Тютелова Л.Г. (Самара)

РОМАННЫЕ СТРАТЕГИИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМЕ НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС Е. ИСАЕВОЙ

Современная российская драма в большинстве своем представлена текстами, которые не могут быть интерпретированы в соответствии с актуальной и по сей день для нашей науки драматической теорией. Эта теория не предполагает возможности кардинального изменения художественного языка, тогда как драма нового времени именно эти изменения и демонстрирует.

И представляется правильным не отрицать новую драматическую форму, а понять причины ее появления и увидеть перспективы ее развития, в том числе и в современной литературе.

В первую очередь стоит заметить, что драматические эксперименты – принадлежность далеко не только нашего времени. Поиски нового драматического языка, продолжающиеся и в начале XXI столетия, были характерны и для драмы конца XVIII – начала XIX века, когда произошло рождение нового автора, осознающего, что он не воспроизводит кем-то созданное, а творит свою реальность. И чтобы это продемонстрировать, драматург выбирает романные стратегии построения своего мира.

Напомню, что в работе «Эпос и роман. (О методологии исследования романа)» М. М. Бахтин писал о том, что, будучи становящимся жанром, роман «более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности» [1, с.451]. Это происходит потому, что мир, возникающий в романе, рождается не на основании предания, говорящего о событиях, завершенных и целостных, а благодаря личному авторскому опыту и «вырастающему» на его основании вымыслу.

Следовательно, когда драматург осознает право быть самим собой, он начинает смотреть в сторону романа, позволяющего автору выступить в роли Творца и выразить свое понимание реального мира. Последнее, как свидетельствует романная практика, становится возможным, когда герой и автор, а также читатель, к которому обращено художественное высказывание, стоят на одном «ценностно-временном уровне» и между ними возникают диалогические отношения.

Это отношения тех, кто находится внутри становящегося, развивающегося мира, неготового, незавершенного ни с точки зрения смысла, ни с точки зрения ценностей. Смысл и ценность этого мира обретаются в процессе его личностного постижения, погружения в него. Причем это погружение происходит не через «изымание» автора и читателя из их настоящего, а через непосредственный контакт настоящего, реального времени и времени изображенного.

В романе о возможности контакта времен свидетельствует фигура автора, появляющаяся в пространстве героя, вступающая с ним в «диалог» и приглашающая к этому диалогу читателя. В качестве примера можно привести отношения Онегина и его создателя в пушкинском романе: «Онегин, добрый мой приятель, / Родился на брегах Невы, / Где, может быть, родились вы / Или блистали, мой читатель» [9, с.10].

Перед нами «диалог» троих: Онегина, автора и читателя. А теперь обратим внимание на ремарку пьесы современного российского драматурга Елены Исаевой. Ее пьесы «Про мою маму и про меня», «Doc.тор», «Абрикосовый рай» в свое время стали настоящими театральными событиями.

Препозитивная ремарка пьесы «Последний каприз» звучит следующим образом: «На сцене красиво сервированный стол с вином и всякими вкусностями. Цветы. Магнитофон. Появляется Женя. Бизнесменистого вида приятный мужчина. <…> Слышен женский смех…» [7]. Исаевская ремарка – это речь субъекта, осваивающего сценическое пространство не с позиции всеведения Творца, а с позиции личности, опирающейся на свой частный опыт (отсюда и «красиво сервированный стол», и «бизнесменистого вида приятный мужчина»). Говорящий лишь догадывается о том, что происходит во внесценическом пространстве или пространстве сцены до того, как он в нем появился. С его помощью современный автор и входит в мир драмы.

Правда, драматурги и раньше имели возможность появиться в сценическом пространстве в роли «другого», говорящего не своим голосом – голосом Творца, чей замысел, в соответствии с эйдетической поэтикой, реализуют драматург и его герои. В новом времени, как это показывает Исаева, автор входит в мир драмы как лицо частное, обладающее ограниченным зрением. При этом наиболее свободно автор ощущает себя только на «пороге», в пространстве, заданном паратекстом – названием, эпиграфом, афишей и, наконец. – ремарками.

Собственно, именно в ремарках возникает образ того, «кому принадлежит ремарочная речь, но чей образ не оформляется ни как образ автора, ни как образ героя с четко прочерченными личностными границами. Это образ преимущественно изображающий, а не изображаемый, по сути это избранная автором точка зрения на героя и событие, “голос” или интенция» [10, с.185].

Субъект ремарки, или ремарочный субъект, разворачивает образ драматического пространства, обозначает его игровую природу и даже вступает в диалог с тем, кто будет воссоздавать авторский образ на реальной сцене, т.е. он одновременно обращен к реальности читателя/зрителя и к реальности героя:

Причем, начиная с рубежа XIX–ХХ веков, т.е. со времени так называемой «новой драмы», авторы расширяют «пороговое» пространство (паратект перестает быть добавочным текстом), выходят в пространство драматического действия, обращаясь непосредственно к герою, делая тем самым его фигурой, сопоставимой с авторской. Так, у Исаевой: «ЛЕНА что-то пишет за столом. Она встаёт, отрываясь от своей тетрадки, выходит на авансцену и говорит, обращаясь к зрителям, сразу приглашая их в собеседники» [8].

Как фигура, сопоставимая с авторской, герой, как и ремарочный субъект, оказывается ответственным за возникновение драматического мира и его личностное восприятие. Но это иная мера ответственности, нежели в традиционной (нероманной) драме, и иная, нежели авторская.

В пьесе Исаевой «Двор как уходящая натура», например, на сцене появляется Австралиец, вернувшийся на Родину и не узнающий в ней, в настоящей, прошлую, т.е. свою Россию. Ее образ живет в воспоминаниях героя и по его инициативе становится драматическим пространством. В итоге на авансцене разворачиваются картины настоящего, где встречаются Австралиец и Слесарь (у героев настоящего нет собственных имен), а на заднем плане появляются картины прошлого, представляющего собой воспоминания Австралийца и его собеседников.

В пьесе «Про мою маму и про меня» находим: «ЛЕНА (зрителям). Мне-то казалось, что уже поздновато. (Маме). А… кем? Ну, то есть в какой области ты собираешься стать знаменитой? Как – кто?» [8]. Героиня находится и внутри драматической картины, и на ее границе. Внутри – она участница разговора с мамой. Граница позволяет ей выйти на непосредственный контакт с читателем. В таком случае ее реплики по сути совпадают с авторскими ремарками: «ЛЕНА. Мам, что мне с ней спорить что ли? Как продиктовала, так и напишем. Что посеешь – то пожнёшь. (В зал). «ИСКУССТВО И ЕГО СОЗДАТЕЛИ». Часть первая. Главным видом искусства для меня с детства было документальное кино. Потому что Мама работала в киноотделе при Министерстве речного флота и писала сценарии научно-технических документальных фильмов» [8].

И несмотря на то, что герои выступают инициаторами возникновения на сцене картин прошлого, увидеть все изображенное как целостное и законченное, они не в состоянии. Необходимо отстранение, выход на границу художественной реальности для понимания ее смысла и ценности.

Собственно, именно поэтому даже в случае, нередком для современной драмы, когда на сцене действует персонаж, воспринимаемый как авторский лирический образ, не ему принадлежит позиция завершения. При всей свободе героя в самом начале и конце он оказывается в пространстве авторского слова: ремарка, а не реплики героя порождают первую драматическую картину, в которой и появляется персонаж:

(«ЛЕНА что-то пишет за столом» [8] («Про мою маму и про меня»); «Мужчина лет сорока-сорока пяти ходит по московскому окраинному микрорайону. Постоит, пройдёт, вернётся. Пойдёт в другую сторону, опять замрёт, постоит.

Все участники спектакля находятся на сцене – в глубине. В одну из его остановок они медленно приближаются к нему.

- Неужели ты не хочешь, чтобы тебя кто-нибудь любил? <…>- «На месте морская фигура замри»! Все замирают.

Только австралиец продолжает оглядываться» [5] («Двор как уходящая натура»).

Ремарка, как правило, все и завершает. То есть позиция ремарочного субъекта как оформленная на «пороге» личностная авторская и есть позиция завершения образа события и образа героя.

При этом стоит отметить еще одну особенность героя драмы, для которой важен романный опыт. В свое время М. М. Бахтин писал об особенностях драматического героя. Речь в его работах шла о его готовости как сохранении идентичности. Претерпевая «игру судьбы», такой персонаж «сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой» [1, с.256]. «Готовость» героя, как поясняет С. Н. Бройтман, «обусловлена тем, что творческий акт Бога (и в идеале – автора) уже состоялся в ценностном прошлом, замысел его о герое – предзадан и судьба определена; а потому их художественная реализации – не проявление авторского произвола, не установление принудительных и внешних границ героя, а претворение его предзаданной бытийной целостности. Выражением ее и становится образ-характер, великое открытие именно эйдетической поэтики» [3, с.159–160].

В случае с персонажем современной драмы актуальным оказывается и авторский произвол, и поиск героем своей идентичности, благодаря которому рождается совершенно новый драматический сюжет.

В классике «и самый ход жизни личности, все события ее и, наконец, гибель ее воспринимаются как необходимые, предопределенные ее определенною судьбой». Поэтому классический характер «в самом существенном <…> уже сплошь определился» [2, с.153]. Все, что совершает герой, «мотивируется не его нравственною свободной волей, а его определенным бытием: он поступает так потому, что он таков» [2, с.154].

В современных пьесах герой существует на перекрестке бытия «я-для-себя» и «я-для-другого». И ни в одной из позиций нет определенности. Герой как «я для-себя» – результат авторской попытки показать поиски героем ответа на вопрос о границах своей личности. Такой герой не знает своей судьбы, она ему не предзадана. Поэтому в пьесе Исаевой «Две жены Париса» судьба героев складывается здесь и сейчас: богини принимают решение, видя, что происходит с героями. Но заранее, что случится, они не знают: все зависит от настроения, желания, спора.

Более того, ведущие роли в пьесе – роли героев, а не богов. Произведение начинается сценой Елены и ее служанки. Читатель/зритель сразу же оказывается в реальности становящейся жизни, истории не Трои, а Елены, о завершении которой он может только догадываться.

В своей жизни героям приходится рассчитывать только на себя, как бы ни хотелось сослаться на волю богов. Для того чтобы это стало очевидным, у Исаевой возникает сцена, когда молящаяся Энона, первая жена Париса, обращается к Гере за помощью. «Гера хочет подойти к Эноне, но все же остается с Зевсом» [4].

Энона одна. Никто за нее выбор сделать не может. Она сама решает не давать спасительного напитка смертельно раненому Парису, и это ее выбор броситься в его погребальный костер. Т.е., судьба зависит от свободного выбора личности. В иной ситуации, когда Афродита навязывает Елене ее судьбу, обнаруживается, что Елена больше того, что ей предзадано. Об этом свидетельствуют попытки героини определить себя самостоятельно.

Так, Елена признается: «Я сама себя порой не пойму» [4]. Окружающие устанавливают свои границы ее образа: «Лаодика. Ты – символ красоты <…> Нет, ты не символ, ты – змея! Бесчувственная кукла! Рыба!» [4]. «Кассандра. Ты успокоишься тогда, Когда погубишь всех!» [4]. Афродита видит в ней жену и мать и считает ее сутью измену. Всякая попытка «другого» определить, кто есть кто, оказывается неудачной как навязывание своей позиции видения «другому». Поэтому Парис и говорит Эноне: «Да что ты знаешь обо мне, Прожив со мною столько лет» [4].

Всякий «другой» мало помогает персонажу определиться и с самим собой, и со своим выбором. Отсюда в современной драме и герой, который со времен Чехова действовать не в состоянии, и неожиданный финал как проявление авторского произвола, заявление о его видении и понимании события и героя как «другого». Например, в «Двух женах Париса» в самом конце Афродита признается, что любит Гефеста, хотя вышла она на сцену с требованием развода:

Я в неоплатном перед ним долгу.

Я тоже, может быть, его люблю.

Я не его, себя с трудом терплю [4].

История двух жен Париса будто бы позволяет Афродите понять себя, установить границы своего образа, окончательно утверждаемые автором, ведущим свой диалог с читателем как посредством героя, так и помимо него. Следовательно, как для Афродиты история отношений Париса с Еленой и Эноной – путь самопознания, так и для автора, а потому и для читателя, история драматических героев – путь к пониманию их Создателя. Исаева в интервью признается, говоря о пьесе «Про мою маму и про меня»: «Эта пьеса – практически интервью с самой собой. Воспоминания детства и отрочества, реалий далеких 1980-х, атмосферы жизни, которая утрачена и невозвратима» [6].

Память и воображение помогают драматургу создать мир, названный Н. Колядой МоимМиром. В нем живут герои, вещи, события. Мир принадлежит прошлому и настоящему автора, позволяет ему увидеть себя как «другого», проиграть разные варианты судьбы (кстати, именно на этом проигрывании строится сюжет пьесы Исаевой «Абрикосовый рай»), и в конечном итоге открыть путь к себе. Поэтому Исаева и замечает: «Видите ли, по произведению можно понять о его создателе если не все, то почти все» [6]).

Таким образом, драматическая форма, характеризующая новую российскую драму, – результат использования главной романной стратегии. Она предполагает создание образа на территории становящейся, незавершенной реальности, являющейся единым ценностным пространством для автора, его героя и его читателя.

Возникающий драматический мир свидетельствует о создателе. В этом мире существует образ героя, находящегося в поиске своей идентичности. Этот поиск завершается установлением диалогических отношений различных позиций: позиции видения героем себя как «другого», видения автором героя как «другого», видения читателем авторского мира как мира «другого», приближающего его к себе. Все это становится возможным благодаря выходу автора как лица частного в пространство действия и отстранения от него, благодаря рождению гносеологического сюжета, для которого важно не событие настоящего, а сопряжение картин настоящего, будущего, прошлого, выстроенных в логике поиска автором собственных ответов на бытийные вопросы, заданные ему его современностью.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет./ М. М. Бахтин — М.: Художественная литература, 1975 — 504 с.

2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества./ М. М. Бахтин— М.: Искусство, 1979. — 424 с.

3. Бройтман С. Н. Историческая поэтика./ С. Н. Бройтман — М.: РГГУ, 2001.— 320 с.

4. Исаева Е. Две жены Париса. [Электронный ресурс]. URL: http://www.isaeva.ru/plays/wife.html (дата обращения : 21.10.2018).

5. Исаева Е. Двор как уходящая натура. [Электронный ресурс]. URL: http://www.isaeva.ru/plays/dvor.html (дата обращения : 21.10.2018).

6. Исаева Е. «Ощущаю ностальгию по нормальным чувствам» [Электронный ресурс]. URL: http://www.isaeva.ru/press.html?id=12 (дата обращения : 21.10.2018).

7. Исаева Е. Последний каприз. [Электронный ресурс]. URL: http://www.isaeva.ru/plays/kapriz.htmlсаева. (дата обращения : 21.10.2018).

8. Исаева Е. Про мою маму и про меня. [Электронный ресурс]. URL: http://www.isaeva.ru/plays/about.html (дата обращения : 21.10.2018).

9. Пушкин А. С. Полное собр. соч. в 10 тт./ А. С. Пушкин — М.: Наука, 1964.— Т.5: Евгений Онегин. Драматические произведения.— 638 с.

10. Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы от романтиков до А. П. Чехова. Диссертация на соискание ученой степени доктора филолог. наук. — Самара, 2012.— 507 с.