

Татьяна Журчева

Самарский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра русской и зарубежной литературы
443011 Самара
ул. Академика Павлова, 1

Эпическое и лирическое в драматургии Вадима Леванова

Вадим Леванов – известный как в России, так и за рубежом представитель современной русской драматургии, так называемой «новой драмы». Его творческий путь был коротким, он умер в 2011 году, не дожив до 45 лет. Однако творческое наследие Леванова достаточно обширно и многообразно. В поисках своего пути, своего авторского стиля, своей темы драматург много и интересно экспериментировал с разными жанровыми формами, обращался к творчеству своих предшественников, вступая в сложный диалог – иногда прямой, чаще опосредованный – с драматургической классикой. Вполне закономерно, что он испытал на себе влияние всех тех процессов, которые происходили в русской драматургии и театре на протяжении XX столетия. Имеется в виду, прежде всего, активное межродовое взаимодействие драмы с лирикой и эпосом, возникновение таких явлений, как «лирическая драма» и «эпическая драма», описанных во многих исследованиях, посвященных русской драматургии.

Еще при жизни автора его произведения привлекали внимание критиков, театроведов, в меньшей степени литературоведов. Исследованию драматургии Леванова посвящены частные статьи в различных сборниках, в 2013 году в Санкт-Петербургской академии театрального искусства была защищена кандидатская диссертация о «тольяттинской драматургии», в том числе и пьесах Вадима Леванова¹. Однако целостное изучение драматургии Леванова, особенностей его поэтики еще впереди.

Прежде всего необходимо договориться о понятиях. Термин «эпическая драма» сегодня в ходу у российских литературоведов, занимающихся

¹ М. И. Сизова, *Феномен тольяттинской драматургии (В. Леванова, В. и М. Дурненковы, Ю. Клавдиев)*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург 2013.

драматургией. Театроведы обычно оперируют брехтовским понятием «эпический театр», что, конечно, в какой-то степени соотносимо с «эпической драмой», но не синонимично ей. Понятие «лирическая драма» тоже достаточно известно.

Французский теоретик театра Патрис Пави полагает, что «эпический театр» «возобновляет и подчеркивает **вмешательство повествователя**, т. е. определенной точки зрения на фабулу и на ее сценическое воплощение»² [выделено мной – Т. Ж.]. В другой статье – *Эпизация театра* – он говорит о том, что тенденция к эпизации (или дедраматизации) достигает своей высшей точки «с возникновением современного эпического или документального театра»³. Обобщая различные попытки объяснения этого феномена, он вслед за другими исследователями связывает его с «концом героического индивидуализма [...] Вместо этого драматург, желающий воссоздать социальные процессы во всей их совокупности, должен ввести комментирующий голос и представить фабулу в виде общей панорамы, для чего требуется скорее техника романиста, чем драматурга»⁴.

С этим суждением вполне коррелирует и точка зрения Валентины Головчинер, российского исследователя драматургии и, в частности, эпической драмы. В этом понятии она видит «не результат воздействия на драму эпических жанров [...] не механическое использование возможностей эпического рода в драматическом, а стремление целого ряда художников найти форму драматического рода, способную органично воплотить новую, становящуюся действительность, осмыслить ее в разнообразии проявлений, противоречивости и сложности»⁵.

Так разные, на первый взгляд, подходы приводят нас к сходным выводам: «эпическая драма» есть один из вариантов авторского присутствия в литературе в целом и в драматургии в частности. Для драматургии это особенно актуально в силу специфической природы драмы и ее структуры, связанной с предназначенностью любой пьесы в первую очередь для постановки на сцене. В драматургии XX века очевидна тенденция к активизации авторского присутствия. Автор стремится к тому, чтобы создать не просто некий текст как основу будущего спектакля, а как бы запрограммировать будущее сценическое представление и, соответственно, зрительское/читательское восприятие. Причем, это выражается не только в увеличении количества постановочных ремарок, но и в целом ряде иных структурных элементов пьесы, которые нацелены не на создание жизнеподобной иллюзии происходящего (мимесис), а на повествование (диегесис), осмысление, анализ сложных явлений жизни, философских проблем.

² П. Пави, *Словарь театра*, пер. с фр., Москва 1991, с. 433–434.

³ Там же, с. 433.

⁴ Там же.

⁵ В. Е. Головчинер, *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томск 2007, с. 53.

Понятие «лирическая драма» впервые встречается у А. Блока как определение жанра трех его пьес – *Балаганчик*, *Незнакомка*, *Король на площади*. В предисловии он подчеркивает:

[...] 3 маленькие драмы, предлагаемые читателю, суть драмы лирические, т. е. такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, – только представлены в драматической форме [...] мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного читателя идет к своему обновлению⁶.

Возможность и закономерность взаимодействия и взаимопроникновения лирики и драмы обосновал еще Г. Гегель:

Лирическая сторона находит свое место особенно в современной драме, вообще там, где субъективность передается самой себе и в своих замыслах и деяниях стремится сохранить свое чувство внутренней жизни. Однако исповеди сердца, чтобы оставаться драматическими, не могут просто отдаться беспорядочному течению чувств, воспоминаний и рассуждений, должны постоянно соотноситься с действием и иметь своим результатом его моменты, сопровождая их⁷.

О возможности присутствия лирического начала в нелирических по своей природе произведениях пишет Лидия Гинзбург:

Лирическая поэзия далеко не всегда прямой разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка. **Поэтическое слово непрерывно оценивает все, к чему прикасается, это слово с проявленной ценностью**⁸ [выделено мной – Т. Ж.].

Именно «проявленная позиция автора» становится, по мнению Ольги Журчевой, одной из определяющих черт русской драматургии второй половины XX века и рубежа XX–XXI веков⁹.

«Эпический театр» и «эпическая драма», таким образом, характеризуются, помимо всего прочего, «подчеркнутым вмешательством повествователя» (П. Пави), а «лирическая драма» – «проявленной позицией автора» (О. Журчева). Иными словами, в обоих случаях речь идет о том, что драматический автор в XX веке больше не хочет и не может оставаться в тени и высказывать свою позицию, свою точку зрения опосредованно, только лишь на внесубъектном уровне. Автор активно вмешивается в текст, в действие, вступает в диалог со своими персонажами и с читателем/зрителем.

⁶ А. Блок, *Собрание сочинений: в 8-ти тт.*, Москва–Ленинград 1961, т. 4, с. 434.

⁷ Г. В. Ф. Гегель, *Эстетика: в 4-х тт.*, Москва 1971, т. 3, с. 550.

⁸ Л. Гинзбург, *О лирике*, Москва 1974, с. 84.

⁹ См.: О. В. Журчева, *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учебное пособие*, Самара 2001, с. 60.

Еще одно важное обстоятельство связано с дегероизацией («конец героического индивидуализма» П. Пави) как общей тенденцией, проявившейся в литературе уже в XIX веке и усилившейся в веке XX. Так, Иннокентий Анненский, разбирая пьесу М. Горького *На дне*, писал:

Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седины Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно каких-нибудь Клешей или Сатиных. Теперь она не брезгает для своего маленького дела даже самой будничной обстановкой, но зато теперь, совершенно оставив романтические эффекты и мир сверхчеловеческих страстей, она умеет прекрасно пользоваться для своих целей данными психопатологии и уголовной статистики¹⁰.

И далее:

Цельность новой драмы [имеется в виду новая драма рубежа XIX–XXI вв. – Т. Ж.] устанавливается исключительно *идеєю автора*, поэтически настроенная индивидуальность – вот единственное объединение пестрых жизненных впечатлений, вот та единственная власть, которую не может не признать над собою драматизируемая поэтом жизнь¹¹ [курсив автора – Т. Ж.].

Стремление показать течение обыденной жизни толкает драму к эпическим приемам, к «дедраматизации», ослаблению драматического напряжения ради более пристального взглядывания в детали и подробности существования «пошлого человека». В то же время «пошлый человек», занявший место героя, так же как и настоящий герой высокой трагедии, стремится выразить себя, обнажить свои переживания. В итоге можно предположить, что характерные для драматургии XX столетия тенденции эпизации и лиризации суть две стороны одной медали. И, как правило, лирическое и эпическое начало можно обнаружить в одном и том же драматургическом тексте – в разных соотношениях, с разной степенью проявленности. Именно это я попытаюсь показать на примере двух пьес Вадима Леванова.

Пьеса *Блаженная Ксения Петербургская в житии* написана в 2007 году, *Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание* – в 2009 году. В центре каждого сюжета – женщины, жившие в одно и то же время и оставшиеся в истории. Одна из них воплотилась в преданиях как юродивая Христа ради, как святая Ксения Петербургская, канонизированная церковью. Имя

¹⁰ И. Анненский. *Драма на дне*, [в:] он же, *Книги отражений*, Москва 1979, с. 74.

¹¹ Там же, с. 75.

другой, точнее ее прозвание, – Салтычиха – стало синонимом бессмысленной, дикой жестокости, изуверства, превратилось в нарицательное. Нетривиальным кажется выбор драматургом каждой из этих женщин в качестве героинь пьес. И уж совсем неожиданно объединение этих пьес в диптих. А между тем, два текста действительно тесно связаны один с другим. И не только сюжетными перекличками, но, главным образом, общей идеей и общим смыслом, который в пределах только одной пьесы – любой из них – остается неполным.

Еще одна отличительная черта – жанры этих пьес соотносены по принципу оксюморона: с одной стороны – житие как жанр высокий, обращенный к сфере сакрального, повествующий о земном бытии святых, с другой – жизнеописание, то есть изложение биографии простого смертного человека, принадлежащее уже области профанного.

К *Ксении*... дан подзаголовок «пьеса в клеймах», который как бы удваивает особую жанровую природу пьесы, заявленную в самом заглавии, отсылает сразу к двум средневековым жанровым канонам. Но именно соединением этих двух слов – «житие» и «клейма» – канон разрушается, и автор сразу заявляет о своеобразном и уникальном жанровом образовании.

К *Кривавой барыне* подзаголовок нет. Но в самом названии, длинном, стилизованном под заглавия повестей XVII–XVIII вв., содержится некий подвох. И даже не один. Во-первых, как и в *Ксении*, автор обращается к повествовательному, а не драматургическому жанру – жизнеописание. Во-вторых, жизнеописание у него не только «елико возможно достоверное», но и «правдоподобное». Обычно писали «правдивое». Автор чуть иронически остраивает традиционную формулу, напоминая читателю/зрителю, что это игра.

Две части диптиха соотносятся между собой очень четко и почти классично: верх и низ, небесное и земное, сакральное и профанное, добро и зло. Стремление к четкой поляризации добра и зла вообще свойственно Леванову, что существенно отличает его от многих других современных драматургов (и не только драматургов). В его пьесах граница между добром и злом не только не размыта, но, напротив, акцентирована.

В использовании определений «житие» и «жизнеописание» есть некое авторское лукавство. Это не подробное эпическое повествование, где неизбежные лакуны, связанные с незнанием, неточностью, отсутствием информации, заполняются авторским повествовательным словом. Это небольшие сценки, между которыми только ремарки, т. е. с точки зрения сценической – так называемый паратекст. Да и ремарки ничего не связывают, напротив, скорее разъединяют.

В *Ксении* связь между фрагментами-клеймами осуществляется самой главной героиней: она единственное реально **действующее** лицо, т. е. совершающее поступки, проживающее в пьесе целую жизнь. Кроме нее, указан

только Лик – хор. Хотя потом в тексте мы обнаруживаем целый ряд персонажей, как поименованных, так и безымянных, реальных земных людей и видения. Хор, хоть и распадается периодически на отдельные голоса, однако остается хором, неким общим звучанием земной, человеческой жизни, окружающей Ксению. Но он **не действует** ни в обыденном, ни в сценическом понимании этого слова. Все эти люди – лишь предлагаемые обстоятельства, в которых **действует** Ксения. Но действие ее не прямое, не внешнее, а духовное, внутреннее. Она не воздействует на внешний мир, не преобразует его. В сущности, мир этот остается тем же, что и был. Тогда зачем она явилась в него? Зачем и кому нужен был ее подвиг? Она появляется в пьесе обычной женщиной, горюющей об умершем муже и о своей вдовой доле. Но, оказывается, есть и еще более страшная вещь, чем сама смерть: человек умер без покаяния и обречен на вечные муки. Это открытие подвигает ее на то, чтобы «дожить» жизнь своего мужа, искупить его грехи и вернуть ему надежду на царствие небесное. Но одного решения и даже одного мужества, с которым терпит она все лишения, все тяготы своей юродской жизни, все поношения и обиды от людей, недостаточно. Она должна по-настоящему перемениться внутренне. И клейма – одно за другим – как раз показывают этот процесс. Фрагментарность пьесы кажущаяся. На самом деле все клейма выстраиваются в неразрывную цепь внутренних событий, в результате которых любящая и отчаявшаяся женщина, слегка тронувшаяся умом от горя, превращается в святую. Кульминацией этого духовного борения с собой становится встреча с Катей, любовницей ее мужа. В этой сцене особенно ясно видно, что подвиг самоотвержения нелегко дался Ксении, ее женская природа, ревность, обида на мужа – все всколыхнулось в ней, когда она поняла, кто такая эта опустившаяся распутная женщина. Но это был и последний всплеск ее земной сути, ее человеческой слабости. Любовь женская возвысилась до любви христианской, любви всеохватной, позволившей не только простить, но и пожалеть и полюбить Катю, которая, как и она сама, тоскует по Андрею Федоровичу, но которая не в силах совершить подвиг любви. И Ксения совершает этот подвиг за всех людей. Не случайно именно за клеймом *Катя* идет средник *Молитва Богородице блаженной Ксении*. Следующие за средником клейма показывают разного рода святые деяния Ксении, ее предсказания, ее неоспоримую нравственную силу и полное признание ее святости всеми жителями города. Последнее в ряду клейм – *Успение*, где к ней приходит Смерть.

Смерть тоже не упомянута среди тех, кто «действует». Потому что и в этой сцене действует Ксения. Ее готовность к смерти, к тому, чтобы покинуть земную юдоль, – вот двигательная сила всего финального эпизода пьесы, в конце которого даруется Ксении вечная жизнь. В прологе и эпилоге – легенды о том, как женщина спасает людей от неминуемой гибели. Венчает весь текст тропарь:

Нищету Христову возлюбивши
 безсмертные трапезы ныне наслаждаешься,
 безумием мнимым безумие мира обличивши,
 смирением крестным силу Божию восприяла.
 Сего ради дар чудодейственной помощи стяжавшая,
 Ксению блаженная,
 Моли Христа Бога
 избавитися нам всякого зла покаянием¹².

Кровавая барыня внешне отчасти похожа на *Ксению* своей фрагментарностью. Однако, несмотря на слово «жизнеописание» в заглавии, автор вовсе не пытается описывать жизнь Салтычихи в логической последовательности, в выявлении причинно-следственных связей. Автора не интересует пройденный Дарьей Салтыковой путь от обычной женщины к тому монструозному состоянию, в котором мы обнаруживаем ее в пьесе. Она отнюдь не главная и уж тем более не единственная героиня пьесы, в отличие от Ксении, хотя и стоит первой в списке персонажей, которых здесь 16. И они на самом деле **действуют**, т. е. совершают самые разнообразные поступки, которые имеют определенные последствия. Все эти действия обретают полноценный смысл только в том случае, если две пьесы соединены вместе. Тропарь, завершающий *Ксению*, есть то связующее звено, которое объединяет два текста и позволяет говорить об общем смысле всего диптиха: «Моли Христа Бога избавитися нам всякого зла покаянием». Это не призыв к покаянию, а мольба о даровании покаяния как великого блага, способного избавить от зла. А сюжет *Кровавой барыни* – о неспособности к покаянию. И именно эта неспособность есть источник зла и та страшная мука, которая мучит и саму Салтычиху, и ее незаконного сына, зачатого во грехе, рожденного в тюрьме, ненавидимого матерью еще до рождения. На нем лежит проклятье его рождения, проклятье не греха как такового, а нераскаянности, неосознанности вины.

В диптихе Вадима Леванова на первое место поставлено добро как абсолютная нравственная категория. В образе Ксении он как раз и показывает человека в его отношении к ценностям. Для Ксении абсолютная ценность – любовь, которая есть жизнь и которая поэтому есть Бог. При этом автор вполне отдает себе отчет в том, как размыты на самом деле границы между добром и злом. В одном из клейм (*Мертвый Поэт*) Ксения встречает поэта ТрEDIAKовского, который, сетуя на тяготы своей жизни, говорит:

ПОЭТ. Что есть зло, а что – добро? Ты – ведаешь?! Одному одно – добро есть, а другого для то же – злое зло!¹³

¹² В. Леванов, *Святая блаженная Ксения петербургская в житии. Пьеса в клеймах*, [в:] он же, *Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город»*, Тольятти 2013, с. 172.

¹³ Там же, с. 155.

В *Ксении* это «интеллигентское» сомнение как бы случайно, оно никак не отзывается в других эпизодах и других судьбах. А вот в *Кровавой барыне* весь сюжет строится как раз именно на сомнении: постоянно раскачивается маятник, потому что абсолютного добра, как и абсолютного зла нет в земном человеческом бытии. Оно не воплощено в повседневной жизни, а существует только в умозрительных формулах. Есть рассказ о петербургской юридовой и сцена ее встречи с крепостными Салтычихи, пришедшими в столицу подать жалобу на жестокую помещицу. Есть рассказы о злодеяниях Салтычихи, есть сцены в тюрьме, где она, превратившаяся в монстра, утратившая уже облик человеческий, взывает к Богу и Богородице, прося помощи в неправедных своих делах. Но вот парадокс: она ведь не считает себя виновной. Она уверена в своем праве жить именно так, поступать именно так. Она ни в чем не раскаивается. Подобно тому, как в лечебнице Шарантон под Парижем уверен в безвинности своих страданий маркиз де Сад. Французский аристократ и русская помещица никогда не встречались и даже не подозревали о существовании друг друга. Но автор устанавливает между ними нерасторжимую связь: он неожиданно, но вполне закономерно показывает нам два крайних проявления человеческого эгоизма, который оказывается первопричиной зла. Равно как альтруизм Ксении становится источником добра. Мысль как будто бы банальная, истина избитая. Но в том неожиданном сопоставлении, которое предлагает нам автор, знакомая истина перестает быть тривиальностью и начинает звучать совершенно по-новому.

Своеобразным посредником между Салтычихой и де Садом стал некий Прохор, русский солдат, оставшийся после ранения во Франции и принятый служителем в Шарантон. Он кормит де Сада и бесконечно говорит, говорит, доводя своего подопечного до крайней степени изнеможения. Прохор говорит на языке, непонятном де Саду, хотя и обращается к нему и как бы даже предполагает возможность ответа. Тогда как сам де Сад видит в присутствии Прохора и его бесконечном говорении форму изощренного издевательства над собой.

Для читателя/зрителя Прохор – фигура совершенно особая. Он – нарратор, который разворачивает подробное изложение истории Салтычихи, а самое главное – он предлагает определенный угол зрения на эту странную и страшную личность. Вся мера безобразности Дарьи Салтыковой, вся мера ее чудовищной жестокости, греховности, расчеловечения показана в сценах с ее участием. Они выстраиваются в два ряда: сцены в тюрьме, особой келье Ивановского девичьего монастыря в Москве, где более 30 лет содержалась она в заточении, и сцены из прошлого, события, непосредственно предшествовавшие ее заточению – когда она была еще помещицей, своевольной и жестокой хозяйкой своих крепостных. Прохор же выступает как своеобразный комментатор. Это очевидно уже из композиционного приема: его

монологи, более или менее развернутые, появляются каждый раз после сцены с участием Дарьи. И сам текст этих монологов каждый раз как бы поясняет и оценивает только что прошедшую сцену:

- Она была суровая женщина, строгая. У ней не баловались. И в этом слабость ея. Не могла укороту дать своей строгости. Это у ней до святости доходило. Не возможно ей было небрежения стерпеть¹⁴.
- [...] Она вот не захотела рабой быть [...]¹⁵.

В этих философических суждениях отражается современная двойственность отношения к традиционным ценностям, к абсолютным истинам.

Проход самый мало действующий персонаж пьесы. Особенно в том, что касается драматургического понимания действия и действительности. Он не совершает поступков, он только рефлексирует чужие поступки, чужие деяния. А в финале мы неожиданно и совершенно непредсказуемо узнаем, что он – в своем роде «следствие» некогда совершенного поступка. Поступка страшного, как с религиозной, так и с обыденной точки зрения недопустимого, невозможного. Но поступок этот совершился: Салтычиха в тюрьме сошлась с молодым караульным солдатом (которого в порыве плотской страсти садистски задушила) и родила от него ребенка, родила расчетливо, в надежде на помилование. Помилования, правда, не получила: другой караульный, Анисим, пожилой и богобоязненный человек, забрал к себе младенца и вырастил как сумел. И только на смертном одре сообщил приемному сыну, кто на самом деле его мать.

Становится понятно, почему Проход так набожен и всячески стремится обращением к Богу и упованием на Божий промысел объяснить нелегкую свою жизнь. Понятно и другое: почему он так упорно пытается объяснить и как бы даже оправдать Дарью Салтыкову. Но главный смысл образа Прохода и его почти пассивного присутствия в пьесе не в этом. Он – герой-идеолог, в своем роде рупор авторской позиции. Если Ксения и Салтычиха – два полюса, некое воплощение абсолютного добра и абсолютного зла, то образ Прохода превращает эту бинарную оппозицию в своеобразную триаду. Он как бы собирает, аккумулирует в себе и добро, и зло. Он порождение матери-душегубки и плод воспитания набожного и по-своему добродетельного Анисима.

Так Проход оказывается в положении медиатора между двумя крайними точками – добром и злом. Он – человек, стоящий перед выбором, человек «в ситуации» (по К. Ясперсу). И эта экзистенциальная ситуация неразрешима,

¹⁴ В. Леванов, *Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание*, [в:] он же, *Пьесы и другие произведения...*, с. 203.

¹⁵ Там же, с. 217.

но обязательно требует разрешения. Выбор сделать невозможно, но он должен быть сделан. Потому что нет абстрактного добра и зла.

Добрым или злым является лишь человек как целенаправленно действующее существо, имеющее в своем распоряжении телеологию, т. е. человек в его отношении к ценностям¹⁶.

Когда работа над диптихом еще не была завершена, журналисты (в интервью) и зрители (во время читок¹⁷ и творческих встреч) задавали Вадиму Леванову вопрос том, почему он обратился к образам этих двух исторических персонажей. Он неоднократно повторял, что его интересует, почему, если в человеке изначально заложено и добро, и зло, зло побеждает гораздо чаще. Две пьесы, составляющие сложное художественное единство, стали для него поиском ответа на этот вопрос, попыткой понять, возможно ли человеку совершить восхождение к абсолютному добру. Философскую задачу автор попытался разрешить на примере вполне реальных человеческих судеб, более или менее достоверных фактов. Однако не события и не поступки Ксении и Салтычихи интересовали драматурга, а отношение людей к добру и злу. Таким образом, в диптихе создается некий сверхсюжет, построенный на конфликте между Ксенией и Салтычихой, точнее – на противостоянии воплощенного в одной из них абсолютного добра и в другой – абсолютного зла. А все остальные персонажи являют не только некую среду, окружение центральных героинь, но и проявляют себя в отношении к добру и злу, т. е. обнаруживают в самих себе ту или иную меру добра и зла.

Такая сложная задача потребовала от автора значительных отступлений от собственно драматургической структуры. Даже в контексте драматургии XX и начала XXI веков, со всеми деформациями жанра, конфликта, способов сюжетобразования, эти пьесы выглядят довольно необычно. И, конечно, прежде всего мы причисляем их к «эпической драме». Тем более, что автор сам дает нам для этого основания. Но не только нарочитые авторские наименования (житие, жизнеописание) позволяют говорить об эпической природе этих пьес. Здесь очевидно авторское вмешательство (П. Пави), последовательный отказ от мимесиса в пользу диегесиса, стремление показать не отдельный, пусть и кульминационный момент жизни, а само течение

¹⁶ *Краткая философская энциклопедия*, Москва 1994, с. 133.

¹⁷ Читка – закрепившаяся в современном российском театрально-драматургическом процессе форма презентации пьесы: текст читается автором или актерами для публики, после чтения обычно проходит обсуждение, в ходе которого автор и исполнители отвечают на вопросы или суждения зрителей.

жизни в ее становлении. Даже композиция каждой из пьес свидетельствует в пользу дедраматизации и доминирования эпического начала.

Однако мне представляется возможным утверждать, что лирическое начало в этих пьесах тоже присутствует. Леванов, решая ту сложную философскую задачу, которую он себе определил, выражает в этих текстах прежде всего самого себя, свой собственный трудный путь к истине, который прослеживается во всем его творчестве. И целостность всего диптиха, составленного из, казалось бы, совершенно не связанных друг с другом текстов, обеспечивается авторской идеей (см. И. Анненский), «проявленной позицией автора» (О. Журчева).

Впрочем, лирическое начало обнаруживает себя в пьесе отнюдь не только на уровне внесубъектных форм выражения авторского сознания. Оно проявляется и на субъектном уровне – через высказывания персонажей, через логику их существования в сюжете. Так, Ксения, как уже говорилось, проходит сложный путь духовного становления, который не описан (несмотря на заявленный повествовательный жанр), а показан как сложный внутренний, психологический процесс. Мы видим Ксению как глазами других персонажей (высказывания о ней, оценки, некая эпическая дистанция), так и ее собственным внутренним зрением. Но мы также наблюдаем ее наедине с собой, в диалоге с умершим мужем, со Смертью, иными словами, в диалоге с самой собой. Текст, формально принадлежащий драматургическому персонажу, становится подлинно лирическим, приобретает свойственную лирике прямую, проявленную ценность (см. Л. Гинзбург).

Еще более сложно строит Леванов вторую пьесу. Фактически центральным ее персонажем становится не Салтычиха, чье имя вынесено в заглавие, а несчастный Прохор. На протяжении всей пьесы он кажется эпически спокойным, даже как будто равнодушным. И вдруг в финале прорывается страшная душевная мука, когда он с ужасом и обреченностью кричит:

Мать моя и была... кровопивица и душегубица, «людоедка», изверг рода человеческого! [...]¹⁸.

Леванов мог бы повторить за Блоком, что в его диптихе «нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного читателя идет к своему обновлению». Новый этап мировоззренческого кризиса и поисков выхода из него вновь ставит искусство перед неразрешимыми проблемами человеческого бытия. И, следовательно, вновь требует поиска адекватной художественной формы. На этот раз – сложного взаимодействия эпического и лирического, выраженного в драматической форме.

¹⁸ В. Леванов, *Кровавые барыни Дарьи Салтыковой...*, с. 226.

Tatyana Zhurcheva

The Epic and the Lyrical in Vadim Levanov's Dramaturgy

(Summary)

The article is devoted to the correlation of epic and lyrical features in the plays by Vadim Levanov, one of the most interesting authors of the newest Russian dramaturgy. Special attention is given to the plays united in a historical diptych: *The Life of the Holy Blessed Xenia of St. Petersburg* and *The Most Possibly Authentic and Plausible Biography of the Bloody Lady Darya Saltykova, a Moscow Hereditary Noblewoman*.

Keywords: Vadim Levanov, 'new drama', epic drama, lyrical drama, author's position in drama.