

СЛАВЯНСКИЙ КАНОН РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XIX ВЕКА. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Людмил Димитров (София)

То, что первоначально подтолкнуло меня исследовать поставленную в заглавии проблему, – это вопрос в какой-то степени не поэтологический, а рецептивный. Так как я преподаю русскую классическую литературу в Софийском университете студентам славистам, 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. К этому безразлично по отношению к жанровой дифференциации прибавилась еще и проблема, каковы ценностные критерии при чтении подобной литературы сегодня, когда тоталитарная парадигма идеологических табу уже не упражняет нажима на наше мышление. Или, почти на языке социологических проучиваний, вопрос сводится к тому, „где мы?“ на рецептивном поле русской драматургии XIX века. 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. Невозможно обойти стороной факт, что огромная часть представительных текстов русской классической литературы – драматургические произведения. Именно драматургия и является эстетической „обшивкой“ всего XIX столетия. 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 во-

просом с точки зрения болгарской культуры¹; в нашем случае меня интересует вопрос о том, в какой степени подобные рассуждения могли бы оказаться провокативными и для такой культуры, как чешская, например. Но и в том и в другом случае, как мне кажется, „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, элиминирующим уловки идеологических клише, в которых находилась рецепция во времена тоталитаризма как в России, так и в остальных странах „Советского блока“. А именно этому целые десятилетия подвергались наши общества, что пагубно отразилось на литературу, респективно на наше мышление, и это в синтезированном виде прекрасно выразил В. Изер в следующем своем рассуждении: „Марксизм во времена своего расцвета не требует ничего большего, как монополии на интерпретацию“ (Изер 2004, 20). Эта именно монополия и является одним из многочисленных проявлений репрессивности, требуемых в качестве обязательной нормы поведения по отношению к интеллектуальному волеизъявлению ученых-гуманитариев.

Изначально распятая между двумя оспаривающими ее институтами – литературная и театральная – драма (ее написание) усиливает свое литературное самоосмысление, она эксплицирует себя как *Слово*, как высокий художественный *дискурс*, реферирующий 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 примиряющая сама природа драмы – словесный конструктор, который действительно 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 (теоретич-

¹ Димитров, Л.: Да бъдеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона. София 2006.

на), 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 разворачивается 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 модуля. Театр – ее палимпсест и приложение. Представление – только одна из возможных *реализаций* драмы.

Я обязан сделать еще одну оговорку. Унификация интерпретативного кода согласно советскому образцу, превращение его в правило и в компенсаторную религию при вездесущем атеистическом пафосе рефлектирует и в направлениях, о которых редко отдаем себе отчета. *Сегодня мы все еще полностью находимся под властью того понимания классики, которое было утверждено тоталитарной идеологической матрицей*, существующей все еще в школьной практике. Мы воспринимаем без особого сопротивления тоталитарный вариант литературного канона и читаем этот канон в тоталитарных изданиях, чьи трещины замечает все чаще все более узкий круг читателей.

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, что-

бы 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. На протяжении всего своего сознательного пути, например, болгарская культурная память в своем колеблющемся статусе развивается, существует под влиянием (+) русской культурной инвазии, но и в зависимости (-) от нее.

Эмблематические фигуры, ситулирующие 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. Для русского драматургического канона характерно то, что он *мужского*, то есть, ренессансового типа. Но со своей стороны именно мужской русский канон особым образом оберегает женскую чувствительность текста, очень часто атакуя женщину-героиню в нем. 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 отвращения. 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 лобому, 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 развертывается иерархически: господство ума над „расплескиванием“ чувств; он защищает вертикаль, которая всегда содержит в себе элемент дидактичности, перед горизонталью, которая всегда делает ставку на удовольствие. 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 прийти 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) мегасюжета-Чехова, деконструирующего 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.

Русская драма классического столетия представляет развитие сильной личности, защищающей себя и противостоящей ассимиляции со стороны общества, даже ценой своего ухода (Чацкий) или превращения в обывателя (Лопехин). Неожиданно оригинален и то-пос драматического сюжета. Он располагается в промежуточном провинциальном пространстве, в котором параллельно звучит: „Вон из Москвы!“ Чацкого и „В Москву! В Москву! В Москву!“ трех сестер. Проблема *столица – периферия* в известном смысле разграничивает драматургический и литературный каноны. В драматургии Петербург почти забыт (за исключением Лермонтова и Гоголя, да и то условно говоря), в то время как литература присуждает новой столице ранг самостоятельной темы. Прямым образом связан с топосом, но все-таки измерим в темпоральном отношении модус *приезд – отъезд*. Помимо его буквального оповещения (в самом начале герои приезжают, а в конце – уезжают), этот модус может быть интерпретирован и на более специфическом уровне. Обычно начальный толчок интриги порожден интервенцией чужого тела в уже установленную среду. И если в первой пьесе среда (общественный организм) без проблем выталкивает из себя Чацкого, то Хлестакову она обеспечивает „прием“ именно потому, что считает его чужим, а Лопехину без особого сопротивления уступает собственное место. Лопехин оказывается

в инверсной ситуации, оставаясь в пространстве (и овладевая им) „уходящего“ общества (распадающейся среды).

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). Русский XIX век начинается с высоких, недоступных для широкой аудитории драм – Грибоедов, Пушкин – и, меняясь, лавируя между своим художественным предназначением и социокультурными требованиями, заканчивается снова высокими, все такими же провокационными для широкой публики драмами – драмами Чехова. В этом смысле в наше время, может быть, художественный язык, на котором можно было бы подать их доступно неискусенным 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.

Литература

Изер 2004. Изер, В.: Обхватът на интерпретацията. София.

Summary

The author's attitude represents an outer point of view toward the problem of 19th century Russian dramaturgy: through this approach the national canon in

dramaturgy could be read uncanonically toward its own convention, and also could be kept and thought as valuing the perceiving culture (Bulgarian, Slovenian etc.).

If for drama the literary institution is rather stiff (theoretical), and the institution of theatre – utmost dynamic, then again the drama achieves an ideal balance between them, without being totally and only literature, nor totally and only theatre. *The 19th century Russian dramaturgic canon originates first of all as identificational and quite problematic Plot* – that is the central thesis in this survey. It is displayed in texts, which represent different stages in evolutionary rationalizing and transformation of the plot. These texts, staged in the theatre, represent the national repertoire. Dramaturgy could constitute the canon only in its quality of an accomplished modus. Theatre is its palimpsest and supplement. Theatre performance is only one of possible realizations of the drama. But today we are still totally subjected to the concept of classics, sanctioned by the totalitarian ideological matrix, imposed for a long time in school education. We perceive without special resistance the totalitarian version of literary canon and read its texts from totalitarian editions, whose cracks could be seen more and more clearly by thinning away readers.

Yet the main question could be brought to the following – what predetermines the situation in which the influence of these canonical dramatists in Russia and later in USA, Canada and in the most West-European countries gradually fall off and eventually is reduced to only one name – Chekhov. Literary communication has integrated at least two other names – Dostoevsky and Tolstoy, but the theatre has limited itself to only one author – Chekhov. Why? Which direction in seeking the answer is productive? And can we use Bulgarian reception of Russian canon as an intermediate orienteer?

