

УДК 821.161.1

ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТУРГИИ В СОВРЕМЕННОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

© 2016 г.

С.Ю. Бочавер

Институт языкознания Российской академии наук, Москва

Svetlana.bochaver@gmail.com

Поступила в редакцию 19.02.2016

Рассматривается использование элементов драматургии в современной русской поэзии с точки зрения междискурсивного взаимодействия. Материалом для анализа послужили тексты Г. Айги, Е. Шварц, И. Жукова, Н. Азаровой, Д. Давыдова и др. Наряду с традиционными элементами драматургического метатекста (ремарки, указание на говорящего, рубрикационные элементы и т. п.) исследуется заимствование поэзией текстовых структур, характерных для драматургии. Анализируются функции этих элементов и структур в поэтическом тексте и их роль в формировании глобальной и локальной связности. Драма рассматривается как особый формат поэтического текста, позволяющий отказаться от единой перспективы и выстроить многоплановый образ говорящего, что усложняет и видоизменяет коммуникацию между автором и читателем поэтического текста.

Ключевые слова: поэтический язык, современная поэзия, драматургия, междискурсивное взаимодействие, связность, когезия.

Поэзия и драматургия тесно связаны на протяжении всей своей истории. Этот тезис справедлив для разных европейских литературных традиций и может быть проиллюстрирован многочисленными примерами от античности до наших дней. В данной статье на материале русской поэзии нам хотелось бы рассмотреть, как современный поэтический дискурс воспринимает драматургию, какие элементы драмы могут быть использованы в новейшей поэзии, какие формы может принимать драматизация в наши дни.

Естественно предположить, что по мере развития поэтического языка в поэзии изменяется и восприятие драматургии как особого вида дискурса. По всей видимости, в настоящее время некоторые средства, выработанные в нем, будучи использованными в поэзии, позволяют решать новые задачи, которые у поэтического дискурса появились сравнительно недавно.

Для поэта драма может быть альтернативой другим форматам, поскольку позволяет отказаться от единого субъекта (то есть однозначного соотношения текста с одним образом говорящего) и создать более сложную структуру, отражающую множественность и расщепленность субъекта, диалогичность, различные точки зрения. Целый ряд примеров такого рода рассмотрен в статье о способах конструирования субъекта в современной политической поэзии [1]. Вместе с тем драматическая форма – это и способ создания дистанции между автором и его произведением, поскольку драматизация вводит дополнительных говорящих, опосредуя тем самым коммуникацию между автором и читателем.

Мы рассмотрим некоторые примеры использования в поэзии наиболее характерных признаков драматургии: деления на реплики и метатекста. Под метатекстовыми элементами в данном случае мы понимаем ту часть текста драмы, которая не предназначена для озвучивания: имена действующих лиц, ремарки, рубрикационные элементы, мизансцены и т. п.

Использование драматургических элементов в поэзии не всегда ведет к созданию диалогического текста. Элементы драматургии могут сопровождать монологические произведения. Так построено одно из стихотворений Г. Айги «Сцена: говорит некто в образе поэзии». Именно название стихотворения создает эффект драматизации, а весь следующий за ним текст воспринимается как реплика неназванного персонажа.

В поэзии конца XX – начала XXI в. редко встречается последовательное и полное воспроизведение признаков драматического текста. Одной из иллюстраций здесь может служить стихотворение Е. Шварц «Орфей»:

На пути обратном

Стало страшно –

Сзади хрипело, свистело,

Хрюкало, кашляло.

Эвридика: По сторонам не смотри, не смей,
Край – дикий.

Орфей: Не узнаю в этом шипе голос своей
Эвридики.

Эвридика: Знай, что, пока я из тьмы не вышла, –

Хуже дракона.

<...>

Орфей: Жутко мне – вдруг не тебя, Эвридика,
К звездам выведу, а...

Он взял – обернулся, сомнением томим, –
Змеища с мольбою в глазах,
С бревно толщиной, спешила за ним,
И он отскочил, объял его страх.

<...>

– Нет, сердце твое не узнало,
Меня ты не любишь, –
С улыбкою горькой змея прошептала.
– Не надо! не надо! –
И с дымом растаяла в сумерках ада.¹

Начало стихотворения не выделено графически курсивом или разрядкой, но тем не менее последующие реплики Орфея и Эвридики, оформленные в соответствии с канонами построения драматического текста, позволяют воспринять этот фрагмент именно как ремарку. В данном случае речь идет не только о графическом оформлении реплик, но и о характерном для драматического дискурса использовании в них имен собственных. В драматургии имена собственные используются чаще, чем в прозаическом или стихотворном тексте, что мотивировано необходимостью облегчить для зрителя узнавание действующих лиц [6]. Не случайно, что в этом небольшом тексте Орфей дважды произносит имя Эвридики, в одном случае в качестве обращения. Эта черта драматического текста здесь, скорее всего, мотивирована семантическими особенностями данного произведения, а не установкой на репрезентацию на сцене. Орфей пытается узнать, действительно ли рядом с ним его возлюбленная, обращение и имя, так же как в драматургическом дискурсе, служит для идентификации действующего лица, но в качестве адресата здесь выступают сами герои, а не потенциальные зрители пьесы. Интересно и то, что в данном стихотворении переломный с точки зрения сюжета момент отмечен сменой способа построения текста. После того как Орфей обернулся, исчезают все признаки драматургии, прямая речь выделяется только пунктуационно, а последняя реплика не может быть однозначно соотнесена с говорящим.

«Прерывистая повесть о коммунальной квартире» Е. Шварц также сочетает фрагменты различной дискурсивной природы: произведение, большая часть которого написана стихом, начинается прозаическим введением. Текст поделен на фрагменты, названные главами. Шестая глава с точки зрения драматизации напоминает «Орфея». Она открывается диалогическим фрагментом, однако имя говорящего не предшествует репликам: – *Юсуф, ты страха*

Божьего не знаешь. / – А ты не знаешь любви. – Я сто раз на дню умираю... / – А ты живи, живи. Далее структура текста изменяется в сторону большей драматизации: появляются имена персонажей и ремарки. «Маленькая рождественская мистерия» организована сходным образом, текст завершается стихотворным фрагментом, который, учитывая разбивку на реплики разных действующих лиц, может трактоваться как ремарка. Отметим, что в данном случае использование форм прошедшего времени (*вошел, лег, плыл*) не вступает в противоречие с синтактико-грамматическими особенностями ремарки, поскольку в современной драматургии наблюдается тенденция к разного рода отклонениям от канонической структуры ремарки, одной из характернейших черт которой является использование настоящего времени².

Нестандартное использование ремарок и рубрикационных элементов можно видеть и в стихотворении Д. Давыдова «Сомнительно предполагать...». Автор объединяет текст ремарки и рубрикационный элемент «конец первого действия»:

сомнительно предполагать
что рифма будет «вашу мать» –
но нет, она! как им то сложно
изыскивать в своей душе
то что уж на карандаше
на кончике его – ну то, что
должно бы плавиться в душе
а вот не плавится. конечно,
мы так ничтожны и глупы
что не сможем познать толпы
надежды на тотальный выкрик
но ничего, я без того
сизжу в норе, но знаю – о!
я бесподобный и великий

Певец завершает арию, сзади появляются двое дюжих молодцев в костюмах бобров средневропейских, надевают наручники, тащат в хатку. Конец первого действия.

При первом знакомстве с этим текстом читатель, скорее всего, начнет воспринимать его как обычное стихотворение, но, дойдя до фрагмента, выделенного курсивом, узнает, что это была ария, что говорящий в данном случае – это персонаж оперы, а вовсе не «лирический герой». Таким образом, метатекстовые элементы в конце стихотворения меняют его восприятие, и, вероятно, такая организация текста подтолкнет читателя к тому, чтобы прочесть его хотя бы дважды³.

По всей видимости, одной из функций драматизации является своего рода урегули-

рование поэтического текста. Так, в произведениях И. Жукова, входящих в цикл «Бабочка Икс», можно заметить сильное влияние авангардной драматургии и поэтики пьес Д. Хармса и А. Введенского. Текст, написанный в виде пьесы, за счет метатекстовых элементов приобретает дополнительные (по сравнению с другими стихотворными произведениями) средства создания глобальной связности, поскольку их чередование реплик структурирует текст и формирует читательские ожидания. Это становится особенно важным в свете практически полного отказа использования средств лексической когезии. Естественно, что в таком тексте можно видеть сплошную рифмовку, которая является дополнительным средством придания тексту связности:

КАРМЕН

Но только глянешь на зверей,
найдешь в них множество дверей,
пристроек, башен, тупиков
и возбуждающих звонков.
Их естество – в углу прижаться,
сиречь плодиться-размножаться.
О! Выпью море поскорее...

ФУКО

Скорее выплвню Одиссея!

ОДИССЕЙ

И детский визг уже не в радость,
а нынче воск – такая редкость,
в ушах забьются пузырьки,
и я присяду от тоски.
(«Кармен»)

Как и во многих произведениях авангардной драматургии, в драматизированных стихотворениях Жукова можно отметить повышение когезии на фоне понижения когерентности.

Особое внимание хотелось бы обратить на те случаи драматизации поэтического текста, когда формальные признаки пьесы в значительной мере редуцированы. Однако смену говорящих можно отчетливо реконструировать по лексическим и синтаксическим особенностям реплик. Естественно, что при этом могут возникать переходные зоны, образованные нейтральными репликами, которые оказывается невозможным однозначно соотнести с говорящим.

Так, в стихотворении Е. Фанайловой («Лев Рубинштейн и Мэри Шелли») легко выделить двух говорящих, на что недвусмысленное указывает и само название. Построение текста тоже соответствует названию, Мэри Шелли и Лев Рубинштейн действительно взяты в скобки или вынесены за них, то есть эти слова не появляются в тексте как имена действующих лиц:

Я непременно напишу бестселлер
Какая же ты всё-таки скотина
Возможно, всё пройдет без осложнений

но темень-то какая

Однако невозможно точно сказать, сколько голосов звучит в приведенном фрагменте. Более того, вместе с этим возникают и другие вопросы: принадлежит ли каждая строчка одному говорящему, *Ты* соотносится с внутритекстовым адресатом или с внешним, свидетельствует ли изменение длины строки о смене говорящего?

Одним из способов маркирования смены говорящего может быть конвенциональное использование тире при передаче прямой речи, однако вне сочетания с *verbadicendi* воспроизводится не характерное для повествовательной прозы построение, а именно драматическое. Естественно, что разбивка на реплики в этом случае не приводит к полной ясности в отношении субъекта и объекта речи и участников разговора. Так, в стихотворении Н. Азаровой «– Горизонт заткну под пятки –» сочетаются разные субъекты: «я» и «мы», не названные прямо, но восстанавливаемые через формы глаголов (*заткну*, *укутались*). При этом неясно, может ли трактоваться *мы* в данном случае как *мы*, включающее *ты* из следующей строки:

– горизонт заткну под пятки –
раз укутались в тёплое мёря
– осторожно: кто-то кидает с верхней палубы
горящие окурки
– чётоты – так в августе падают-звёзды

В тексте есть и другие способы указания на адресата, и, видимо, всякий раз обновление формы адресации указывает на то, что новое *ты* не тождественно предыдущему:

<...>

– собственно мне известно что Ты –
только традиция
но хочется подружиться с Тобой хоть и
временно

В «Буколических мимах» С. Завьялова тоже нет ни одного из элементов драматургического метатекста, однако структура текста представляется гораздо более однозначной в плане адресации:

Ну вот
ты уже миновал Авернское жерло
теперь ты всё знаешь
что действительно страшно что нет
в этом черном ущелье царства теней
понесло опять
и снова внизу под обрывом
твой любимый партенопейский пейзаж
так и не понял ни хера
но ты не упомянул лишь о том
что за время
этих блужданий твоих

а нельзя без выпендрёжа?

Тем не менее структура этого текста позволяет говорить о его драматизации. На протяжении

нии всего цикла отчетливо прослеживается разделение на высказывания двух говорящих, что позволяет соотносить их с отчетливо выделенными репликами разных персонажей, назовем их «говорящий 1» и «говорящий 2».

Это разделение выражено на разных уровнях текста. Графически слова разных говорящих расположены на разных краях страницы, а реплики «говорящего 2» даны курсивом. Наиболее отчетливо различие между коммуникантами прослеживается в выборе слов: «говорящий 1» предпочитает «высокую» лексику, отчетливо связанную с античной традицией, а «говорящий 2» тяготеет к сниженному, разговорному регистру (*понесло, выпендрож, ни хера*).

на нас
обрушилась поздняя осень
(в последний раз
если не ошибаюсь
мы говорили весной)

Интересно отметить, что, хотя диалогическая форма речи в наибольшей мере ассоциируется с коммуникативной функцией языка, обменом информацией между собеседниками, в приведенном фрагменте общение между собеседниками происходит не вполне конвенционально. Легко заметить, что только «говорящий 2» непосредственно реагирует на реплики «говорящего 1», но в обратном направлении коммуникация не происходит. «Говорящий 1» знает о присутствии собеседника (*в последний раз / если не ошибаюсь / мы говорили весной*), но игнорирует его, не отвечая ни на его вопросы, ни на эмоциональные реплики:

*а ты уверен, что доползешь
до своей, как её ты называешь, Парthenопей,
пока вконец не стемнело?*

И вроде всё то же
те же широкие ветви дубов
а сквозь них розоватый закат

Легко увидеть, что реплика «говорящего 1» не может быть рассмотрена как содержательный ответ на вопрос, более того, можно говорить о прагматической рассогласованности⁴ этого диалога в направлении «говорящий 2» → «говорящий 1».

В контексте драматизации поэтического текста такая организация диалога может быть проанализирована двояко. С одной стороны, высказывания «говорящего 2» можно прочесть как серию реплик «в сторону», которые по законам сценической коммуникации не могут вызывать реакции присутствующих на сцене, а обращены непосредственно к зрителю. С другой стороны, такое построение текста можно связать с чеховской традицией и следующей за ней в отношениях коммуникативных стратегий авангардной драматургией, обнажающих разрушение общения и демонстрирующих некоммуникативность диалога⁵.

Таким образом, проанализированные примеры демонстрируют регулярное воздействие драматургии на поэтический текст. Нам представляется возможным описывать этот процесс в терминах междискурсивного взаимодействия⁶. Вслед за Н.М. Азаровой и О.В. Соколовой мы понимаем под междискурсивным взаимодействием протяженное во времени взаимное влияние двух и более дискурсов, о чем свидетельствует появление текстов, обладающих наиболее характерными признаками каждого из этих дискурсов. Эти тексты не могут быть полностью проанализированы и объяснены с точки зрения только одной дискурсивной парадигмы.

Можно говорить о междискурсивном взаимодействии поэзии и драматургии, а не о случайном заимствовании поэтическим текстом формальных элементов драмы, поскольку драматизация поэтического текста не ограничивается внедрением в него метатекста. Более того, сравнение с примерами драматизации в поэзии первой половины XX в. свидетельствует о тенденции к меньшему использованию элементов метатекста. Однако даже при отсутствии формальных показателей драмы в современной поэзии может воспроизводиться структура драматического текста и сценической коммуникации, иначе говоря, поэтическая коммуникация сближается со сценической. Именно в этом заключается главная особенность современных форм драматизации.

Исследование выполнено при поддержке РГНФ (Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х гг., 15-24-06003, 2015-2017), а также в рамках проекта «Адресация и связность поэтических текстов в России, Европе и Китае XX–XXI вв.» (МК-5951.2015.6 Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук, 2015–2016.).

Примечания

1. Все тексты цитируются в авторской графике, орфографии и пунктуации.

2. Многие языковые особенности ремарок подробно исследованы в классической работе [2]. Подробнее о грамматических особенностях ремарки и их изменениях в новейшей драматургии см. [3].

3. Интересно сравнить развернутую ремарку, следующую здесь за стихотворным текстом, со сверхкраткой ремаркой (*Уходит*) в стихотворении Л. Рубинштейна «Это я». Аналогичным образом ремарка, и особенно появление форм третьего лица, изменяет восприятие предшествующего стихотворного текста от первого лица.

4. При анализе поэтической коммуникации может быть продуктивно использовано понятие прагматической связности диалога [4].

5. Специфика коммуникативных сбоев на материале драматургии А.П. Чехова описана в [5], а в [6] предлагается модель сценической коммуникации и анализируется роль неконвенционального общения в драматургии.

6. Междискурсивное взаимодействие и сходные с ним явления все чаще становятся объектом лингвистических исследований, так взаимодействие философского и поэтического дискурсов описано в [7, 8], обоснованию типологических сходств поэтического, рекламного и PR-дискурсов посвящена монография [9].

Список литературы

1. Корчагин К. Маска сдирается вместе с кожей: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение, 6. 2013. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/4183>.
2. Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Типы и терминология ремарок. Культура речи на сцене и на экране. М., 1986. С. 150–170.
3. Николина Н.А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы. М.: Гнозис, 2009. 335 с.
4. Падучева Е.В. Прагматические аспекты связности диалога // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1982. Т. 41. № 4. С. 305–313.
5. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
6. Бочавер С.Ю. Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX – начала XX вв.): Автореф. дис.... канд. филол. наук. М.: ИЯЗ РАН, 2012. 24 с.
7. Азарова Н.М. Конвергенция философского и поэтического текстов XX – XXI вв.: Автореф. дис.... д-ра филол. наук. М.: ИЯЗ РАН, 2010 (а). 46 с.
8. Азарова Н.М. Язык философии и язык поэзии – движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М.: Гнозис, 2010. 495 с.
9. Соколова О.В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М.: Гнозис, 2014. 303 с.

ELEMENTS OF DRAMA IN A CONTEMPORARY POETIC TEXT

S.Yu. Bochaver

The article examines the use of some elements of drama in contemporary Russian poetry from the point of view of discursive interaction. This study is based on the material of the texts by G. Aygi, E. Shvartz, I. Zhukov, N. Azarova, D. Davydov and some other authors. Along with the traditional elements of dramatic metatext (stage directions, names of characters, etc.), we examine text structures typical of drama that were adopted in poetry. The functions of these structures in poetic text and their role in text coherence and cohesion are analyzed. Drama is regarded as a special format of poetic text which allows one to give up a single image of the speaker and to create a multidimensional image, thus changing the communication between the author and the reader of a poetic text and making it more sophisticated.

Keywords: language of poetry, contemporary poetry, drama, discursive interaction, cohesion, coherence.

References

1. Korchagin K. Maska sdiraetsya vmeste s kozhej: sposoby konstruirovaniya sub"ekta v politicheskoj poehzii 2010-h godov. [Elektronnyj resurs] // Novoe literaturnoe obozrenie, 6. 2013. Rezhim dostupa: <http://www.nlobooks.ru/node/4183>.
2. Pen'kovskij A.B., Shvarckopf B.S. Tipy i terminologiya remarok. Kul'tura rechi na scene i na ehkrane. M., 1986. S. 150–170.
3. Nikolina N.A. Aktivnye processy v yazyke sovremennoj russkoj hudozhestvennoj literatury. M.: Gnozis, 2009. 335 s.
4. Paducheva E.V. Pragmaticheskie aspekty svyaznosti dialoga // Izvestiya AN SSSR. Ser. literatury i yazyka. 1982. T. 41. № 4. S. 305–313.
5. Stepanov A.D. Problemy kommunikacii u Chekhova. M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2005. 400 s.
6. Bochaver S.Yu. Svyaznost' dramaticheskogo teksta i scenicheskaya kommunikaciya (na materiale russkoj i ispanskoj dramaturgii konca XIX – nachala XX vv.): Avtoref. dis.... kand. filol. nauk. M.: IyAz RAN, 2012. 24 s.
7. Azarova N.M. Konvergenciya filosofskogo i poehiticheskogo tekstov XX – XXI vv.: Avtoref. dis.... d-ra filol. nauk. M.: IyAz RAN, 2010 (a). 46 s.
8. Azarova N.M. Yazyk filosofii i yazyk poehzii – dvizhenie navstrechu (grammatika, leksika, tekst). M.: Gnozis, 2010. 495 s.
9. Sokolova O.V. Tipologiya diskursov aktivnogo vozdeystviya: poehiticheskij avangard, reklama i PR. M.: Gnozis, 2014. 303 s.