди актер до такой степени теряет свою идентичность, что как бы сливается со своим персонажем — Фирсом — и, переживая полное актерское преображение, умирает в финальной сцене так же, как умирает Фирс.

Пьеса «Что значит заслонить?» схожа со «Смертью Фирса» по принципу организации монолога. Здесь есть двойная сюжетная обманка. Первая — это обманчивый нарратив: читатель / зритель ждет продолжение истории о слоне. По законам сюжетостроения зачин, связанный со словом заслонить — от слова «слон» — должен развиваться достаточно пространно, а половина пьесы посвящена скорее истории болезни мальчи-

ка, увидевшего нечто страшное в кино. Вторая обманка — это парадоксальный финал: читатель / зритель свыкся с примитивной, сбивчивой речью нарратора, которая принадлежит человеку с подростковым сознанием, т. е. больному мальчику, а финальные фразы выявляют взрослого человека, совершенно сумасшедшего, застрявшего в своем детстве в тот момент, когда увидел фильм про слонов.

Монодрама «Настройщик» в отличие от двух предыдущих пьес только формально, по внешним признакам может быть названа монодрамой, т. к. в пьесе один нарратор — главная героиня. Она рассказывает свою историю, передавая слова, чувства, действия других внесценических действующих лиц с помощью несобственно-прямой речи. Нарратор не стремится к самоидентификации, а наоборот совершает поступки, спонтанные, не объяснимые для всех и ее самой. Выявлен только внешний слой событий, показана ситуация, но скрыты тайные причины и побуждения поступков героини. Главный персонаж — юная девушка рассказывает о своей странной влюбленности в немолодого неудачника, настройщика музыкальных инструментов. Повествует, произнося свои слова, слова своих собеседников, «слова автора», сопровождает это характерным сленгом, словами, которые создают визуальный образ событий. По сути дела, это не пьеса, а именно рассказ от первого лица с установкой на устное говорение. Но драматург, тем не менее, выстраивает речь героини как монолог, обращенный к невидимому собеседнику, причем не воображаемому, а конкретному, близко знакомому с ней. В отличие от двух предшествующих монодрам здесь нет ни исповедальности, ни оценочности. Мелодраматизм фабулы пьесы «Настройщик» полностью снят этим беспристрастным повествованием.

Совершенно другую структуру и другой этический посыл имеют две пьесы, выделенные мной как «монодрамы».

«Любовь к русской лапте» — имеет подзаголовок «политинформация», что сразу объясняет монологическую форму пьесы. На самом деле это «псевдомонолог»: нарратор не индивидуализирован, как бы лишен личных качеств, его речь не является самопрезентацией. Рассказ мог бы быть написан и в третьем лице, поскольку эта история не является личным переживанием, хотя монологизирующий персонаж постоянно индентифицирует себя со страной, с поколением, со спортсменами. «Любовь к русской лапте» — представляет собой вариант антиутопии об олимпийских играх в Москве 2040 года. Приоритет фабулы над самовыражением героя подчеркнут парадоксально-анекдотическим финалом. Вся пьеса оказывается монологом задержанного милицией хулигана, бросившего во время олимпийской игры в лапту на игровую площадку банку из-под пива.

Еще одной «нетипичной» монодрамой становится пьеса «Муха», обозначенная как «парамистерия». Эта пьеса в визуальном оформлении видится наиболее традиционной: здесь есть обозначения персонажей, реплики, снабженные ремарками. Но на самом деле это монолог безымянного, обращенный к воображаемому собеседнику, который не может ответить, но отвечает — муха в ответ упорно жужжит. Здесь есть элемент психологического «раздевания», т. е. в воображаемом диалоге происходит попытка самоидентификации персонажа, но не просто, а по сравнению с мухой. С одной стороны, предлог из жанрового определения «пара» — можно связать с «паранойей», потому что человек осознает свое величие и доказывает его мухе. С другой стороны, парамистерия — «параллельная мистерия» (мистерия как церковная служба, поклонение сакральным ценностям) может быть понята благодаря тому, что персонаж наделяет в конце концов муху неким почти религиозным свойством. См.: «Ты и есть подлинный венец творения?! Да!.. Точно! Я понял... божий промысел <...> Ты наследуешь мир. Мертвый бог умер ради тебя. Он воплотился в тебе» [8]. Человек сам теряет способность к наррации — жужжит, превращается в муху, а возможно и был мухой. Здесь присутствует момент активной авторской интенции: оце-

нивание, выраженное в иронии и в парадоксальном перевороте первоначальной ситуации.

Два произведения В. Леванова «Ты будешь лежать одинокий и мертвый», «Лабиринт», названные монологами, можно назвать монодрамами в понимании Н. Евреинова, поскольку здесь в разной степени и в разной форме представлена история человеческой души, в данном случае даже не материализованная. Здесь трудно говорить о перформативности монологического или драматургического слова, поскольку эти пьесы более близки к типу «внутреннего монолога», поэтому наполнены лиризмом. В обоих случаях этот лиризм – следствие экзистенциального одиночества, переживание пути в никуда. Только в первом случае этот путь сопровождается сквернословием и истерикой – «Ты будешь лежать одинокий и мертвый», а в другом – «Лабиринт» – это поэтическое описание путешествия в царство Танатоса навстречу смерти.

Монологизирующий персонаж Леванова чаще всего безымяннен и как бы вне времени. Можно предположить, что это сближает его с биографическим автором настолько, насколько близок автору лирический герой. Он устремлен исключительно в себя, в свое «инобытие». Его монолог – это диалог с экзистенциальным ничто, а проще говоря со смертью.

«Монодрама» тесно связана с психологией восприятия, как утверждал Н. Евреинов: «В конце концов, в драматическом представлении истинным «господином» нашего эстетического наслаждения должно явиться, по-моему, *переживание*, а все остальное не более как оттеняющим его служебным «антуражем» [5, с. 101]. Поскольку в новейшей драме остро стоит вопрос человеческой идентичности, то интересно будет заметить, что во время поисков новых методов, позволяющих изучать идентичность, психология обратилась к природе нарратива. Особое внимание было уделено истории, рассказанной от первого лица и повествующей о перипетиях собственной жизни. «...Человек организует свою идентичность посредством нарратива, представляющего собой «личный миф», который складывается в подростковом возрасте и пересматривается всю последующую жизнь» [9, с. 98]. Подобная жизненная история придает ощущение целостности собственной жизни, удерживает личный опыт, создает связь Я во времени.

Библиографический список

1. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пособие. 4-е изд. М.: Флинта: Наука, 2009. 362 с.
2. Мокульский С.С. Монодрама // Литературная энциклопедия: в 11 т. / под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. Т. 7. С. 456–459.
3. Головенченко А.Ф. Монодрама // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.
4. Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства. М.: Высшая школа, 1990. 144 с.
5. Евреинов Н.Н. Введение в монодраму // Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. 535 с.
6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Натальи Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
7. Kristeva J. Modern Theatre Does Not Take (a) Place // Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought / Trans. Alice Jardine and Thomas Gora. The University of Michigan Press, 2000. 428 p.
8. Леванов В. MUSCA. URL: www.theatre-library.ru/files/1/levanov.
9. Барский Ф.И. Личность как черты и как нарратив: возможности уровневых моделей индивидуальности // Методология и история психологии. 2008. № (3). С. 93–105.

References

1. Gromova M.I. Russian drama of the end of the XX – beginning of the XXI century: textbook. 4th edition. M., Flinta, Nauka, 2009, 362 p. [in Russian].
2. Mokulsky S.S. Monodrama in *Literary Encyclopedia*: in 11 Vols. V.M. Friche, A.V. Lunacharsky (Eds). M., OGIZ RSFSR, gos. slovarno-entsikl. izd-vo «Sov. Entsikl.», 1934, Vol. 7, pp. 456–459 [in Russian].
3. Golovenchenko A.F. Monodrama in *Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*. M., 2003, p. 586 [in Russian].
4. Yarkho V.N. Ancient drama: technology of skills. M., Vysshaya shkola, 1990, 144 p. [in Russian].
5. Evreinov N.N. Introduction to monodrama in *Evreinov N.N. Demon of theatricality*. M.; SPb., 2002, 535 p. [in Russian].
6. Lehman H.-T. Post dramatic theater. Transl. from German, opening chapter and commentaries by Natalia Isaeva. M., ABCdesign, 2013, 312 p. [in Russian].
7. Kristeva J. Modern Theatre Does Not Take (a) Place. *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Trans. Alice Jardine and Thomas Gora. The University of Michigan Press, 2000, 428 p. [in English].
8. Levanov V. MUSCA. Retrieved from: www.theatre-library.ru/files/1/levanov [in Russian].
9. Barsky F.I. Personality as traits and as a narrative: Opportunities of the level models of personality. *Metodologiya i istoriya psikhologii* [Methodology and History of Psychology], 2008, no. 3(3), pp. 93–105 [in Russian].

О.В. Журчева*

MONODRAMAS BY VADIM LEVANOV AND THE SITUATION OF NARRATION

In this article it is supposed to reveal the genre specifics of «monodrama» on the example of creative works by a contemporary playwright V. Levanov. The principle of typology of monodramas of V. Levanov is built on the analysis of narrative strategies and receptive strategies, which along with the number of characters and monologic construction of the play are the signs of monodrama as a specific genre form.

Key words: Vadim Levanov, monodrama, narration, self-presentation, performativity.

Статья поступила в редакцию 22/VIII/2015.
The article received 22/VIII/2015.

* *Zhurcheva Olga Valentinovna* (janvaro@mail.ru), Department of Russian, Foreign Literature and Methodology of Teaching Literature, Samara State Academy of Social Sciences and Humanities, 65/67, Maxim Gorky Street, Samara, 443099, 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.*