

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ XIX ВЕКА КАК ЛИТЕРАТУРА. ПРЕПОДАВАНИЕ ДЛЯ НЕРУССКИХ СТУДЕНТОВ СЛАВИСТОВ

Avtor z zunanjega vidika predstavi rusko dramo 19. stoletja: na ta način lahko nacionalni dramski kanon beremo s stališča lastnih konvencij, tj. nekanonično, in ga lahko obravnavamo tudi glede na opazovano kulturo (bolgarsko, slovensko itd.). Osrednja teza raziskave je, da izvira ruski dramski kanon 19. stoletja iz identifikacijske in problematične zgodbe, ki se kaže v besedilih, ki predstavljajo različne stopnje racionalizacije in transformacije zgodbe. Ta besedila, ki jih uprizarjajo v gledališču, predstavljajo narodni repertoar. Kljub temu pa se pojavlja naslednje ključno vprašanje: kaj je privedlo do tega, da se je vpliv avtorjev dramskega kanona v Rusiji in kasneje tudi v ZDA, Kanadi in zahodnoevropskih državah postopoma zmanjševal v taki meri, da je na koncu ostalo eno samo ime – Čehov? Kje lahko najdemo odgovor? In ali lahko za vmesno orientacijo uporabimo slovansko, nerusko recepcijo ruskega kanona?

drama, gledališče, izobraževanje, ruska kultura, kanon, zgodba

The author presents 19th century Russian drama from an external viewpoint: in this way, the national dramatic canon can be read in terms of its own conventions, i.e. non-canonically, and can also be considered in relation to the perceiving culture (Bulgarian, Slovenian etc.). The central thesis in this survey is that the 19th century Russian dramatic canon originates first of all in the identificational and problematic plot, which is displayed in texts representing different stages of plot rationalisation and transformation. These texts, staged in the theatre, represent the national repertoire. Yet the following key question arises: what determined the situation in which the influence of these canonical dramatists in Russia, and later in the USA, Canada and in the West-European countries, gradually fell away and was eventually reduced to only one name – Chekhov? In which direction are we likely to find an answer? And can we use Slavic, but non-Russian reception of the Russian canon for intermediate orientation?

drama, theatre, education, Russian culture, canon, plot

Позвольте мне начать с некоторых более общих рассуждений. Настоящая конференция ставит вопрос, который очень часто бывает недооцененным, но он совершенно своевременен, актуален и особенно важен сегодня, когда все мы не только ощущаем всеобщий кризис в литературной науке, но и сами начинаем колебаться по отношению к тому, действительно ли гуманитаристика имеет смысл («Humanistika ima smisel»), как звучит известная надпись на подарочных майках Философского факультета университета в

Любляне. Общая тревога за будущее той же самой гуманитаристики, основной частью которой является литература и ее преподавание, имеет свои основания, но она непременно должна привести к обнаружению (как это бывало не раз) современного подхода (методологию, модели, одним словом – алгоритма) для подтверждения и продлевания интереса к ней. Вот почему именно преподавание, кажется, превращается все больше в особый вид провокации теперь, когда как чтение, так и индивидуальное, углубленное аналитическое мышление теряют (бессознательно) огромный процент своих сторонников, поддающихся инвазии массовой культуры, сконцентрированной, условно говоря, в эстетике манипулятивного аудиовизуального рекламного ролика, который анонсирует новый фильм, компьютерную игру или какой-нибудь другой товар. Очевидно, современный мир демонстрирует как успешную совершенно различную стратегию для завоевывания массового сознания (или внимания), удерживая его в непрерывном *ожидании* – а что случится дальше, что будет в конце. Наше ежедневие целиком и полностью организовано по принципу *игры*, которая рассчитывает на *казус*, на *тайну*, на *неизвестность* – какой-то бесконечный сериал с продолжением, развертывающийся на низком, но претенциозном квазиэстетическом (псевдохудожественном) уровне свой *сюжет*. Конечно, все это происходит, благодаря безупречно усвоенной, понятой склонности массовой психики к легкому (материальному) варианту экзистенции, в иллюзорном достижении которой аудиовизия имеет преимущество из-за того, что ее референциальный продукт *требует гораздо более слабую степень эстетического рецептивного напряжения*, чем книга, текст. А все это, со своей стороны, индиректно доказывает, что век Просвещения давно является безвозвратным прошлым.

Проблема, однако, хотя бы для нас, остается. Как реагировать, осознавая, с одной стороны, современные тенденции, а, с другой – упражняя профессии, связанные именно с *просвещением* – с необходимостью в преподавании текстов, в вызывании любопытства к ним, что, собственно, и подтверждает наш собственный экзистенциальный выбор, которым нам трудно было бы пренебречь. Манифесты и доктрины уже пережитки. Но в преподавании литературы смена стратегий – нечто неизбежное, вопрос в том, какой путь должен выбрать литератор – какой путь приводит к «светлым звездам» и какой советует ему (вероятно, субтитрами) оставить всякую надежду? А может быть, преподавание тоже имеет свой «инициационный» *сюжет*?

Без сомнения, исследуя принципы глобализации, экономисты, политологи и идеологи признают как самый выигрышный именно игровой подход, пред(по)лагающий самый сильный (и агрессивный) *художественный* потенциал, самую большую *фикциональную* абстрактность. Homo Faber («Отца») невозможен без Homo Ludens («Сына»), более того, один из них – чаще выступает как другой; производство – игра, и наоборот. Посредник («Духа») – фабула, история. Мой тезис заключается в том, что обучение – тоже игра,

универсальный (университетский) человек – это играющий человек, но он не механизмирует свое поведение, а участвует с сознанием о дистанции, нечто подобное »Ното ех машина«. В литературе гораздо легче, чем где бы то ни было, можно перейти из «режима»исследования (метаанализа) в «режим» расследования (соавторства), поскольку сама природа художественного текста предполагает эксплицированный сюжет – лучше (в прозе) или хуже (в поэзии). Но поскольку я объявил предметом своих рассуждений не прозу, не поэзию, а драматургию, притом русскую драматургию XIX-ого века, то позвольте мне экспонировать, предложить экспериментально некоторые наблюдения из своего собственного преподавательского опыта.

Предпоставляю следующую тезу: литература русского XIX века является феноменом, и, как каждый феномен, она иррациональна по своей сущности. Невозможно обойти стороной факт, что огромная часть представительных текстов русской классической литературы – драматургические произведения. Именно драматургия и является эстетической «обшивкой» всего XIX столетия. В ходе моей преподавательской работе все сильнее стал производить на меня впечатление факт, что для филологов не провокативен вопрос о том, в какой форме проявляется сюжет какого-либо эмблематического произведения: проза, лироэпос или драма. Выбирая определенный корпус текстов драматургии XIX века в России, который условно входит в понятие «канон», моя работа представляет точку зрения на проблему «со стороны», и эта точка зрения колеблется между литературоведческой объективностью и субъективными предпочтениями. В этом смысле главное преимущество при подобном подходе – это возможность, чтобы национальный канон в драматургии был прочтен неканонически по отношению к его собственной конвенции, равно как и был сохранен и понят в качестве ценного для воспринимающей (допустившей) его культуры. В отдельном исследовании я уже рассуждал над этим вопросом с точки зрения болгарской культуры;¹ в нашем случае меня интересует вопрос о том, в какой степени подобные рассуждения могли бы оказаться провокативными и для такой культуры, как словенская, например. Но и в том и в другом случае, как мне кажется, остранение от »Russian Point of View« является обязательной презумпцией в так сформулированной задаче.

Вряд ли в наше время можно было бы выступить с принципиально новым тезисом о генезисе, состоянии и перспективах русской театрально-драматургической практики XIX века, но знакомое нам статус-кво можно – и это необходимо – рассмотреть под другим, новым углом. Изначально распятая между двумя оспаривающими ее институциями – литературная и театральная – драма (ее написание) усиливает свое литературное самоосмысление, она эксплицирует себя как *Слово*, как высокий художественный *дискурс*, рефе-

¹ Людмил Димитров, *Да бъдеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона*, 2006.

рирующий главным образом свое *прочтение*, но существует немало случаев, в которых провокативная сценичность драматургического текста получает свое полноценное (пере)воплощение единственно и только как театральный продукт, как спектакль. И если нам приходится искать выхода из этой неразрешимой дилеммы, то по-настоящему примиряюща сама природа драмы – словесный конструкт, который настоятельно требует своего экстатического представления-переживания. Драму (пьесу) никогда нельзя свести к модусу «книги» – к замкнутому телу, вовлекающему в замкнутое (про)чтение. (Вряд ли драматург, написавший и опубликовавший пьесу, считает, что он написал и издал *книгу!*) Если литературная институция чересчур скована (теоретична), а театральная – абсолютно динамична, открыта (практическа), то снова драма осуществляет идеальный баланс между ними, не являясь ни совсем и только литературой, ни совсем и только театром. То, что заставляет меня верить в обоснованность драматургического канона однако – это хотя бы один аспект, который отдает преимущество литературным генам драматургии театральным. Эксплицитная драма в самом начале возникает как текст, и в своем авторском варианте остается константной, неизменной. Ее режиссерский или перформативный макет – это *версии*, интерпретации, сообразно генеалогии события. В этом аспекте выскажу мысль, к которой позже вернусь снова. *Ситуирование русского драматургического канона XIX века возникает главным образом как идентификационный и остропроблемный Сюжет*. Он развертывается в текстах, каждый из которых является этапом в эволюционном осмыслении и трансформировании Сюжета. Эти тексты, находясь в театральном обращении, представляют *национальный репертуар*. Каноном может быть только лишь драматургия в качестве законченного модуса. Театр – ее палимпсест и приложение. Представление – только одна из возможных *реализаций* драмы.

Одна из специфических черт русского культурного процесса может быть проблематизирована следующим образом: *если Пушкин – несомненный центр литературного канона, то кто его аналог в драматургии?* В западноевропейском варианте объединяющей является позиция Шекспира. Мне кажется, что *драматургический канон русского XIX века – это канон без центра, но канон – с началом*, которое организует в единую семиотическую парадигму последующие художественные попытки. Это начало – Грибоедов. Гораздо более существенна, на мой взгляд, другая проблема. Что предопределяет то положение, что, начиная от России и проникая на Запад, предложенный список канонических имен становится все короче и короче, чтобы в США, в Канаде и в большинстве западноевропейских культурах осталось только лишь одно имя – Чехов? Литературная коммуникация интегрирует хотя бы еще двух авторов – Достоевского и Толстого, но театр ограничивается единственно Чеховым. Почему? Каково перспективное направление в поисках ответа? И возможно ли в качестве промежуточного ориентира использовать славянскую

рецепцию русского канона, чьи носители – все мы? Несоответствия очевидны. Если в русской практике, например, фигура Чацкого из комедии Грибоедова почти обязательно интерпретируется «проспективно»: станет он декабристом или нет после того, как он покидает общество Фамусова, – это код, который в болгарском культурном сознании не имеет никакой семантической стоимости. Но Чацкий может нас заинтриговать теми универсалиями своего характера и мышления, которые приближают его как к Гамлету, так и к Ромео. А это только один из виртуальных ракурсов в обоснованности славянского канона русской классической драматургии.

Эмблематические фигуры, ситуирующие начало и конец литературного XIX века, – это Грибоедов и Чехов. Они «открывают» и «закрывают» столетие драмами, – такими, без которых сегодня невозможно представить себе русскую классическую литературу. Еще более показателен тот факт, что драматургия обозначает период, в который происходит становление русской национальной идеи, и это происходит и с участием драмы. То, что производит впечатление при прослеживании жанровых номинаций самых эмблематических пьес, это факт, что доля комедий или «нейтральных» драм гораздо более значительна, чем доля трагедий. Исключаю нетрадиционные определения. Русская классическая драматургия сторонится номинации «трагедия», независимо от того, трагедийны внутренние сюжетные кодификации или нет. Более того, XIX век не только начинается и кончается драмой – он начинается и кончается комедиями: *Горе от ума* – *Вишневый сад*. Философия русской драмы прогнозирует оптимистический взгляд на мир, несмотря на его постоянное переосмысление и полемизирование.

Канонический корпус может быть представлен и через «обрамляющую» его музыкальную метафору: от *Дуэт для пианино и флейты* до *Звук лопнувшей струны*. Выступаю с тезисом, что каноничность указанных драм определяется единым идентификационным Сюжетом, который они создают и развивают на протяжении всего века, усваивая все важные перемены в социокультурной ситуации России. Вот эти пьесы:

- *Горе от ума* (1824) А. С. Грибоедова;
- *Русалка* (1832) А. С. Пушкина;
- *Маскарад* (1835) М. Ю. Лермонтова;
- *Женитьба* (1835) и *«Ревизор»* (1836) Н. В. Гоголя;
- *Месяц в деревне* (1850) И. С. Тургенева;
- *Гроза* (1895) и *На всякого мудреца довольно простоты* (1868) А. Н. Островского;
- *Власть тьмы* (1886) Л. Н. Толстого;
- *Чайка* (1896), *Дядя Ваня* (1897), *Три сестры* (1900) и *Вишневый сад* (1903–1904) А. П. Чехова.

Основная мысль в связи с этим решением – это период, когда возникают и осуществляются соответствующие замыслы. Верится, что именно этот состав русского драматургического канона «переносим» и значим для чужого, нерусского социокультурного пространства – славянского и западноевропейского. Каждый, кто хорошо знает драматургию России XIX века, заметит еще одну вещь – таким образом составленный список с претензиями на каноничность включает в себя традиционно пренебрегаемый текст – *Русалка*, вместо классически утвержденных *Борис Годунов* или, скажем, *Живой труп*. Чтобы настоящее мое решение не выглядело странным, я спешу сделать оговорку, что меня интересуют не только «вершины» русской классической драмы, не сепаратистская стоимость каждой пьесы в отдельности, а внутренняя гомогенность драматургической мысли в России, выраженной и развитой в текстах, провоцирующих друг друга и самозарождающихся почти по принципу «канонады», тем самым создавая единый архетипно русский сюжет.

Этот сюжет сконструирован в пьесе *Горе от ума*, и мой тезис следующий: после комедии Грибоедова он последовательно пройдет через остальные тексты – Пушкин представит его прецедент, Лермонтов – мимикрию, Гоголь попытается апострофировать, прервать его, Тургенев сконструирует его заново согласно его конвенциям, Островский сохранит его перед тем, как Толстой отодвинет его (выдвинет только отдельные его аспекты), а наконец Чехов, сохраняя его формальные компоненты, расконструирует его, доказывая его дальнейшую несостоятельность. О чем идет речь?

После того как Александр Андреевич Чацкий возвращается из Москвы после трехлетнего отсутствия, сгорая от нетерпения встретиться со своей любимой – Софией, он застаёт ее в уединении с секретарем своего отца, оба они исполняют дуэт для пианино и флейты. София репрезентирует любовную линию, которую можно назвать «горизонтальной». Появление Чацкого открывает противоположную сюжетную перспективу. Чацкий – первый из длинного списка героев последующей русской литературы, который приходит извне и интервенирует (вторгается) в установленную среду, привыкшую к себе до отворачивания. Его вторжение в замкнутое, строго распределенное пространство уже в известной степени предполагает интригу, так как он тут же производит на всех впечатление – своим различным мышлением и поведением – и усиливает внимание всех к себе. Естественная реакция замкнутого общества, в которое проник чужой субъект (чужое тело), – попытка вытолкнуть его как можно скорее (спастись, избавиться от него). Это нормальная «физическая» реакция по отношению к любому, даже и невинному раздражителю. Так в общих чертах выглядит «сюжет Чацкий». Он будет подвергнут многим модификациям – исход всегда будет разным, но всегда будет сохранять свое присутствие в классической русской драме XIX века.

Важно отметить, что обычно прибывающий извне герой *не имеет* биографии. В этом смысле тексты периодически будут прибавлять отдельные отсутствующие элементы его бытия, что очень часто будет углублять драматический конфликт. «Сюжет Чацкий» – «вертикальный» сюжет. Он содержит в себе задатки ума (разума) и разворачивается иерархически: господство ума над «расплескиванием» чувств; он защищает вертикаль, которая всегда содержит в себе элемент дидактичности, перед горизонталью, которая всегда делает ставку на удовольствия. Именно этот сюжет русской драмы и будет считаться *преимущественно русским*, несмотря на то, что его аналоги (концепты) можно было бы легко обнаружить в западноевропейских текстах. Пересечение двух сюжетов производит *взрыв*, формирующий центральный конфликт. Вырисовывается единый координатный сюжет русской драмы, в котором скорее всего соперничают между собой не личности, а идеологии (эрос против этоса). При встрече Чацкого с Софией встречаются две культурные парадигмы, идентифицирующие различные социальные слои XIX века: французская (водевильно-сентиментальная) и русская (индивидуалистически-просветительская). Драма в России начнется как акцент на личностное, чтобы дойти до своеобразной (пустой по своей сущности) соборности. Но всегда в одной и той же перспективе: общество будет атаковать личность очень яростно, а личность не будет в состоянии противостоять ему. Едва в конце века, между *Чайкой* и *Вишневым садом* становимся свидетелями (зрителями) мегасюжету – Чехову, деконструирующему координатную ось сюжета Грибоедова-Пушкина. Расконструирование, однако, произойдет именно через маркеры, которые обуславливают канон мотивов: здесь и подтвердится, и отменится случай *Русалка*, и подтвердится, и отменится случай *Горе от ума*. Включая и как жанр – в текстах Чехова за «занавесом» комедии (как это у Грибоедова) виднеются весьма фаталистические повороты и участи (как это у Пушкина). Между «запахом серы» в *Чайке* и цветом вишен в последней из пьес деконструированный сюжет-Чехов не будет *следовать* благодатной дороге Данте – из ада в рай, как раз наоборот – непрерывно будет *исследовать* человеческую логику, находящую уют и спокойствие в ужасе бытия. Как подтверждение максимы, что дорога в ад покрыта добрыми намерениями.

После всего сказанного, я бы обобщил следующее: как бы ни «подвижной» была интерпретация, как бы она ни стремилась к временной актуальности, неизменным остается не только текст пьесы, но и канонический сюжет, который превращается в идентификационный код для релятивизма между драматургией и предпочтительным вариантом ее представления. А то, что обеспечивает вековую устойчивость сюжета, – это *его* внутренняя мобильность. И именно она делает возможной его терпимость к разным жанровым решениям – встреча эроса и этоса разворачивается и как трагедия, и как комедия, и как примесь трагедийно напряженной коллизии с благополучным

исходом (равно как и обратное). В этом смысле в наше время, может быть, художественный язык, на котором можно было бы подать их доступно неискушенным воспринимающим (включая и студентов славистов), – это язык кино. Остро нуждающаяся в сюжетах индустрия кино неслучайно все чаще обращается к классическим текстам, постепенно меняя и свои собственные принципы экранизации.

При моем филологическом консерватизме, однако, я пока предпочитаю судить о сюжете русского драматургического канона в славянском контексте по самим текстам. Потому что в них скрываются неисчислимое множество (кино)визий, среди которых и самая удачная экранизация представляет собой одну-единственную, никогда не совпадающую с субъективным читательским восприятием, точку зрения.