

Три уровня наррации в драматическом тексте

Ю.В. Шатин
НОВОСИБИРСК

В 1927 г. в одном из бесчисленных стихотворных фельетонов под названием «Билет на тот свет» Д. Бедный непосредственно обратился к восходящей звезде русского литературного зарубежья В. Сирину:

Что ж, вы вольны в Берлине «фантазирен».
Но, чтоб разжать советские тиски,
Вам, и тебе, поэт белый Сирин,
Придется ждать... до гробовой доски.

Хронологически Демьян Бедный оказался прав: Набоков не дождался официального признания и громкой славы у себя на родине около 10 лет. Ныне, когда место Набокова в литературе XX века практически мало кем оспаривается, мы столкнулись с иной проблемой – отсутствием системного описания набоковской поэтики и в ее русскоязычном, и англоязычном вариантах. У нас нет работ, описывающих поэзию и прозу Набокова, как некий гигантский гипертекст, о существовании которого можно лишь догадываться. Однако совсем практически неизученной оказывается драматургия писателя. Причем в случае драматургии (в отличие от поэзии и прозы) мы даже не обладаем предварительными теоретическими посылками, позволяющими найти ключ к набоковским текстам. Представляется вполне вероятным, что первым шагом в изучении особенностей пьес писателя должна стать постановка элементарного вопроса о механизмах, обеспечивающих связность и целостность текстов.

Как известно, вопрос о связности любого текста в лингвистическом аспекте был решен около 30 лет назад блестящим нидерландским теоретиком языка Т. ван Дейком. В своих трудах исследователь показал, что связность создается в основном не низшими уровнями: обусловленными пропозициональными отношениями актуального членения с выделением темы и ремы высказывания. Основные механизмы обеспечиваются более высокими уровнями: макроструктурой дискурса, которая «является концептуальным глобальным

значением, которое ему приписывается. Это приписывание в свою очередь основывается как на выраженной в тексте поверхностной структуре и структурах значения, с одной стороны, так и на различных знаниях или каких-либо иных когнитивных структурах, с другой¹, и суперструктурой, включающей схемы, которые «обладают постоянными, конвенциональными (и поэтому варьируемыми в разных культурах) свойствами, специфическими для каждого типа текста»².

В своей работе мы попытаемся показать, что выделяемые Т. ван Дейком макроструктурные и суперструктурные уровни относятся не только к области дискурса, но и объясняют особенности нарратива. Более того, их роль в организации связности действия возрастает именно в драматических текстах, где отказ от функции повествователя, ведущий к «недовоплощенности текста» (термин А.А. Кораблева), компенсируется усилением макроструктурной и суперструктурной позиции текста. В качестве примеров подобной компенсации мы обратимся к двум текстам – «Моцарту и Сальери» А.С. Пушкина (1830) и написанной почти сто лет спустя драме В.В. Набокова «Смерть» (1923).

Оба произведения могут быть отнесены к жанру, удачно обозначенному Пушкиным как маленькие трагедии, где слово «маленькие» относится не только к объему, но предполагает, что субстанциональные проблемы трагедии, прежде всего проблема жизни, смерти и бессмертия, могут быть решены без существенного развития действия и при минимальном количестве действующих лиц. Исключение перипетии и узнавания как основных признаков классической трагедии действительно деформируют структуру жанра и требуют в свою очередь максимальной концентрации нарративных единиц на относительно небольшом участке текстового пространства. В то же время используемый и Пушкиным, и Набоковым (как и в других «маленьких трагедиях» – «Дедушка» и «Полус») драматический пятистопный ямб с регулярными enjambement-ами недвусмысленно отсылает к большим трагедиям (в частности, В. Шекспира).

Итак, мотивы жизни и смерти выступают у Пушкина и Набокова в качестве основных двигателей нарратива, при этом легко видеть, что точно так же, как в написанной четырьмя годами позже «Университетской поэме» В.В. Набоков переворачивает пушкинскую онегинскую строфу:

AbAbCCddEffEgg в AAbCCbDDeeFgFg, в «Смерти» мы видим отчетливое переворачивание пушкинских мотивов:

У Пушкина завистник Сальери не в силах перенести жизнелюбимого гения Моцарта, решает отравить его, подсыпая яд в стакан, который Моцарт, зная или не зная (вариант: знает, но не может подозревать розыгрыш), выпивает. У Набокова молодой студент Эдмонд, любящий жену Гонвила Стеллу, тайно завидующий магистру наук и не в силах пережить весть о смерти Стеллы, просит Гонвила отравить его. Выпивая стакан с предполагаемым ядом, Эдмонд считает себя умершим и продолжает дальнейший диалог с Гонвиллом как бы из загробного мира, причем Гонвилл убеждает Эдмонда, что он мертв:

Мой образ
продлен твоею памятью за грань
земного. Вот и все.

Ощущая себя в загробном мире, Эдмон признается образу Гонвила в тайной любви к Стелле и зависти к Гонвилу.

Ты помнишь ведь – я выбежал из дома,
ты из окна мне что-то крикнул вслед.
До полночи по городу я бредил,
со звездами ночными говорил...
Все отошло. Не выдержал я жизни,
и вот теперь

В финале фабулы Гонвил признается в двойном розыгрыше:

Не яду.
Ты выпил – это был раствор безвредный;
он, правда, вызывает слабость, смутность,
колеблет он чувствительные нити,
из мозга исходящие к глазам, – но он безвреден...

во-вторых, и известие о смерти Стеллы, вероятно, оказывается ложным:

А если я скажу тебе, что Стелла
не умерла?

Как и у Пушкина, финал в набоковской «Смерти» дается как открытый: Моцарт умирает (или не умирает?) за границами текста, Стелла появляется живой (или не появляется?) также за пределами драмы. Таким образом, на уровне пропозиционального членения основных мотивов фабулы «Смерть» оказывается зеркальным отражением «Моцарта и Сальери».

Вместе с тем именно благодаря текстовой недовоплощенности драмы Пушкин и Набоков реализуют разные задачи на макроструктурном и суперструктурном уровнях.

При восхождении с уровня пропозиционального членения на макроструктурный у Пушкина и Набокова можно наблюдать развитие двух сходных, но далеко не тождественных эпистемологических парадигм, связанных с концептуализацией понятий *правда и истина*.

В «Моцарте и Сальери» потенциальный убийца одержим отрицанием правды.

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Причем уже в первом монологе Сальери заявляется правда не как понятие об онтологической истине в платоновском смысле, но как некое желание справедливости

Где же правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – ни в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного.

Как раз узко понимаемой Сальери правде как неперменного воздаяния за всякое благодеяние противостоит правда Моцарта – всеобъемлимость, включающая все явления мира без разделения на высокое и низкое. В силу этого «гений и злодейство Две вещи несовместные». Правда оказывается выше справедливости. Гармония побеждает алгебру, хотя некий конструктивный остаток указывает на незавершенность проблемы.

А Бонароти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы – и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Точно так же, как Пушкин в «Моцарте и Сальери», в «Смерти» Набоков сталкивает алгебру и гармонию. Гонвил, увлеченный алгеброй науки:

...И эту власть над разумом чужим
сравню с моей наукою: отраднo
заране знать, какую смесь получишь,
когда в стекле над пламенем лазурным
медлительно сливаются две соли,
туманную окрашивая колбу.
Отраднo знать, что сложная медуза,
в шар костяной включенная, рождает
сны гения, бессмертные молитвы,
вселенную...

и Эдмонд, стремящийся к гармонии:

Наука
сказала мне: “Вот – мир”, – и я увидел
ком земляной в пространстве непостижном
– червивый ком, вращеньем округленный,
тут плесенью, там инеем покрытый...
И стала жизнь от этой простоты
еще сложнее. По ледяной громаде
я заскользил. Догадки мировые –
все, древние и новые, – о цели,
о смысле сущего – все, все исчезли
пред выводом твоим неуязвимым:
ни цели нет, ни смысла; а меж тем
я втайне знал, что есть они!

Уничтожению единственной извилины Эдмонда, связующей его с гармонией и не поддающейся химиотерапии Гонвила, посвящен макросюжет «Смерти». Но парадоксальным образом Эдмонд признает истину розыгрыша, противопоставляя ему истину науки:

Довольно, не трудись, –
ведь все равно ты доказать не можешь,
что я не мертв и что мой собеседник
не призрак, Знай: пока в пустом пространстве
еще стремится всадник – вызываю
возможные виденья. На могилу
слетает цвет с тенистого каштана.
Под муравой лежу я, ребра вздув,
но мысль моя, мой яркий сон загробный
еще живет, и дышит, и творит.

Гармония побеждает алгебру, хотя последняя предьявляет последний аргумент – живую Стеллу, но опять же, если воспользоваться образом другого поэта:

Но если жизнь – базар крикливый Бога,
то только смерть – его бессмертный храм,

Стелла может оказаться сладостным признаком угасающего сознания, «Эхом твоих предсмертных мыслей», то выбор остается за гармонией.

В любом случае, макроструктурный уровень наррации в «Моцарте и Сальери» и «Смерти» существует в отношениях взаимной дополнительности: не только «Смерть» развивает макросюжет «Моцарта и Сальери», но и «Моцарт и Сальери» ею может быть прочитан таким образом, каким он читался. Заданное на макроструктурном уровне со-противопоставление двух нарраций находит свое завершение на уровне суперструктурном.

Вспомнив мысль Т. ван Дейка о специфичности суперструктурного уровня для каждого типа текста, следует заметить, что специфическим в любом драматическом тексте является семантическое напряжение между репликой и ремаркой. Статус ремарки в различные периоды развития драматического искусства был существенно различен.

Если в более поздних произведениях (Ибсен, Шоу, Чехов) он открывал широкие возможности авторского комментирования действия, создавая таким образом эпическую перспективу, то более ранний шекспировский вариант компенсирует с помощью ремарки отсутствие полноты дискурса. Ремарка в таком случае позволяет совершить скачок от неполноты высказывания к завершенному действию. Именно здесь ремарка становится паралингвистическим жестом, вбирающим в себя полноту возможных, но невербализованных изречений. Одна из героинь поэмы Б. Пастернака «Спекторский» «шутя одернула револьвер, и в этом жесте выразилась вся». Герои «шекспировского» типа драмы (а Пушкин и Набоков – в их числе) жестом перекрывают поэтику слова,

пуская течение драматического действия по новому руслу. По мысли П.А. Флоренского, «жест образует пространство, оказывая в нем натяжение, и тем самым искривляет его». В драматическом тексте указанная закономерность усиливается многократно и становится главным признаком эстетической коммуникации, возможной в визуальном, сценическом воплощении. Вербальный язык преодолевает инерцию времени, телесный язык жеста – инерцию пространства. Возможность перевода сукцессивного дискурса в симультанный гештальт – основное отличие драмы как от лирики, так и от эпоса, где возможности вербального языка гораздо шире возможностей body-language.

Представим на минуту, что каким-либо чудодейственным образом реплика «бросает яд в стакан Моцарта» исчезла из текста, жанр «маленькой трагедии» мгновенно превратится в игру болезненного сознания Сальери в духе героев Ионеско или Беккета. Но проблема психоделии сознания волнует скорее Набокова, чем Пушкина. Вот почему природа жеста в двух текстах не только различна, но и противоположным образом направлена. Если жест в «Моцарте и Сальери» перформативен и стремится к абсолютному значению, то жест в набоковской «Смерти» виртуален, он разворачивает один из возможных вариантов развития действия, сохраняя другой в виде потенциальной картины. В определенной мере смысл жеста дезавуируется, воссоздавая Пушкиным баланс слова и действия. Однако и это восстановление оказывается фиктивным, поскольку текст набоковской «Смерти» пишется на фоне пушкинского «Моцарта и Сальери». Таким образом, набоковская пьеса становится скорее палимпсестом, в том смысле, в каком употребляет этот термин Ж. Женетт, чем дискурсом. Набоков умышленно заставляет читателя «играть» с текстом. И в этой игре читатель перемещается на более высокий уровень эстетической коммуникации, прочитывая сюжет «Смерти» сквозь мерцание пушкинского текста. Таким образом, наррация в драматическом тексте Набокова деконструирует опыт «больших и маленьких» трагедий, в какой-то мере привлекая знаки чеховских пьес (например, неудавшийся выстрел Войничского) и предвосхищая более сложную структуру драматических произведений второй половины минувшего столетия.

В заключение еще раз следует напомнить, что системное изучение наррации в драматическом тексте находится на начальном этапе. Вот почему опыт современной лингвистики и учет создаваемых ею моделей может оказаться весьма продуктивным при обращении к специфике драмы.

Примечания

1. Т. ван Дейк. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 48.
2. Там же. С. 229.