

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ДОКУМЕНТ И ГОРИЗОНТЫ ЕГО ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ: «РОМАН С ОНЕГИНЫМ» ВАДИМА ЛЕВАНОВА

© Татьяна Журчева

LITERARY TEXT AS A DOCUMENT AND HORIZONS OF ITS RETHINKING: "ROMANCE WITH ONEGIN" BY VADIM LEVANOV

Tatiana Zhurcheva

The article analyzes Vadim Levanov's play "Romance with Onegin", based on A. S. Pushkin's novel in verse "Eugene Onegin" and the opera by P. I. Tchaikovsky of the same name. In the collection of Levanov's works, the play is placed in the section "Dramatizations". However, this work can be attributed to dramatizations only conditionally. Viewers' attention is drawn to the subtitle: "A Game in Four Acts Based on A. S. Pushkin and P. I. Tchaikovsky's Works". It is obvious that we have an independent dramatic work, for which Pushkin's novel in verse, Tchaikovsky's opera, and many other classical works of Russian literature serve only as source text material, that is, the documents that are connected to each other in a certain way, destroying stereotypes that have developed over many years forming new meanings. Intertextuality appears in the play as an intentional technique, as well as an explicit game with texts and meanings. Vadim Levanov appeals to the cultural experience of his readers/viewers, inviting them to actively participate in the game. He combines many texts, meanings, voices using the musical technique of counterpoint as the central plot-forming device.

Keywords: Vadim Levanov, dramatization, document, intertextuality, counterpoint, game.

Статья посвящена анализу пьесы Вадима Леванова «Роман с Онегиным», написанной по мотивам романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и одноименной оперы П. И. Чайковского. В собрании сочинений Леванова пьеса помещена в раздел «Инсценировки». Однако к инсценировкам отнести это произведение можно лишь условно. Обращает на себя внимание подзаголовок: «Игра в четырех актах на темы А. С. Пушкина и П. И. Чайковского». Очевидно, что перед нами самостоятельное драматургическое произведение, для которого и роман в стихах Пушкина, и опера Чайковского, и многие другие классические произведения русской литературы служат лишь исходным текстовым материалом, то есть документами, которые определенным образом соединяются друг с другом, разрушая сложившиеся за многие годы стереотипы и образуя новые смыслы. Интертекстуальность предстает в пьесе намеренным приемом, равно как и откровенная игра текстами и смыслами. Вадим Леванов апеллирует к культурному опыту читателя / зрителя, приглашая его к активному участию в игре. Он объединяет множество текстов, смыслов, голосов, используя музыкальный прием контрапункта в качестве центрального сюжетообразующего приема.

Ключевые слова: Вадим Леванов, инсценировка, документ, интертекстуальность, контрапункт, игра.

«Роман с Онегиным» опубликован в двухтомном собрании сочинений Вадима Леванова, вышедшем в 2018 году. В комментариях составителя и редактора Вячеслава Смирнова названы даты разных файлов, сохранившихся в электронном архиве драматурга и позволяющих предположить последовательность и продолжительность его работы с этим текстом. Помимо первого, датированного 2000-м годом, есть еще документы, датированные 2001-м, 2005-м и, наконец, 2008-м годами. Можно, таким образом, предположить, что замысел возник в начале 2000-х го-

дов, а к 2008-му пьеса была полностью завершена.

Тексту собственно пьесы предпослан текст, озаглавленный «Необходимое предупреждение», в конце которого сказано:

«Идея создания драматического произведения на темы романа „Евгений Онегин“ и одноименной оперы принадлежит Виктору Алексеевичу Курочкину – главному режиссеру театра драмы имени А. Н. Толстого города Сызрани, чьим талантом и была вдохновлена эта работа» [Леванов, с. 335].

Теперь, когда они оба уже ушли из жизни, можно только гадать, почему полностью завершённый текст так и не был поставлен. То ли режиссер утратил интерес к своей идее, то ли творческие возможности труппы и эстетические пристрастия публики показали ему неподходящими для реализации этого замысла. Но, так или иначе, пьеса не была поставлена и не была напечатана. А между тем она представляет немалый интерес – и как любопытный, хотя и непростой для постановки драматургический текст, и как опыт освоения и присвоения многообразных культурных дискурсов и выстраивания из них своего собственного.

Составитель и редактор собрания сочинений отвел этому тексту место в разделе «Инсценировки». Сам по себе такой раздел применительно к творчеству Леванова есть известная условность. Тем более условно можно отнести к инсценировкам «Роман с Онегиным», если понимать под инсценировкой переложение для исполнения на сцене недраматического произведения (чаще всего – эпического). В книге Наталии Скороход рассматриваются самые разные подходы к решению этой задачи, но при всем разнообразии это всякий раз взаимодействие инсценировщика / драматурга с неким конкретным текстом, который он не только приспособливает к сценическим условиям, но и определенным образом интерпретирует, и инсценировка, таким образом, задает некую логику спектакля (см. об этом: [Скороход, 2010]). Недаром так часто режиссеры сами инсценируют те тексты, которые берут к постановке.

«Роман с Онегиным» Вадима Леванова действительно трудно определить как инсценировку. Авторский подзаголовок таков: «Игра в четырех актах на темы А. С. Пушкина и П. И. Чайковского». Автор довольно точно обозначает правила этой «игры». Он утверждает, во-первых, что вся русская классическая литература «представляет собой нескончаемый роман, произошедший между оной литературой и „Евгением Онегиным“» [Леванов, с. 335]. Второе утверждение касается того, что до сих пор не существует ни одной драматургической версии, кроме либретто одноименной оперы П. И. Чайковского, и автор берет на себя смелость «устранить это обидное для драматического театра недоразумение» [Там же]. Далее, извиняясь за «дерзкую попытку „изложить“ великолепные пушкинские строфы „презренной прозой“» [Там же], Леванов раскрывает свой замысел и принцип организации текста:

«Об удачах и недостатках сего опыта судить не нам. Надобно сказать только, что означенное драматическое произведение, названное „Роман с Онегиным“, не есть просто инсценизация романа „Евгений Онегин“ (потому что подобная „инсценизация“, думается, попросту невозможна), но скорее – игра на темы Александра Сергеевича Пушкина и Петра Ильича Чайковского. Игре же позволительны некоторые „вольности“.

Необходимо сказать еще, что поскольку „Евгений Онегин“ суть квинтэссенция русского романа XIX века, и из него именно, как известно, произрастает могучее древо русского романа, в этом тексте отыщутся фрагменты, мозаичные вкрапления из произведений других классиков русской литературы, чьи произведения каким-то, порой весьма причудливым образом, соотносятся с романом А. С. Пушкина» [Там же].

В сноске на той же странице уточняется:

«В тексте использованы также фрагменты произведений М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова и других. За исключением отдельных случаев использованные фрагменты специально не оговариваются» [Там же].

Автор как бы предопределил возможные направления анализа своей пьесы. И если прислушаться к его указаниям, то можно выделить несколько наиболее важных позиций.

Первое, на что очевидно следует обратить внимание, – это «не инсценизация», то есть не инсценировка в привычном смысле слова, когда повествовательный текст обретает форму пьесы и таким образом становится пригоден для представления на сцене. То есть из повествовательного произведения делается пьеса. Правда, надо сказать, что даже режиссерские инсценировки сегодня уже стремятся максимально сохранить повествовательный характер первоисточника, авторский текст, разворачивание сюжета не как действия, а как рассказывания о событиях и людях, как об этом, в частности, пишет Н. С. Скороход в своем диссертационном исследовании: «<...> опыт инсценирования русского романа свидетельствует о возникновении нового типа театрального мышления в театре XX века, требующего расширения драматического действия за счет включения эпических элементов в его состав» [Скороход, 2021, с. 17].

Когда к повествовательному произведению обращается современный драматург, он использует его как первооснову, своего рода «документ», служащий лишь точкой отсчета для развития своей мысли, построения своего сюжета. Слово «документ» здесь понимается и расширительно, и в то же время вполне буквально, потому что Леванов имеет дело с текстом, точнее – с

множеством разнообразных текстов, которые можно рассматривать как задокументированные историко-культурные реалии. И свидетельства этих документов, при всей их специфичности, столь же объективны и в той же мере подлежат изучению, осмыслению, систематизации, как и свидетельства истории, деловые бумаги, эпистолярные, т. п. В четырехтомном Словаре русского языка в качестве одного из значений слова «документ» дается следующее: «3. Письменный акт, грамота, рисунок, какое-либо произведение и т. п., имеющее значение исторического свидетельства, показания» [Словарь русского языка, с. 420].

Леванов, по его собственному признанию, использует множество такого рода специфических документов, прежде всего литературных и музыкальных текстов. Но поскольку работает он с ними как художник, то и принципы их существования в пьесе тоже специфические, подчиненные определенной художественной задаче и служащие средством художественного высказывания.

Важным понятием в «предупреждении» Леванова становится слово «игра», на котором автор настаивает. Игра в современном культурологическом понимании этого слова «предоставляет индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей». «Высшая ценность игры – не в результате, а в самом игровом процессе» [Жбанков, с. 293], но в то же время «в процессе игры возникают „иные миры“, лишаящие ореола сакральности наличное положение дел, парадоксально сочетающие воспроизведение актуальных стереотипов культуры (и их усвоение в процессе игры) с их ироническим, „игровым“ переосмыслением» [Там же].

«Роман с Онегиным» становится именно такой игрой. Причем личность «играющего» постоянно присутствует в тексте. И не только в ремарках, которые давно уже утратили функцию «паратекста» даже применительно к театральному представлению. Они, во-первых, служат средством визуализации текста, его перформативности. А во-вторых, содержат столь яркие и выразительные свидетельства «авторской позиции», без которых и пьеса, и возможный спектакль утратят значительную часть своих смыслов.

В числе персонажей присутствует Суфлер, который переводит на русский язык все иноязычные, главным образом французские, реплики действующих лиц. Эти переводы служат и своеобразным комментарием. А в какой-то момент Суфлер и просто начинает лаконично, но недвусмысленно оценивать происходящее.

Суфлер – человек от театра – сразу же обозначает основной сюжетный прием пьесы: театр в театре. Причем он удваивается, утраивается, тщательно акцентируется, и благодаря этому вся пьеса превращается в еще один вариант реализации известной шекспировской метафоры, которая на этот раз никак не выражена словесно, а обнаруживается только на уровне сюжета и композиции.

Композиция пьесы явно отсылает нас к опере Чайковского. Она открывается интродукцией, в ходе которой мсье Трике, господин Флянов и господин Петушков сплетничают об Онегине и выносят приговор: «Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого» [Леванов, с. 336].

Далее идут четыре акта, каждый из которых содержит еще и интермедии. Отсылка к опере как к некоей матрице обнаруживается и в списке действующих лиц, где все персонажи, помимо тех, кто занят в интермедиях, а также «ряженных» из сна Татьяны (персонажей пушкинских произведений), миманса и массовки, имеют указания в скобках на тембр голоса и соответственно оперное амплуа: сопрано, тенор, баритон, т. д., совпадающие с характеристиками голосов в опере Чайковского.

Собственно пушкинский текст присутствует в тексте пьесы лишь немногочисленными вставками. В отличие от музыки. Она звучит, когда глазам зрителя предстает сцена дуэли, несколько раз повторяющаяся, сопровождает финал, когда Онегин после объяснения с Татьяной замирает у ее ног. В сцене Ленского – под шипение старой пластинки воспроизводится собственно оперная сцена дуэли, когда персонажи – Ленский, Онегин и Зарецкий – поют положенные им партии.

В самом начале 1 акта заявлен сценический прием симультанности. Онегин просыпается утром, зовет Гильо, требует ванну и одеваться, в это время проходит со свечой Татьяна, следом появляется Няня, «присаживается в уголку и засыпает» [Там же, с. 336–337], Онегин же продолжает совершать свой туалет. И только Гильо мельком обратил на это внимание.

Этот прием больше не повторяется, в дальнейшем события, персонажи, место и время действия сменяют друг друга стремительно, практически без перехода и видимых связей, но все-таки линейно. Однако этот эпизод в самом начале задает симультанность всей пьесе. Потому что линейность здесь оказывается условностью, со-вмещенность всех и вся во времени и пространстве, напротив, необходимое условие того игрового мира, который предлагает нам автор. Это мир сознания человека XXI века, сознания, в ко-

тором Пушкин и Чайковский, роман и опера, как и все их герои, как и все остальные герои Пушкина и не только его существуют одновременно.

Разумеется, мы не можем здесь не вспомнить об интертекстуальности, тем более что автор не просто прибегает к ней, но еще и подчеркнуто обращает на это наше внимание, так словно стремится проиллюстрировать статью из энциклопедии «Постмодернизм»: «<...> феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой в качестве интериоризации внешнего» [Можейко, с. 333]. Очевидно, однако, что в современной литературе это не просто феномен, но осознанная авторская стратегия.

Следует помнить, что практически вошедшие в пьесу тексты сакрализованы как в общественном сознании, так и в официальной идеологии. Все упоминаемые в пьесе произведения Пушкина, поскольку они включены в академические собрания сочинений и составляют литературный канон, тщательно изучены литературоведами и стали в определенном смысле священными. В частности, цитируемые в пьесе пушкинские фривольные эпиграммы (например, «*Орлов с Истоминой в постеле В убогой нагоде лежал. Не отличился в жарком деле Непостоянный генерал...*» [Леванов, с. 339]), а также апокрифы и легенды о самом Пушкине (например, история о том, как его высекли в Тайной канцелярии и как он вызвал на дуэль Рылеева [Там же, с. 339]), столь же узнаваема, хрестоматийна, привычна и музыка Чайковского. Кстати, помимо «Евгения Онегина», в пьесе упоминается и «Лебединое озеро», которое у людей старшего поколения вызывает не только художественные, но и специфические политические ассоциации: запись спектакля Большого театра неизменно показывали по телевизору по случаю смерти и похорон очередного советского лидера, он же заполнял паузы между официальными сообщениями в тревожные августовские дни 1991 года.

Но в то же время эти тексты и десакрализируются, пародируются, осмеиваются. Леванов не только использует общеизвестные шутки и пародии, но и сочиняет свои собственные. Например, к 3 акту, в котором по сюжету оперы происходит дуэль, дан эпиграф: «*Сегодня полуфинал: Ленский – Онегин, завтра Печорин – Грушницкий. Из газет*» [Там же, с. 355].

Огромное множество текстов, знаков, ассоциаций, аллюзий и прямых цитаций вначале создает впечатление некоторого бесконечного и беспорядочного потока. Однако по мере чтения обнаруживается принцип взаимодействия всех этих элементов. Мне представляется возможным сопоставить его с контрапунктом, музыкальным

явлением, определяемым как «определенный тип многоголосия, характеризующегося сочетанием развитых и осмысленных контрастных мелодий» [Мюллер, стб. 919]. Можно даже, пожалуй, говорить здесь о «сложном контрапункте», который предполагает «одно или несколько производных соединений» [Там же], поскольку, помимо лежащего на поверхности соединения романа и оперы, драматург (в полном соответствии с тем, что заявлено в предуведомлении) соединяет пушкинский роман с другими романами, историю Онегина и Ленского с биографией Пушкина, оперу Чайковского с театральным представлением этой оперы и т. п.

Прежде всего, конечно, внимание автора, а следовательно, и читателя / зрителя сосредоточено на Пушкине и Чайковском, а также их творениях – романе и опере, которые, как бы ни были связаны друг с другом, но являют собой очень разные произведения. Однако при всей своей разности, при том, что в каждом из них так ярко выразилась авторская индивидуальность, они в современном культурном поле и в пространстве сознания культурного человека существуют практически одновременно, порой подменяя друг друга. Вершиной этого против- и сопоставления становится сцена беседы Пушкина и Чайковского, немного сплетничающих, раздражающихся из-за надоедливых мух и жары, скупающихся и предающихся воспоминаниям. Текст и музыка оторвались от них, как, впрочем, и они сами оторвались от своих имен, своих репутаций, легенд о самих себе.

Еще одна линия – дуэль и снег. Во всех сколько-нибудь традиционных постановках оперы непременно дуэль сопровождается мерно падающим снегом. Либо это сценические белые хлопья, которые постепенно засыпают сцену и фигуры персонажей, либо проекция снега на задник сцены. Леванов вполне ожидаемо соединяет дуэль и снег, которые образуют некое двуединство и в этом качестве становятся лейтмотивом всей пьесы.

Дуэль возникает не только в виде прямого повтора событий 6 главы романа и 3 действия оперы, но и многократно повторяется в снах героев, которые тоже против- и сопоставлены по закону контрапункта. Сон Татьяны своеобразным стержнем пронизывает весь сюжет. Начинаясь в 1 акте, он с перерывами продолжается вплоть до 3-го. В этом сне Онегин в образе романтического злодея с вдруг появившимися вампирскими клыками убивает Ленского. И все завершается фразой «*Ну что ж! Убит!*», которая на разные лады и с разными знаками препинания уже многократно была по-

вторена до этого. В 3 акте сон снится Ленскому: он видит оперную сцену дуэли до сакраментального «Убит!». И, наконец, сон видит Онегин: ему является окровавленная тень Ленского со словами «Ну, что ж? – Убит?» (с вопросительной интонацией). Онегин пытается избавиться от призрака, а тот пересказывает (прозой) известные строфы о двух возможных вариантах судьбы Ленского, если бы он не погиб на дуэли («*Быть может, он для блага мира или хоть для славы был рожден...*» и «*А может быть и то: поэта обыкновенный ждал удел...*» [Пушкин, с. 118–119]). Завершается сон все тем же «Ну, что, ж? – Убит!» (с восклицанием).

Последний раз мотив дуэли, сопряженный с мотивом зимы, возникает в интермедии, завершающей 3 акт:

«ГОЛОС (из радио, говорит в духе новостных сообщений). „Дуэль состоялась двадцать седьмого января близ Черной речки. Секунданты протоптали в снегу дорожку. Противников расставили на дистанции в двадцать шагов. Начали сходитьсь. Онегин... Простите... Первым выстрелили Дантес. Пушкин упал, смертельно раненный в брюшную полость...“

– Что, ж? Убит? – сказал кто-то из секундантов» [Леванов, с. 368].

В 4 акте нет уже ни дуэли, ни снов. Он начинается с того, что Пушкин с Онегиным играют на бильярде, а продолжается «маскерадом в доме Греммина», светскими сплетнями, встречей Татьяны и Онегина, то есть 4 акт частично соответствует 8 главе романа и почти полностью воспроизводит 4 действие оперы. В ходе романтического – больше в духе оперы, нежели романа – объяснения Татьяны и Онегина «откуда-то сверху, должно с небес или колосников, посыпался снег» [Там же, с. 372]. Затем, после двух реплик – «Снегу все прибывает». Наконец, после реплики Татьяны («... я другому отдана и буду век ему верна... Буду век... любить вас!.. Буду век верна ему... Буду век любить... Век любить...» [Там же]) ремарка описывает финальную сцену, где постепенно вокруг Татьяны и коленопреклоненного Онегина собираются все остальные персонажи, включая массовку. В это время –

«Сверху падает снег и музыка П. И. Чайковского... снег засыпает неподвижные, замершие фигуры Онегина и Татьяны, кажется, вот он скроет их, они совсем занесены снегом... Идет снег» [Там же, с. 372].

И в самом конце, после курсива ремарки вдруг обычным шрифтом фраза: «В России опять зима...» [Там же].

Любопытно, что снег становится центральной сценической метафорой в известном спектакле Римаса Туминаса «Евгений Онегин» (театр им. Е. Б. Вахтангова, 2013). Леванов, умерший в 2011 году, совершенно очевидно не мог видеть спектакль. Туминас предположительно мог знать о пьесе, поскольку в интернете она существовала, однако сюжет спектакля ничего общего с сюжетом пьесы не имеет. И только образ русского снега и русской зимы неожиданно соединяет эти два произведения. Видимо, именно этот образ оказался в обоих случаях наиболее соответствующим образу России и смыслу русской жизни. Но это тема самостоятельного исследования, к которому можно было бы привлечь ряд других произведений современной литературы.

Завершая разговор о пьесе Вадима Леванова «Роман с Онегиным», можно сказать, что принцип контрапункта позволил драматургу соединить и упорядочить множественные дискурсивные потоки и создать драматургическую элегию о русской жизни.

Список литературы

Жбанков М. Р. Игра // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 293–294.

Леванов В. Н. Роман с Онегиным // Вадим Леванов. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. II. Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова, 2018. С. 335–372.

Можейко М. А. Интертекстуальность // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 333–335.

Мюллер Т. Ф. Контрапункт // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. стб. 919.

Пушкин А. С. Евгений Онегин // А. С. Пушкин Полное собрание сочинений. В 6 т. Т. 3. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 516 с.

Скороход Н. С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. 344 с.

Скороход Н. С. Русский роман и театр: формирование эпического состава действия: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: Москва, 2021. 60 с.

Словарь русского языка: В 4-х т. М.: Русский язык, 1981. Т. 1. 1981. 698 с.

References

Levanov, V. N. (2018). *Roman s Oneginym Vadim Levanov* [Romance with Onegin]. Pp. 335–372. *Sobranie sochinenii v 2-h tomah*. T. II. Toliatti, Literaturnoe agentstvo V. Smirnova. (In Russian)

Mozheiko, M. A., (2001). *Intertekstual'nost'* [Intertextuality]. *Postmodernizm. Entsiklopediia*. Pp.

333– 335. Minsk, Interpresservis; Knizhnyi Dom. (In Russian)

Miuller, T. F., (1974). *Kontrapunkt* [Counterpoint]. Muzykalnaia entsiklopediia. V 6 t. T. 2. Column 919. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian)

Pushkin, A. S., (1950). *Evgenii Onegin* [Eugene Onegin]. Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenii. V 6 t. T. 3. 516 p. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoi literatury. (In Russian)

Skorohod, N. S. (2010). *Kak instsenirovat prozu Proza na russkoi scene istoriia teoriiia praktika* [How to Stage Prose: Prose on the Russian Stage: History, Theory,

Practice]. 344 p. St. Petersburg, “Peterburgskii teatralnyi zhurnal”. (In Russian)

Skorohod, N. S. (2021). *Russkii roman i teatr formirovanie epicheskogo sostava deistviia: avtoref. diss. ... doktora iskusstvovedeniia* [Russian Novel and Theatre: The Formation of the Epic Composition of the Action: Doctoral Thesis Abstract]. 60 p. Moscow. (In Russian)

Slovar russkogo iazyka (1981) [Dictionary of the Russian Language]. V 4-h t. T. 1. 698 p. Moscow, Russkii iazyk. (In Russian)

Zhbankov, M. R. (2001). *Igra* [The Game]. Postmodernizm. Entsiklopediia. Pp. 293–294. Minsk, Interpresservis; Knizhnyi Dom. (In Russian)

The article was submitted on 30.08.2021

Поступила в редакцию 30.08.2021

Журчева Татьяна Валентиновна,

кандидат филологических наук,

доцент,

Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева,

443086, Россия, Самара,

Московское шоссе, 34.

zhurcheva@mail.ru

Zhurcheva Tatiana Valentinovna,

Ph.D. in Philology,

Associated Professor,

Samara National Research University

named after academician S. P. Korolev,

34 Moskovskoye Shosse,

Samara, 443086, Russian Federation.

zhurcheva@mail.ru