

ЭПИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В ДРАМАТУРГИИ Н. САДУР

Проявление эпического элемента в драматургии наблюдалось на протяжении всей истории развития театра, начиная с античности. В XX веке это свойство стало конструктивным принципом в организации драматургического сюжета. В данной статье рассматривается явление эпизации в пьесах Н.Садур («Панночка», «Брат Чичиков»), созданных на базе повествовательных текстов XIX века. Природа конфликта в пьесах предполагает ориентацию автора на сюжетно-композиционную структуру эпического произведения, что отражено в формах пространственной организации пьес.

Первые теоретические положения, касающиеся характера эпической драмы, можно найти в «Поэтике» Аристотеля. Рассуждая о характере фабулы, Аристотель замечает, что «для лучшего рода трагедий... необходимо, чтобы фабула была скорее простой, чем двойной...» [1.С.1015]. Трагедии, в основе которых лежат «двойные», «эпизодические» фабулы, характеризуются автором «Поэтики» как «худшие», поскольку в них отсутствует принцип «цельного действия», «а эпизоды следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости» [1.С.1023]. Трагедия, изображающая «многие события, происходящие одновременно», трагедия с эпической фабулой получила свое продолжение развитие в средневековом европейском театре. В эпоху Возрождения эпическое начало было заметно в творчестве драматургов, развивавших комедийный жанр (Мольер, Лопе де Вега), а также в пьесах Шекспира. Явление эпизации драмы характерно не только для европейской театральной системы, оно затронуло и русский театр. В отечественной драматургии эпический элемент появляется уже в произведениях драматургов XVIII века (примером тому могут служить трагедии Сумарокова). Но если пьесы XVIII века соответствовали литературной эстетике своего времени, то выход за рамки устоявшейся творческой системы был осуществлен Пушкиным в драме «Борис Годунов» (этот выход состоял в «специфическом» характере пушкинской драмы – в ее эпичности, что и было сразу отмечено критикой)¹. В XX веке «эпическая» драма отразила процесс выработки нового художественного мышления, «учитывающего проблему существования не только отдельных индивидов, но и множеств, человеческого сообщества в целом» [4. С. 41]. XX век представил множество возможностей для развития эпической драмы, поскольку заново создаваемый мир требовал от драматургии выработки новых форм, отражающих это становление.

В определении эпического элемента наметилась тенденция к выявлению родового синкретизма, перенесение готовых форм изображения эпического рода и использова-

* © Семенецкая О.В., 2004

Семенецкая Ольга Владимировна – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

¹ Об эпичности драмы Пушкина «Борис Годунов» подробнее см. в статье В.Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды».

ние его возможностей в драме². При этом отмечается как влияние романной формы на драматическую (например, в работе Бахтина «Эпос и роман» указывается на «романизацию» всех остальных жанров, в том числе и драмы, в эпохи господства романа), так и обратный процесс введения в роман элементов драмы, в результате чего он становится более пластически выразительным, диалогичным, конфликтным (в частности, В.Днепров указывает на то, что уже с XIX века наблюдаются трансформация приемов речевой организации, тенденция к слиянию субъектных форм речи и авторской, когда «автор больше не сообщает о персонаже, а превращается в него на какое-то время. Мы слышим неповторимо-личную речь самого персонажа, вступаем с ним в то прямое общение, которое составляет непреходящую ценность драматического и сценического действия» [1.С.499]). Эта точка зрения в целом принимается другим исследователем «эпической» драмы, В.Е. Головчинер. Однако вносятся некоторые дополнения, в частности, что «эпичность» драмы объясняется не «межродовой диффузией», а «стремлением целого ряда художников найти форму драматического рода, способную органично воплотить новую, становящуюся действительность, осмыслить во всем разнообразии ее проявлений, противоречивости и сложности» [4.С.41]. Данное положение высказывается по отношению к эпической драме XX века. Но причины эпизации драмы на любом этапе развития мирового театра, по мнению В.Е. Головчинер, следует искать в особом типе авторского мышления, способах эстетического отражения действительности, что проявилось в разных аспектах структуры драматического произведения. «В этой ситуации возрождалось, актуализировалось, трансформировалось в современных условиях свойственное древнему фольклорному сознанию эпическое отношение к действительности, эпическое мышление – мышление, которое определяется интересом ... к со-бытию многих и разных, равно важных лиц» [4. С.228].

Строго говоря, нарративный способ изображения изначально был присущ драме в равной степени, что и эпосу. По замечанию О.М. Фрейденберг, источником обоих родов был рассказ, «представлявший собой словесную картину, лишенную времени, своего рода, подобие действительности, показ чего-то зримого воочию» [3.С.213]. То, что в дальнейшем стало преимущественно прерогативой повествовательных жанров и что составляло нарративный элемент, а именно умение воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве, первоначально в драме выполняла вещь, приносимая из-за кулис. Она указывала на второй пространственно-временной план, на второе действие, совершающееся вне сценической площадки. Эпическая дистанция, разделяющая время рассказывания и время, о котором рассказывается, и определяющая природу эпического повествования, может моделироваться в драме. В свою очередь наблюдается встречный процесс введения в эпическое повествование «сценического изображения», что в определенные моменты повествования способствует разрушению эпической дистанции и создает атмосферу драматической сопричастности читателя происходящим событиям.

Поэтому можно говорить не о переносе повествовательных структур эпического рода в драматическое повествование, а об активизации самой драмой органично присутствующих ей повествовательных форм. При этом условно можно говорить о двух моментах, определяющих присутствие эпики в структуре драматического произведения – о формах пространства и времени в драматическом тексте. Кроме того, проблема поэтики пространства и времени в драме и, соответственно, усиление или ослабление

² См.: Чирков А.С. Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики. Киев, 1988; Хализев В.Е. Драма как род литературы. Поэтика. Генезис. Функционирование. М., 1986.

эпического элемента находятся в прямой зависимости от типа конфликта, выстраиваемого в драме.

В.Е.Головчинер говорит о том, что драматическое сознание знает два типа конфликтов³:

1) заостряя внимание на центральном персонаже, автор помещает его в противоречия локальные и преодолимые, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств, принудительно разрешаемые индивидуальной волей людей;

2) другой тип драматического сознания предполагает иной конфликт, дающий возможности для сопоставления драмы с героическим эпосом. Такой тип конфликта предполагает вынесение художественной коллизии за рамки единичного, локального события. Это конфликт «субстанциональный», воспроизводящий ориентировку человека в противоречивом миропорядке. В данной ситуации определяющее значение имеет ответственный поступок героя. Эта универсальность драматической формы воплотилась в эпическом театре Б.Брехта (показать мир во всем многообразии его проявлений, реализовать в драме эпическое раскрытие общего состояния мира, указать на фактор времени (эпохального целого) как на конструктивный момент).

Именно второй тип конфликта способствует активизации эпических элементов, поскольку указывает на необходимость вовлечения в действие драмы широкого круга действующих лиц, введения исторического фона, конкретных исторических событий, относительную свободу в определении пространственных границ, принципиальную фрагментарность, отменяющую замкнутость и локальность непосредственно данного зрителю сценического пространства. В данном случае внутреннее отношение персонажей к событиям определяется фрагментарной композицией времени и пространства. И доминирующим началом становится эта соотнесенность индивидуального времени и сознания с временем историческим и сознанием общим, коллективным. Это предполагает эпизацию драматического сюжета. Э.Л.Финк в статье «Эпичность русской драмы» отмечает, что русская драматургия XIX века (в частности, драма Пушкина «Борис Годунов»), опираясь на театральную систему Шекспира и опыты трагиков эпохи классицизма, в то же время переосмысливает ее: «Начиная с «Бориса Годунова» и «Ревизора», в русской драматургии важнейшую роль играют время, история, состояние общества», что и определяет ее эпический характер. Это объясняет и природу конфликта. Так, в «Борисе Годунове» конфликт «надличностный, субстанциональный... здесь человек не властвует над событием... Чтобы стать субъектом истории, надо прозреть, понять вину свою и чужую, не передоверять никому свой выбор» [4.С.114]. Привнесение в драму истории не отменяет индивидуального сознания героя, а, напротив, способствует его формированию, поскольку только индивид осознает движение времени, соизмеряет нынешнее с былым.

Такой тип конфликта предполагает вынесение места действия за рамки, ограниченные сценической площадкой. Поэтому в театре XX века появляются новые формы пространственной выразительности – «упразднение рампы, выход за пределы сцены, в зал, на городскую площадь, на природу, рождение симультанного театра» [11.С.93]. Большинство открытий в области сценического пространства и первой и второй половины XX века стало возможно благодаря тем переменам, которые происходили и накапливались в европейском драматическом искусстве на протяжении очень долгого времени. Идея динамичности пространства драматического произведения XX века отсылает к пространству, которое лежало в основе театра древности. В качестве при-

³ См.: Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001. С.9

мера в данном случае может служить паллиата. Кроме того, что паллиата соединяла нарративный и демонстрационный элементы в одной жанровой системе (когда герой-рассказчик совмещал в себе субъектно-объектные функции: он и говорил о зримом, передавая повествование о событиях в форме личного рассказа, и одновременно он представлял собой непосредственно предмет изображения), она представляла зрителю одновременно две пространственные плоскости: та, что представлена сценой, и та, что скрыта от зрителя. Тот же принцип динамичного пространства составлял основу устройства пинаки⁴. Владелец пинаки показывал зрителям, иллюстрируя миф, рисованные фигуры, открывая и закрывая поочередно дверцы ящика. Такой кинематографический прием монтировки отдельных сцен в единый сюжетный ряд в последующем определил не только специфику устройства сценического игрового пространства театра, но и способствовал формированию приемов организации действия в драме путем перенесения технического устройства ящика пинаки на композиционную и сюжетную структуру пьесы. Средневековая драма (миракли, мистерии, моралите) и русская школьная драма также отличались эпическим элементом и свободным отношением ко времени и месту действия, что было непосредственно связано с трехэтажностью сцены (небо-земля-ад). Таким образом организованная сцена и условия представления вели к широкому вводу эпического элемента, тройственного пространства, легко сдвигаемого времени.

В русской драматургии потребность выйти за рамки традиционной сцены, наметнуть на жизнь, которая одновременно течет где-то там, вовне, за чертой выгороженного игрового пространства, также возникла задолго до экспериментов европейского театра второй половины XX века. «Расширение пределов сценического пространства в театре нового времени первоначально выразилось в возникновении так называемой внесценической сферы действия в русской драме XVIII в.» [10. С.92-93]⁵. В пьесах XX века эти принципы становятся конструктивными, происходит намеренное совмещение приемов различных родовых и жанровых форм. Усиление эпического элемента в драме XX века обусловлено ее ориентацией на сюжетную схему и композиционную структуру повествовательных жанров. Эта тенденция, наметившаяся в начале века, сохраняется и в драматургии 1990-х годов.

Намеченные в общих чертах возможности активизации драмой эпических элементов рассмотрим на примере двух пьес: «Панночка», «Брат Чичиков».

Привнесение повествовательного элемента в сюжет пьес в данном случае неизбежно, поскольку сюжетное развитие здесь постоянно меняет свое направление. Оно центростремительно: формирование концепции героя в пьесе становится точкой пересечения двух или сразу нескольких художественных систем, поскольку это предмет диалога пьесы с мировидением автора текста-предшественника и образовавшимся вокруг него литературным и культурным контекстом. Но вместе с тем оно и центробежно (как

⁴ Подробнее см. в книге: Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003.

⁵ Например, в трагедиях Сумарокова сообщается о действии, которое на сцене никак не представлено («море треволенно», «разверсты пропасти», «ратные поля», «варварские степи» и т.д.). Это максимально обобщенное место действия за пределами сцены формирует образ всего мироздания в целом. Такая семантика пространства вырастает из реплик самих героев: «сей свет», «весь круг земной». С одной стороны, пространственная организация трагедий Сумарокова связана с жанром оды и характерным для нее одическим пространством. С другой – стремление выразить полноту бытия через определение основных его аспектов – земного-небесного, сиюминутного-вечного, внутреннего-внешнего – характерно для большой эпической формы.

правило, источником конфликта является «разрушение устройства мира») [7.С.287]. В пьесах воспроизводится попытка ориентировки человека в противоречивом миропорядке; герой противостоит злу внеличному, неперсонифицированному, рассредоточенному в окружающей действительности. Садур предлагает своего рода инвариант постановки проблемы личности, ответственной за судьбу и участь всего окружающего. Эта проблема может быть решена либо только путем осознания героем своей функции в системе всего универсума (пьеса «Панночка»), либо в своем стремлении собрать в единую картину распадающийся на отдельные фрагменты абсурдный мир и управлять им, герой терпит поражение, поскольку свойства его характера оказываются таковы, что герой не может занять какую-то определенную позицию в пьесе: он не в состоянии подняться к Богу, но и на роль черта он тоже, в итоге, не годится (пьеса «Брат Чичиков»). С типом конфликта связан и характер события в пьесе, которое становится более эпическим, нежели драматическим. Это можно рассмотреть на примере пьесы «Панночка». В «Панночке» события представляют собой диалог-спор героев о том, «есть ли чудеса на свете» [7.С.285]. Хома Брут является персонажем, который должен разрешить этот спор ценой собственной жизни. Можно отметить удвоение ситуации противостояния в сюжете, когда он распадается на части («ночной» и «дневной»). Философ борется с Панночкой как воплощением зла, но в то же время он пытается доказать козакам свое право жить в мире живых людей (для этого Хома Брут меряется силами со Спиридом). При этом диалог принимает вид форума: он вынесен на открытое место, в диалоге звучат голоса всех козаков, при этом все реплики важны и равноправны, они образуют одну позицию, один общий коллективный голос, данный по контрасту к сугубо индивидуальной, четко выделенной и отделенной позиции Хома Брута. Герой осознает ситуацию, в которой оказался мир вокруг него – нарушение равновесия мировых сил, и его действия приводят в итоге к восстановлению этого равновесия.

Если рассматривать эпический элемент как конструкт пространственно-временного образа, то в данном случае можно говорить о том, что сама идея организации художественного пространства пьес представляет собой моделирование новой художественной реальности, в основу которой положены эксперимент с классическими содержанием и формой, намеренная десакрализация, превращение исходного произведения в податливый и пластичный, легко трансформируемый творческий материал.

Пространство пьес Садур можно обозначить как многоярусное, многоплоскостное, полицентричное. Место действия строится на оппозициях: для Философа в основе дуального членения мира лежит оппозиция бог – человек, которая дополняется оппозицией бог (гармония, «соразмерность») – дьявол (разлад, начало, «ранящее тело мира» [7.С.267] (пьеса «Панночка»)). Оппозиция может выступать в качестве мнимой, как например, в пьесе «Брат Чичиков», где Рим становится неким идеальным городом-мечтой, противостоящим пространственной хаотичности Руси, поскольку он содержит возможность снять все противоречия, которые накопились в Чичикове. Но стремление героя в Рим сопровождается в пьесе авторской иронией, поскольку не является признаком трагической раздвоенности персонажа, потому что по мере того, как Чичиков все больше поддается дьявольскому искушению, образ Рима постепенно вытесняется из его сознания. Оппозиция в результате снимается за счет авторской иронии, которая воплощается в фигуре черта-Наполеона. В финальной картине Наполеон-черт периодически предстает как карикатурно сниженный Чичиков из сцен Пролога: «**Наполеон.** А я смешной! Я шалун! Я карнавалы люблю, страсть как шутихи люблю, огоньки! Прелести какие!» [8. С.412]

Пространство пьес дробится на несколько сфер, параллельных плоскостей, которые, выступая в одном временном континууме, вступают друг с другом во взаимодействие. Размыкание границ, пространственная открытость представлены, например, в пьесе «Брат Чичиков», в которой место действия становится универсальным, приобретает мистериальный характер: сценическое пространство должно вместить не только пределы России, но и весь мир. Поэтому место действия в ремарках лишь намечено отдельными штрихами, не конкретизировано (например, «Тьма непроглядная. Бура. В блеске бури мчится бричка...» [8.С.355]; или «Степь. Канава. Издалека, кажется, из самого неба, тянется к канаве дорога» [8.С.367]). В пьесе «Панночка» преодолевается замкнутость эпического пространства, присущая фрагменту повести Гоголя «Вий», взятого в качестве фабульной канвы, и появляется тяготение к пространственной универсализации (мир в пьесе – это преимущественно «*божий мир*», «*крещеный мир*», «*земля православная*»). Здесь обнаруживает себя двойная природа образа художественного пространства: с одной стороны, это место действия, обозначенное декорациями спектакля, локализованное, не предполагающее вынесения действия за эти условные границы; с другой – происходит расширение пространства до масштабов универсума, когда встает вопрос о границах мира.

Это свободно варьируемое художественное пространство, его внутренняя пластичность, мгновенность перемещений позволяют автору строить сцены пьес по принципу симультантности⁶, т.е. одновременности происходящего. В пьесах Садур действие иногда выходит за рамки, ограниченные сценическим пространством, поскольку место действия пьесы шире, чем показано на сцене, в результате чего и возникает подобный эффект симультантности. Это достигается за счет организации диалоговых реплик персонажей, которые моделируют некий пространственно-временной образ. В итоге один какой-то эпизод вмещает в себя одновременно две пространственных сферы – видимую и невидимую – события, которые разворачиваются непосредственно на сцене перед зрителями и в которых непосредственно задействованы герои, и действие, которое происходит одновременно где-то в другом пространственном континууме, о котором только говорят и которое материализуется позднее. Подобное явление можно проследить в пьесе «Брат Чичиков». Примером здесь является сцена из Пролога, когда в суতোлке итальянского карнавала Незнакомка искушает Чичикова-гондоль-

⁶ Определение «симультанный театр» театроведы применяют в основном по отношению к сценическому пространству, говоря о формировании нового пространственного мышления. Само понятие «симультантность» заимствовано из «Манифеста синтетического театра» 1915г. итальянских футуристов Бруно Корра, Филиппо Томазо Маринетти и Эмилио Сеттимелли. Авторы манифеста утверждали, что театр должен быть синтетическим, динамичным, автономным, алогичным, ирреальным и симультанным. Примером «симультантности» были параллельно исполняемые на одной площадке не связанные друг с другом сцены. Спектакли с использованием приема симультантности ставились в основном европейскими режиссерами в Чехии, Польше, Франции, Германии. Активно прием симультантности использовался театральным режиссером Лукой Ронкони (например, при постановке спектаклей «Неистовый Роланд», «Орестея», «Сновидение»). Использование приема симультантности свидетельствовало о пластической, легко трансформируемой природе пространства спектаклей. Постоянные перемещения всего (актеров, декораций, зрителей), возникновение новых точек зрения приводят к многовариантности оценок и интерпретаций. Полицентричная структура нарушает привычный линейный характер перспективы, дробя пространство на фрагменты. М.Я.Поляков в статье «Поэтика современной драмы», рассматривая симультантность на примере пьесы М.А.Булгакова «Бег», понимает это явление как «одновременность происходящего» [13. С.118].

ера, подсказывая ему возможность разбогатеть, пока Россия охвачена великим мором. Такая пространственность, для которой характерно синхронное экспонирование нескольких пространственных плоскостей, родственна булгаковской, представленной им в комедии «Похождения Чичикова, или Мертвые души». «Брат Чичиков» наследует у булгаковской пьесы и композиционное построение. В процессе превращения поэмы Гоголя в комедию Булгакову пришлось прибегнуть к нарушению хронологической последовательности в поэме, перестановке событий, передаче в некоторых случаях слов одних персонажей другим, а также созданию новых сцен путем монтажа фрагментов текста из разных частей первого и второго томов поэмы. По замыслу Булгакова, пьеса разбивается на 12 картин, которые укладываются в четыре акта. Первый акт включает сцены бала у губернатора, а также эпизоды посещения Чичиковым имений Манилова и Собакевича. Второй акт представляет читателю сцены посещения Чичиковым Плюшкина, Ноздрева и Коробочки (*именно в такой последовательности*) и возвращения в город. Этот фрагмент поэмы Садур переносит в свою пьесу без изменений, но та часть текста Булгакова, где наступает переломный момент, за которым идет разрешение сюжета (3 и 4 акты – соответственно возвращение Чичикова в город, распространение слухов и его арест), остается вне сюжета пьесы «Брат Чичиков». С этого момента повествование в пьесе Садур структурно воспроизводит свое начало, т.е. Пролог. Причины и возможность композиционной несвязанности отдельных сцен и их свободной варьируемости в пределах текста пьесы Булгакова, а затем и пьесы Садур следует искать в тексте самого Гоголя. В «Мертвых душах» эпизоды, представляющие похождения Чичикова при посещении помещичьих усадеб, не связаны строгой последовательностью, что позволяет свободно перемещать их в пределах текста, монтируя друг с другом различные фрагменты и сопровождая текст собственными авторскими комментариями. В результате изображаемый мир дробится на несколько самостоятельных эпизодов, ситуаций, мест действия, моментов времени. Фрагментарность становится сюжетным признаком и комедии Булгакова и пьесы Садур. В тексте булгаковского киносценария сюжет «Мертвых душ» Гоголя становится еще более дискретным и обрастает небольшими эпизодическими фрагментами, которые, с одной стороны, раскрывают потенциальную возможность повествовательной ткани поэмы дробиться на множество сюжетных ответвлений, порождаемых как самой событийной канвой «Мертвых душ», так и ассоциативным мышлением читателя и зрителя (такова, например, сцена освобождения Наполеона с острова Святой Елены, переодевание его в Чичикова на российской границе и захват им города, в котором происходят события поэмы, или эпизоды с подробностями смерти крепостных крестьян Григория Доезжай-не-доедешь или Степана Пробки). С другой стороны, эти отступления от основных событий выступают как средство выражения авторской позиции, в свете которой все события пьесы получают ироническое освещение, поскольку порождаемые фантазиями Чичикова комичные, фантазмагоричные, нелепые ситуации соотносятся автором с миром поэмы Гоголя (достаточно вспомнить ряд сцен в усадьбе Ноздрева или Плюшкина).

Такую композиционную фрагментарность почувствовала и Садур, но, в отличие от Булгакова, автор пьесы «Брат Чичиков» лишает мир причинно-следственных связей. Это отражается не только в сюжетном расположении эпизодов (необходимо заметить, что в данном случае Садур следует схеме, предложенной Булгаковым), но и в невозможности выстроить в пьесе целостную картину мира, поскольку деконструктивность и хаос в мир привносятся самими героями. Так, например, в сцене диалога Плюшкина с Маврой показано, что мир распадается на фрагменты, кажется сложен-

ным из отдельных стеклышек, как в калейдоскопе, и в зависимости от того, как сложится стеклянный узор, таким и предстанет мир.

Плюшкин (смотрит в цветное стеклышко на Мавру). *Вишь, какая ты, Мавра, вся красная! Как свекла. Я свеклу едал.*

Мавра. *Так это от стеклышка, барин.*

Плюшкин. *Я сам знаю, от чего ты красная! (Берет другое стеклышко.) А теперь ты, Мавра, вся синяя! Как слива. Я сливы едал... (Роемся в куче хлама). Отчего ты, Мавра, вся синяя. (Берет другое стеклышко.) Мавра, а вот теперь-то ты вся желтая! Как курица. Курятину-то я сам кушал. (Играет стеклышками.) Мир-то, мир-то как играет! [8. С.390].*

Пространство в пьесах Садур не только симультанно, но и динамично. Место действия пьесы «Брат Чичиков» – Русь – представляет собой бесконечную степь, где за пределами вообще любого населенного пункта отсутствуют какие-либо пространственно-временные координаты, мир лишен четких ориентиров, кругом только непроглядная тьма и буря. Это мир, пространство которого не имеет линейной перспективы, оно может претерпевать трансформацию в разных направлениях, поскольку подвижно, аморфно, внутренне пластично и подвержено постоянным метаморфозам. Отсутствие четких пространственных рамок влечет за собой свободное наложение друг на друга различных пространственных форм, что проявляется в авторских ремарках: «бал захлестнул степь» [8. С.355]. Условность, недетализированность и обусловленная этим динамика пространственных форм придают месту действия прикладной, функциональный характер.

Однако фрагментарность (действия, пространственных форм) в пьесах является не только способом освоения длительных промежутков времени и широких областей пространства, но и путем к овладению драмой сюжетными концепциями повествовательной литературы. Дробление действия на небольшие фрагменты, пространства – на многообразные плоскости, характер этих пространственных форм пьес Садур во многом обусловлен их композицией сюжета. Исключая «Панночку», две остальные пьесы подразумевают циклическую композиционную схему. Композиционное построение с раздробленным пространством и временем, как уже отмечалось выше, свойственно пьесе «Брат Чичиков». Пьеса при всем фабульном сходстве основного действия с «Мертвыми душами» Булгакова предлагает принципиально иной финал. Садур показывает, что сюжет пьесы-первоисточника исчерпал себя, он не может больше выполнять конструктивную функцию в рамках пьесы, поскольку абсурдность помещичьих образов, получившая максимальное воплощение в Коробочке, приводит к остановке в развитии событий.

Коробочка. *Отец мой, убоины купи!*

Чичиков. *Сказано Вам, почтенная, только мертвое я покупаю. Мертвое!*

Коробочка. *А купи перьев!*

Чичиков. *Прах куплю, а сало не куплю!*

Коробочка. *А перьев?*

Чичиков. *Экая ж ты дубиноголовая!*

Коробочка. *Экая ж ты дубиноголовая. (Постучала себя по голове.) Экая ж ты дубиноголовая. (Встала и вновь постучала.) Экая ж ты дубиноголовая. (Стучит и идет к Чичикову.)*

Чичиков. *Эй, почтеннейшая!*

Коробочка. *Эй, почтеннейшая! (Постучала себя по голове, запнулась.) Эй... почтенноголовая!*

Чичиков. Фу ты, страм какой! Засло!

Коробочка. Фу ты, страм какой. (Запнулась.) Экая ж ты страмноголовая! [7. С.405].

В итоге в пьесе нет развязки, близкой сюжету поэмы Гоголя. Финальные сцены повторяют сцены Пролога, но Чичиков предстает в них в сниженном, карикатурном виде: он пародируется чертом. Черт-Наполеон окончательно отрицает всякую возможность для Чичикова владеть и управлять мертвыми душами и утверждает свою власть над миром. В итоге мир убивает главного героя: крестьяне «мумифицируют» Чичикова. Героя возвращают в утробу матери, давая тем самым еще одну возможность родиться и пройти весь свой путь сначала. Появляющаяся в финальных сценах философская идея круга оправдывает и авторский произвол в отношении сюжета «Мертвых душ» Гоголя, который постепенно вытесняется из повествования, поскольку логика его развертывания внезапно нарушается. Кольцевая композиция, возвращение всех событий в начало, в исходную точку говорит о таком общем законе миропорядка, как постоянная смена и постоянное равновесие жизни и смерти. Композиционной замкнутостью отчасти определяется и положение героя в сюжете. Чичиков, в отличие от Философа пьесы «Панночка», не спаситель мира, но он и не «соблазнитель», не «погубитель», как Чичиков Гоголя⁷. Из-за недостатка внутренних условий герой не утверждается в мире ни в какой роли, и в итоге он исчезает из мира, не произведя в нем никаких изменений⁸. Однако финал оказывается по-романному открытым, а кольцевая композиция получает все возможности раскрутиться в спираль, поскольку сцены 12-й картины предполагают преобразование внутренней сущности героя и возможной переделки окружающей его жизни. Однако это уже элементы, остающиеся за рамками повествования, но указывающие на потенциальные возможности последующего развития сюжета пьесы. В отличие от «незаконченного» финала пьесы «Брат Чичиков», развязка комедии Булгакова кажется более соответствующей драматическому сюжету. И в этом плане пьеса Садур скорее близка поэме Гоголя, нежели булгаковской комедии. Причиной того, что события в пьесе не получают развязки, является как раз циклическое возвращение повествования в начало, к исходной точке развития всех событий. Поэтому при почти точном композиционном соответствии двух пьес – «Мертвых душ» Булгакова и «Брата Чичикова» Садур – можно говорить, что пьеса «Брат Чичиков» ориентирована скорее на сюжетную структуру русского романа XIX века, который, по замечанию Ю.М. Лотмана, в отличие от европейского, «начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф...» [12. С.719]. Отсюда подобная условность границ сюжета пьесы, для которой характерны «несущественность» конца текста, а также возможность начинать и обрывать повествование в любом месте.

Подведем некоторые итоги. Свободное обращение с временем и пространством, равнозначность центростремительности и центробежности в развитии сюжета задают

⁷ См.: Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб, 1997, С. 721.

⁸ Чичиков в пьесе не может реализовать такую ипостась своего образа, как спаситель мира, поскольку мысль о самопожертвовании во благо этого мира, т.е. о том, чтобы дать всем скупленным им крестьянам свободу и отдать их России (или Незнакомке, поскольку эти два объекта трансформируются для героя к финалу пьесы в один), приходит слишком поздно. Садур здесь отходит от концепции героя Гоголя, поскольку гоголевский Чичиков – «наполеоновский герой» русского романа» [12.С.721]. В пьесе «Брат Чичиков» герой сопоставляет себя с Императором Всероссийским, мнит себя «мужем» России, а не захватчиком (поскольку именно такие ассоциации – персонаж, олицетворяющий национальную опасность, погибельные черты – были закреплены за Наполеоном в русской литературе).

пьесам установку на универсальность (эпическая черта), которой в свою очередь лишена драма, обладающая в освоении жизни определенной избирательностью. В результате такого подхода к выбору и изображению жизненного материала за пределами повествования остаются начала и концы биографий героев, поскольку персонаж важен именно своим участием в вопросах решения судьбы страны, мира, способностью выбрать, определить свое место в общем мировом порядке. Фрагментарная композиция способствует большей динамике в развитии действия, позволяет смешивать планы, ракурсы, «создавать доступные эпосу сложность и многообразие самой быстро меняющейся действительности» [4.С.60]. За счет этого диалог в пьесах приобретает формы полилога, поскольку решение всех вопросов выносится на всеобщее обсуждение, где важен голос каждого персонажа.

Библиографический список

1. Аристотель. Поэтика. Минск, 1998.
2. Днепров В. Черты романа XX века. М.; Л., 1975.
3. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
4. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001.
5. Финк Э.Л. Эпичность русской драмы // Вестник Самарского государственного университета. Самара, 2001. №3 (21).
6. Садур Н. Сад. Вологда, 1997.
7. Садур Н. Чудная баба. Пьесы. М.: Союзтеатр, 1989.
8. Садур Н. Обморок. Пьесы. М., 1999.
9. Садур Н. Вечная мерзлота. М.: ЗебраЕ / Эксмо, 2002.
10. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т.7. СПб.: Азбука-классика, 2002.
11. Театр XX века. Закономерности развития. М.: Индрик, 2003.
12. Аненков В.П. Литературные воспоминания. Л.: ACADEMIA, 1928.
13. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство – СПб, 1997.
14. Поляков М.Я. О театре. Поэтика. Семиотика. Теория драмы. М.: AD & Театр, 2001.

O. V. Semenitskaya

THE EPIC ELEMENTS OF N.SADUR'S PLAYS

The display of an epic element in dramatic art was observed during all history development of theatre, since antiquity. In XX century this property became a constructive principle of a dramatic plot. The phenomenon of episatation in N.Sadur's plays («Pannochka», «The Brother Chichikov»), created on the basis of the narrative texts of the XIX century, is considered in the given article. The type of the conflict in plays assumes author's orientation to a plot- and composite structure of epic product, that is reflected in the forms of spatial of plays.