

ТАТЬЯНА ЖУРЧЕВА <https://orcid.org/0000-0003-2595-7215>

Самарский национальный исследовательский университет
им. академика С. П. Королева
Социально-гуманитарный институт
Факультет филологии и журналистики
Кафедра русской и зарубежной литературы
и связей с общественностью
443086 Самара
Московское шоссе, 34
zhurcheva@mail.ru

МОНТАЖ КАК СЮЖЕТНЫЙ ПРИЕМ В ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

MONTAGE AS A PLOT-FORMING METHOD IN VADIM LEVANOV'S DRAMATURGY

Статья посвящена проблеме монтажа как сюжетообразующего приема, активно используемого в современной драматургии. Возможности монтажа рассматриваются на примере последних пьес Вадима Леванова. Он – один из наиболее известных представителей новейшей российской драмы рубежа XX–XXI веков, и в творчестве Леванова отразилось все многообразие идейных и художественных исканий современной драматургии. Драматургический диптих *Святая блаженная Ксения Петербургская в житии и Кровавая барыня Дарья Салтыковой, московской столбовой дворянки правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание*, а также *Пьеса про коров* несомненно были программными произведениями Леванова, в которых отразились его философские искания. В статье показано, как использование приема монтажа позволило драматургу выразить свое отношение к извечной оппозиции добра и зла.

Ключевые слова: монтаж, сюжет, композиция, новейшая драма, Вадим Леванов.

The article is devoted to the issue of montage as a plot-forming technique actively used in modern drama. The possibilities of montage are considered on the basis of the last plays by Vadim Levanov. Levanov is one of the most famous representatives of the modern Russian drama of the turn of the 21st century, and his work reflected all the variety of ideological and artistic explorations in contemporary drama. The dramatic diptych *The Life of the Holy Blessed Xenia of St. Petersburg* and *The Most Possibly Authentic and Plausible Biography of the Bloody Lady Darya Saltykova, a Moscow Hereditary Noblewoman* as well as *A Play about Cows* undoubtedly were Levanov's programmatic works which reflected his philosophical queries. The article shows how the use of the montage technique allowed the playwright to express his attitude towards the eternal opposition of good and evil.

Keywords: montage, plot, composition, modern drama, Vadim Levanov.

Монтаж как художественный прием «охватывает практически все области культуры», ибо «всюду, где речь идет о принципиальной дискретности частей внутри целого, возникает категория монтажности», – как отмечал Вяч. Вс. Иванов¹, поскольку

монтаж делает с этим первичным материалом кино то, что смерть делает с человеческой жизнью: придает ей окончательный смысл².

Когда возникает разговор о роли монтажа в разных видах искусства, в частности, в литературе, то рассуждения всегда начинаются с кино. Действительно, сам по себе термин возник в связи с теорией кино, однако, быстро распространился на другие области художественной культуры и выявил сходные приемы, отмеченные и изученные, но не осмыслившиеся до этого как монтажные.

Монтаж как важнейшее выразительное средство кино осознает Лев Кулешов, теоретически обосновав его значение в статьях 1917–1919 годов и в исследовании *Знамя кинематографии* (1920). Основоположником и пропагандистом теории и практики монтажного можно назвать Сергея Эйзенштейна, который рассматривал монтаж как в какой-то мере универсальный принцип искусства. Так, например, он пытался осмыслить с кинематографической точки зрения произведения А. С. Пушкина и даже в свою книгу *Монтаж* включил раздел *Пушкин – монтажер*.

В статье *Об основах кино* Ю. Н. Тынянов писал о парадоксальном соотношении монтажа и демонтажа, когда деформация причинно-следственных связей в кадре, их перераспределение, изменение параметров предмета и внутри него, между его элементами, что, по мнению исследователя, становится «отправными качествами, опорными пунктами кино»³.

Теория монтажа в разных видах искусства продолжает осмысляться в течение всего XX в. Так в 4-м томе *Краткой литературной энциклопедии* говорится:

композиционный прием, основанный на соединении, «стыковке» различных по содержанию (теме) или стилистической окраске фрагментов **литературного произведения** или различных зрительных образов в кинематографе⁴ [выделено мной – Т. Ж.].

¹ В. В. Иванов, *Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в.* [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*. Москва: Наука 1988, с. 137.

² Там же, с. 137.

³ Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино*, [в:] он же, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 335.

⁴ *Краткая литературная энциклопедия*, Москва: Советская энциклопедия 1967, т. 4, стб. 948.

Здесь, как видим, литература поставлена на первое место, хотя автор этой статьи (Е. М. Пульхритудова), как и последующие авторы, ссылается на работы Сергея Эйзенштейна и других теоретиков и практиков кино. Потому, видимо, что именно в кино теория монтажа разработана наиболее подробно. Тогда как в литературоведении эта проблема долгое время не осознавалась как сколько-нибудь значимая. Хотя практически во всех упомянутых мною работах авторы, отталкиваясь от кино, в конце концов обращаются к литературе.

В теории театра монтаж тоже рассматривается как влияние кинематографа. Так, Патрис Пави в *Словаре театра* пишет:

Термин, пришедший из кинематографа, начиная с тридцатых годов (Пискатор, Брехт) используется для обозначения драматургической формы, где фрагменты текста и сценические фрагменты смонтированы в виде последовательности самостоятельных единиц⁵.

Дальше, правда, он добавляет:

Но монтаж в театре не является простым повтором киномонтажа. Скорее его можно расценить, как **эпический прием повествования**, который использовался еще у Дос Пассоса, Дёблина или Джойса, Брехта и в особенности у Эйзенштейна в его *Монтаже аттракционов*⁶ [выделено мной – Т. Ж.].

Сергей Эйзенштейн, в свою очередь, был учеником Всеволода Мейерхольда, и природа монтажа в искусстве занимает в творческих поисках режиссера (особенно 1920-х годов) первостепенное место. Монтаж тесно связан с мейерхольдовской биомеханикой, когда актеры воспринимаются как единицы театрального действия. В целом ряде спектаклей (например, *Мистерия-буфф*, *Озеро Люль*) Мейерхольд вводил монтажные сценические построения: кадрированность, множественность сценических площадок, перенос действия на разные площадки сценической конструкции. Это показывает, что монтаж как феномен не становится приоритетом того или иного вида искусства, а является своего рода свойством художественного мышления эпохи. Так, Мейерхольд смог уловить монтажную (демонтажную, деконструктивную) организацию действительности в характере новой жизни.

Среди целого ряда методологических подходов к изучению монтажа наиболее продуктивным для интерпретации новейшей драмы можно, пожалуй, определить следующие. Во-первых, монтаж рассматривался

⁵ П. Пави, *Словарь театра*, Москва: Прогресс 1991, с. 193–194.

⁶ Там же.

как своего рода мировоззренческая категория, что связано с принципом симультанности в художественной культуре XX–XXI вв., рассмотренной в разное время в работах Р. О. Якобсона, Ю. Н. Тынянова, Ю. М. Лотмана, М. А. Петрова, Н. Б. Маньковской. Во-вторых, монтаж воспринимается как структурный феномен постмодернизма, который определенным образом бытует в современном тексте; как, например, «текст в тексте» (Ю. М. Лотман), «палимпсест» (Ж. Женетт), постмодернистские подходы к определению роли монтажа (Р. Барт).

Итак, влияние кинематографического монтажа на различные виды искусства XX века связано в первую очередь с фрагментарностью текста, стремлением к прерывистости и расчлененности композиции. Это усиливает в художественных текстах символичность, знаковость, множественность смыслов и ассоциаций и их сочетаемость и контрастность, благодаря чему процесс восприятия оказывается невозможен без активного включения личного опыта – житейского, культурного, социального, мировоззренческого – читателя/зрителя.

Б. А. Успенский в *Поэтике композиции* отмечал важный момент:

Наибольшие аналогии между литературой и киноискусством могут быть найдены в плане пространственно-временной характеристики⁷.

В эпическом произведении возникает ситуация, когда точка зрения автора «скользит» от одного персонажа к другому, что дает возможность читателю самостоятельно произвести монтаж: соединить эти отдельные описания в общую картину. Драматургический текст учитывает еще и визуальное восприятие, поэтому возникает своего рода двойной эффект монтажа: в тексте и в визуальной реализации.

В современной драматургии монтаж как прием используется достаточно активно и достаточно разнообразно. В данной работе я остановлюсь только на творчестве Вадима Леванова, одного из самых ярких представителей современного театральнo-драматургического процесса.

Его творческая и человеческая жизнь была короткой, но чрезвычайно плодотворной. Опыт осмысления всего его творческого пути позволяет видеть, как он последовательно осваивал разные авторские стратегии, в частности, в области композиции и сюжетостроения: от классического линейного драматургического сюжета, через чеховский (и не только) опыт к попытке создать усложненный в сюжетно-композиционном отношении текст (где через деконструкцию сюжета возникает возможность философского

⁷ Б. А. Успенский, *Поэтика композиции*, Санкт-Петербург: Азбука 2000, с. 47.

осмысления общих законов бытия). В поздних, наиболее зрелых произведениях драматурга одним из ключевых моментов становится прием монтажа как сюжетообразующий и выражающий авторскую позицию.

Остановлюсь лишь на самых последних пьесах Леванова, которые можно считать в своем роде подведением итогов. Это «исторический диптих» *Святая блаженная Ксения Петербургская в житии и Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание и Пьеса про коров* (20.30).

Пьесы диптиха изначально задумывались как части некоего сложного целого, реализуемого не на фабульном и даже не на сюжетном, а на сверхсюжетном, философском уровне. И в них Леванов намеренно и откровенно сталкивает разные родо-жанровые формы и приемы. В заглавии *Ксении* присутствует отсылка к житию, в подзаголовке – еще и к иконописи, к клеймам (пьеса в клеймах). Что сразу ориентирует читателя/зрителя не только на разные жанры и даже не роды литературы, но разные виды художественной деятельности: житие – повествовательный литературный жанр, клейма присутствуют в житийных иконах. Логика сюжета собственно жития предполагает связность и последовательность повествования. Клейма же, напротив, изображают отдельные фрагменты жизни святого и складываются в единое целое уже в сознании смотрящего, если он знаком с самой историей и знает, в какой последовательности надо эти клейма рассматривать (по часовой стрелке от верхнего левого угла).

Обращение к иконописному канону и к клеймам предопределило монтажную композицию пьесы. Она состоит из отдельных сцен-клейм, которые внешне как будто ничем не связаны, кроме постановочных ремарок. Все они объединены образом Ксении и событиями, которые согласно каноническому житию происходили с ней в разное время ее долгой жизни. Но в пьесе каждое такое событие самостоятельно, каждая отдельная сцена (клеймо), обладает своим внутренним сюжетно-композиционным единством. И, что важно, они не связаны между собой событийно: каждое следующее клеймо не продолжает предыдущее и не предопределяет последующее. Однако соседство этих сцен каждой из них придает дополнительный смысл, а все они вместе порождают принципиально новое целое, смысл которого много больше суммы смыслов отдельных частей.

Действие пьесы построено на тех душевных и духовных процессах, которые переживает героиня. Внешне она меняется по ходу пьесы всего один раз: в самом начале Ксения, узнав о смерти мужа, впадает в отчаяние от сознания того, что умер он внезапно, без церковного покаяния, а значит, обречен на вечные муки. Тогда Ксения отрекается от всего своего имущества, от собственного имени, даже от своей женской природы: переодевшись в муж-

нино платье, она откликается только на имя Андрея Федоровича и начинает свою скитальческую жизнь, юродствуя и замаливая грехи мужа, как бы проживая его жизнь, чтобы своим подвигом заслужить ему царствие небесное.

На этом пути Ксении приходится многое претерпеть: насмешки, поругание, страдание физическое и нравственное. Своеобразным композиционным центром становится сцена, где героиня узнает о том, что муж при жизни ей изменял. Встреча с бывшей любовницей Андрея Федоровича – самое суровое испытание, которое уготовано ей в пьесе (в житии подобного эпизода нет): здесь испытывается сила ее любви и искренность самоотвержения. И Ксения выдерживает испытание: ее любовь оказывается сильнее ревности и женской обиды, потому что это уже любовь не только к умершему мужу, но всечеловеческая любовь.

За этой сценой следует фрагмент, названный автором «Средник» (в житийных иконах – центральное изображение, обрамленное клеймами). Он представляет собой текст «Молитвы Богородице блаженной Ксении». Следующие за средником клейма показывают то духовное преображение, которое сделало Ксению не просто блаженной, а впоследствии и святой, но подарило ей бессмертие и право во плоти являться в мир, чтобы отвратить беду от людей. Обрамлением истории Ксении становятся пролог и эпилог, в которых некие безвестные, безымянные люди из толпы рассказывают случаи такого благодетельного ее вмешательства в события уже XX столетия: во времена ленинградской блокады и чеченской войны.

И завершает текст тропарь – просьба к блаженной Ксении:

[...] моли Христа Бога
избавитися нам всякого зла покаянием⁸.

В *Кровавой барыне* автор монтирует сюжет еще более сложным образом. В пьесе выстраиваются как бы две сюжетные линии – так кажется на первый взгляд, и эта интрига сохраняется до самой финальной сцены. Одна связана с заглавной героиней, исторической Дарьей Салтыковой – Салтычихой, прославившейся своей чудовищной жестокостью. Отдельные эпизоды ее жизни – сначала в своем поместье, а потом уже в заключении – фрагментарны, внутри себя новеллистически завершены. Но все-таки между ними можно было бы обнаружить некоторую событийную связь, поскольку они расположены в относительно хронологическом порядке. Однако проследить этот порядок оказывается непросто, потому что

⁸ В. Леванов, *Святая блаженная Ксения Петербургская в житии: Пьеса в клеймах* [в:] он же, *Собрание сочинений в 2-х тт.*, Тольятти: Литературное агентство Вячеслава Смирнова 2018, т. 1, с. 482.

эпизоды из жизни Салтычихи (достаточно достоверные и согласующиеся с известными документальными свидетельствами) чередуются с еще одним «театром действия», с вымышленными событиями, происходящими в лечебнице для душевнобольных Шарантон под Парижем. Они служат своеобразной рамой для эпизодов из жизни Салтычихи. После каждого свидетельства ее человеческой деградации в пьесе возникает сцена с сидящим в инвалидном кресле на колесах маркизом де Садом и ухаживающим за ним служителем. К скандально известному маркизу приставлен бывший русский солдат, раненым попавший в плен во время одной из наполеоновских кампаний и нашедший приют в лечебнице. Прохор кормит маркиза и рассказывает ему о Салтычихе. Де Сад ничего не понимает, только мучительно страдает от неумолкающего чужого голоса, произносящего чуждые, странные слова. Трудно понять, сколько времени продолжаются эти односторонние диалоги – годы, дни, часы? Может быть, это всего-навсего одно короткое событие, которое растягивается на всю пьесу и вбирает в себя, по сути дела поглощает историю Салтычихи. Благодаря монтажному приему Прохор превращается в нарратора, не только повествующего о Салтычихе, но и комментирующего ее поступки, оценивающего их. И только в финале обнаруживается, почему так занимает простого солдата история кровавой барыни: оказывается, он ее внебрачный сын, прижитый ею уже в заключении от караульного солдата, отнятый у нее во младенчестве и воспитанный другим караульным, строгим и богобоязненным. Уже будучи взрослым, он узнал о своем происхождении и мечется теперь между внушенными понятиями добра и осознанием своей невольной сопричастности злу.

Именно этот человек странным и неожиданным образом объединяет в сознании читателя/зрителя русскую помещицу и французского аристократа, которые никогда не знали друг друга. И если де Сад (в пьесе, не в реальной жизни) хотя бы слышал многократно произнесенное имя Дарьи Салтыковой, то сама она даже не подозревала о его существовании. Однако именно монтаж позволяет установить связь между этими людьми, связь не фабульную, но важную для выявления авторской позиции: оба они являются собой некое, с авторской точки зрения, абсолютное зло, проистекающее из нелюбви и неспособности к покаянию. А противостоит злу столь же абсолютное (с авторской же точки зрения) добро в лице Ксении, которой ведома безграничная и безусловная любовь и вера в очищающую силу покаяния. Таким образом, монтажный прием работает не только внутри каждой пьесы как прием композиционный. Он работает в пределах диптиха. Ксения и Салтычиха, хотя и жили в одно время, но друг друга не знали, связаны по жизни никак не были. Однако Леванову важно было столкнуть

их друг с другом, смонтировать их судьбы и характеры. Это позволило ему через частные человеческие истории выйти на философское противостояние добра и зла.

Последняя пьеса Вадима Леванова, впервые опубликованная в № 1 журнала *Современная драматургия* за 2012 год, уже после смерти драматурга, имеет странное, на первый взгляд, название *Пьеса про коров*. Второе название – *20.30*. Оба они связаны с фабульной основой пьесы, написанной с использованием техники вербатима (хотя там много авторского вымысла) и посвященной работе некоей провинциальной телестудии, которая ежедневно выпускает в эфир новостную программу ровно в 20 часов 30 минут.

В авторском примечании для режиссера говорится, что на сцене постоянно присутствуют телевизионные камеры, которые снимают все происходящее и передают на монитор. И актеры, и зрители находятся как бы в телестудии, обстановка и атмосфера которой воссоздается с предельной точностью. Таким образом, монтажная композиция определяется самим материалом, положенным в основу сюжета, и по форме приближается к смене кинокадров, тем более что во время спектакля предполагается реальная видеосъемка и трансляция ее в on-line режиме на несколько экранов в зале и фойе.

По ходу пьесы монтируются коротенькие сценки, быстро сменяющие друг друга: зрительские монологи, фрагменты редакционных будней, производственные и личные разговоры сотрудников, телефонные переговоры, снова зрительские монологи. Этот поток будничной жизни, очень точно передан драматургом: с большой долей вероятности можно предположить, что значительная часть диалогов и монологов записана почти дословно, хотя, многое, конечно, обработано и стилизовано.

Однако и в этой пьесе мы имеем дело с монтажом не только как с композиционным приемом, потому что монтируются не только эпизоды. Сложным образом монтируются разные тексты, образующие в конечном итоге некое поле философского поиска.

Так, пьесе предпослан эпиграф из Корана:

Призови к нам твоего Господа, чтобы Он объяснил нам, какова же она: ведь для нас все коровы похожи одна на другую. И тогда мы, если соизволит Аллах, непременно будем на верном пути.

Коран. Сура 2, *Корова*⁹.

Затем по ходу действия посреди сугубо профессиональных разговоров и производственной текучки телевизионщики время от времени

⁹ В. Леванов, *Пьеса про коров (20.30)*, [в:] он же, *Собрание сочинений в 2-х тт. ...*, т. 1, с. 610.

вдруг ударяются в философствование о себе и своем месте в мире. Журналистская рутина заставляет задуматься о бренности бытия:

Странно, конечно... Сегодня это – новость, событие, будоражит всех, тревожит! И ты знаешь, понимаешь, что завтра, уже завтра об этом забудут, будет новая какая-то новость, новое событие. Все забудут, включая меня... Одно событие сменяет другое, новость сменяется новостью и перестает быть ею... Забавно... Ничто так не эфемерно, как свежие новости... Но это... как ни пафосно звучит – и есть жизнь. Нас всех... (Маленькая пауза.) А сюжеты положат в архив, они там будут храниться какое-то время...¹⁰

Контрапунктом к этим размышлениям становится финальный монолог зрителя:

А мне Бог говорит из телевизора!.. А у Него много есть возможностей достучаться до человека! И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да! Новости, особенно! Я вот только новости смотрю!.. В двадцать тридцать!.. Не, вы не понимаете... Это надо научиться воспринимать! Настроиться!.. Вы то же самое видите – сюжеты там всякие – про то, про се! А главного – вы не видите! А главное – это что, как бы это сказать?... Не знаю, как объяснить!.. Главное... оно как бы между сюжетов... Понимаете?... Даже не между... а как бы вне их, над ними! Нет, не знаю я как это объяснить! Но я понимаю! И я знаю, что это Божий месседж!.. Божий месседж!..¹¹

Этот финал как бы закольцовывает текст и рифмуется с эпиграфом.

Конечно, в подобном противопоставлении очевидна авторская ирония: с одной стороны, СМИ, телевидение, будничная суета сует, с другой – Божий месседж. Но, как это всегда бывает, оксюморон рождает иной, серьезный смысл, который вполне очевиден в контексте сюжетной коллизии.

Подводя итог, хочу сказать, что монтаж в пьесах Вадима Леванова не просто сюжетно-композиционный прием. Построение произведения с помощью монтажа, когда совмещаются разрозненные точки зрения, пространственные и временные пласты, создает нарочито усложнённый драматургический текст, что в конечном счёте, восходит к осознанию все более усложняющегося мира. Нелинейное построение пьесы не только расширяет формы выражения авторского сознания, но отвечает практике современного театра в поисках разных вариантов перформативности, а значит и эмоционального воздействия на зрителя.

¹⁰ Там же, с. 626.

¹¹ Там же.

References

- Ivanov, Vyacheslav V. *Montazh kak printsip postroenia v culture pervoi polovine XX v.* In: *Montazh, Literatura, Iskusstvo, Teatr, Kino*. Moskva: Nauka, 1988: 119–149.
- Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*. Moskva: Sovetskaya entiklopediya, vol. 4 (1967): 948.
- Levanov, Vadim. *Pyesa pro korov (20.30)*. In: *Sobranie sochinenii: v 2-kh tt. Tolyatti: Literaturnoe agentstvo Vyacheslava Smirnova, 2018*. Vol. 1 (2018): 610–627.
- Levanov, Vadim. *Sviataya blazhennaya Ksenia peterburgskaya v zhitii*. In: *Sobranie sochinenii: v 2-kh tt. Tolyatti: Literaturnoe agentstvo Vyacheslava Smirnova, 2018*. Vol. 1 (2018): 460–482.
- Pavi, Patris. *Slovar teatra*. Moskva: Progress, 1991.
- Tynianov, Juriy N. *Ob osnovakh kino*. In: *Poetika. Istoria literatury. Kino*. Moskva: Nauka, 1977: 326–345.
- Uspenskiy, Boris A. *Poetika kompozitsii*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000.