

АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ ТЕКСТОСТРОЕНИЯ В ПЬЕСЕ М. УГАРОВА «ПРАВОПИСАНИЕ ПО ГРОТУ»

Н. В. Лесных, Т. А. Тернова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 11 ноября 2021 г.

Аннотация: на материале заголовочно-финального комплекса пьесы М. Угарова «Правописание по Гроту» в статье выявляется авторская стратегия драматурга. Она состоит в состоит в игре с историко-культурным контекстом, демонстрации смерти субъекта, победы дискурса над событием, нарративизации сюжета.

Ключевые слова: современная драматургия, постмодернизм, М. Угаров, «Правописание по Гроту».

Abstract: The article identifies the author's strategy of text design by the example of the play «Pravopisaniye po Grotu» by M. Ugarov. The upshot is that, the author's strategy of text design consists in the literary game with historical and cultural contexts, the demonstration of «death of the subject», the discourse dominates the plot event, the narrativization of the plot.

Keywords: modern drama, postmodernism, M. Ugarov, «Pravopisaniye po Grotu».

Многими исследователями подчеркивается, что в драматургии рубежа XX–XXI вв. происходит активизация авторского сознания (черта, не являющаяся родовой характеристикой драмы). В работах О. В. Журчевой и ряда других ученых отмечено, что драма XX века «мобилизовала арсенал средств, с помощью которых в рамках пьесы выявляется собственно авторское «Я» [4]. В. Л. Шуников выделяет процесс нарративизации как «один из векторов трансформации поэтики отечественной драмы» [14, 67], состоящий в усилении повествовательных элементов, превращении паратекста в основной текст: «ремарка становится концептуально значимым элементом текста», происходит «включение иных композиционных форм речи» (сны, эпистолярный жанр и т.п.) в основной текст драмы, возрастает речевая активность героев (ключевая особенность субъектной организации эпического произведения, по М. Бахтину) [14, 70]. «Автор функционально приближается к эпическому нарратору» [14, 67]. Событием, организующим драматическое действие, становится само движение авторской мысли, рассуждения, его мировосприятие. Показательная черта новой драмы — «бесфабульность»: «персонажи оперируют некими культурными, социальными, историко-политическими кодами», а сам автор «своей личностью заполняет и насыщает текст для сцены» [3, 68].

Современные театральные эксперименты возникают на стыке субъективного — авторской творческой воли — и объективного — языка и культуры, в рамках которой творится текст. Автор нередко превращается в создателя нарратива, избирающего для себя определенную смысловую и стилистическую стратегию.

Одним из показательных примеров реализации тенденций развития современной драматургии являются пьесы М. Ю. Угарова и, в частности, «Правописание по Гроту» (1991), которая станет предметом нашего исследования.

Специфика авторской модели текстостроения в пьесе заключается в том, что М. Угаров совмещает два отрицающих друг друга принципа: стилизацию и бриколаж. Традиционно стилизация рассматривается как такой тип интертекстуальности, в основе которого лежат деривационные (иерархические) отношения, и строится по принципу палимпсеста, создавая «ощущение двуслойности времени, в котором настоящее есть лишь реставрированное и ожившее прошлое» [15]. То есть многослойный палимпсест (устроенный как «модель человеческого мозга») призван обеспечить «работу по накоплению текстовых отложений» [9, 167], апеллируя к обобщающей способности памяти. Однако палимпсест, служащий вторичной утилизации старых (культурных) форм, взрывается в пьесе динамикой бриколажа, маркируя разрыв с традицией (перекодируя ее в пустую форму значимости). Принцип бриколажа, переводящий текст в горизонтальное измерение, приводит к нивелировке иерархии, реализуя постмодернистский принцип «нонселекции», и отражает «выпад» новодраматической эстетики против авторитарного слова.

Принципиальная фрагментарность, разорванность текста М. Угарова обеспечивает реализацию приема «ноль-позиции», задающего такой угол эстетической (и этической) проекции, что мозаика, сложенная из литературных осколков рубежа XIX — XX веков, обесмысливается, «прототекст изживает сам себя» [12, 14], а внимание концентрируется на самой процедуре (де)реконструкции и описании «ге-

неративного процесса» (И. П. Смирнов), ведущего к созданию произведения.

На такой метод восприятия пьесы настраивает и способ авторского присутствия в тексте. Показательны в этой логике паратекстуальные элементы пьесы, поскольку паратекст является прямым способом выражения авторского сознания в драме. Внешние границы текста определяются заголовочно-финальным комплексом, который, в свою очередь, включает заглавие, подзаголовки, перечень действующих лиц пьесы, послесловие и т. д.

Заголовок — полифункциональный компонент художественного произведения: он формирует читательское восприятие и «устанавливает границы интерпретации произведения» [8, 101], обладает внутренней взаимозависимостью с источником, откуда он был извлечен, служит одним из способов выражения авторской точки зрения («единственное слово, которое осмысливается только непосредственно автором» [8, 101]), обнаруживает «наиболее прочную и прямую связанность со смысловым целым произведения» [8, 101].

Сам характер заглавия пьесы — «Правописание по Гроту» — репрезентирует диалогическую художественную природу произведения. Через отсылку к значимому для русской культуры имени текст подключается к определенному историко-культурному контексту. С именем Я. К. Грота связывают начало истории русской орфографии, его работы («Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне» (1873), «Русское правописание» (1885)) считаются первым теоретически обоснованным сводом орфографических правил. Он выполнил культурную функцию по приведению русского письма к максимальному единообразию. Правописание «по Гроту» с небольшими изменениями сохранялось до орфографической реформы 1918 года. История русской орфографии связывается не только с историей языка, но является и частью истории культуры. Язык в таком контексте воспринимается как культурная, а не социальная практика, которая участвует в формировании культурного поля.

Не случайна актуализация в заглавии пьесы самой темы языка и речи, поскольку одной из эстетических задач, стоящей перед движением «новая драма», оказалось обновление языка (преимущественно за счёт документальной техники *verbatim* и «языка улицы»). Это намерение совпадает с ключевым тезисом постмодернизма — «мир доступен нам исключительно в опосредованной языком форме» [6]. Драматурги активно вводят в обиход реальные речевые конструкции (подчеркивая их социальную природу), которые, являясь элементами невыдуманной правды жизни, демонстрируют широкие возможности устного языка. Это мы видим и в самой «не литературной грамматической конструкции» — «по Гроту». Таким образом, заглавие, да и сам текст пьесы

М. Угарова «Правописание по Гроту» проблематизируют соотношение письменного (нормативного) и устного языков — две неэквивалентные семиотические системы.

С помощью использования ненормативной и нелитературной лексики как речевых характеристик персонажей автор деконструирует культурный (нормативный) язык. Речь, формирующая образы персонажей, содержит, в частности, диалектно-просторечные слова: глагол «сверзить» (арх. сиб.) в значении «сбросить, скинуть, столкнуть или свалить с вышины» [2, 146]; «помститься» в значении померещилось («помстить» (кому) — «отомстить» [2, 275]). Примером стилистической аномальности может служить употребление устаревшего варианта предлога со значением указания причины «через» вместо «из-за» («Через вскрик ль прусака... ты свалилась...»), а также грамматическая ошибка, повторенная дважды разными персонажами (Леонид и Ювеналий. «Нет ли у нас в доме яблочков? Так, знаешь, яблочков захотелось...» [11, 69, 88]) — склонение существительного множественного числа среднего рода по модели мужского.

Наиболее богата такими примерами речь главного героя — Ювеналия. Ему же принадлежит ряд реплик, содержащих рефлексию по восприятию текста с точки зрения субъекта чтения: «Таблица слов на ять — это страшно, страшно скучно. Но таблицу слов на ять нужно выучить наизусть, потому что без этого никакого правописания не будет!» [11, 86]. «В общем-то скучность — это и есть сигнал к тому, что здесь что-то страшное заключено внутри. Если я вижу в книге скучное место, я так вот и впиваюсь туда глазами. Я теперь ни за что не пропущу, как в детстве. Страшная важность заключена там, за точкой скучных слов!..» [11, 87]. Эта реплика, отражая динамику героя, момент взросления, является смысловым ядром пьесы, поскольку совпадает с основной авторской интенцией — выпадом против развлекательности массовой культуры. В этом и состоит установка Угарова как идеолога «новой драмы».

Рефлексия героя с точки зрения воспроизводящего текст сознания: «Мамочка, я ничего не могу выговорить... У меня все распадается в разные стороны, мамочка!..» [11, 65] — фиксирует редукцию языка, распад связей между объектами и словами, разрушение слова как основного носителя смысла. Эта ситуация расщепления слова (текста), маркирующая раздробленность мира и утрату целостности героем, может быть описана при помощи постмодернистского понятия «фрагментирование субъекта» [5] (утрата субъектом «идентичности»). Происходит смерть субъекта как центра, вокруг которого строилось познание, культура, жизнь. Ювеналий, как субъект речи, ощущает в себе неспособность выполнения функции транслятора некоторых языковых конструктов, выпадет из системы знаковой реальности.

Нарушение «нормы» — аграмматичность речи — в силу своей неправильности — находится в сильной позиции, маркируя перенос основной смысловой тяжести текста пьесы на саму речь (дискурс).

Подзаголовок — «пьеса в трех частях» — отражает современную жанровую ситуацию, в которой наиболее адекватными жанровыми характеристиками оказываются «пьеса» и «текст». Авторское жанровое определение выступает в нескольких функциях: коммуникативной, будучи способом установления контакта с читателем / зрителем, и культуротворчески-текстостроительной, как способ вписать свой творческий опыт в ряд современных тенденций в искусстве в целом. Сам текст драмы не случайно оказывается фрагментированным, являясь, по сути, чисто дискурсивной практикой. Такая пьеса не может иметь завершения, поскольку дискурс неостановим: финал пьесы не открыт, а оборван.

Ремарки в «Правописании по Гроту» многофункциональны. Они включены в художественную структуру как «обширный авторский повествовательный текст» [3]. В виде ремарки выстроена экспозиция пьесы, вводящая читателя в сюжетную ситуацию: «... Потолки были так высоки — в два света, — что решено было построить антресоли. Еще до самого построения антресоли эти много раз были расчерчены и в уме, и в воздухе, и по стенам, вид сверху, вид снизу, прямо и в разрезе... Видимо, тут и закралась та ошибка, о которой речь пойдет впереди. Еще в умственном начертании закралась она и ждала своего часа» [11, 57].

Ремарка демонстрирует подчеркнута театрализованную установку на игру с читателем. Не случайна деталь — «потолки в два света», визуализирующая идею интертекстуальной, двуслойной природы художественного мира. Второй свет в архитектуре — прием, используемый в помещениях с отсутствующими потолочными перекрытиями на одном или нескольких этажах. Такая конструкция создает ощущение большого пространства, легкого и воздушного, и используется в общественных пространствах (театрах, кинотеатрах, вокзалах).

Лестница в художественных текстах нередко выступает как экстремальное пространство (например, у Ф. М. Достоевского). Так и у Угарова оно наполнено звуками: «скрип оставался неизменным, ужасным и неестественным» [11, 57], хлопали двери, шуршал шелк платья. В ремарках содержится элемент авторской рефлексии, который создает еще одну точку зрения на текст, демонстрируя его принадлежность к двум полям: театральному и литературному, полю действия и его интерпретации: «Так в старых и глупых романах бывают такие специальные, ненатуральные скрипучие лестницы...» [11, 86]. Изображенное пространство принципиально парадоксально, содержит «ошибку», которая отмечена в ремарке: «дом как мир лишился опоры, симметрии, устойчивости» [1,

45]. Показательно в тексте использование глаголов движения вниз: поехать с лестницы, свалиться, покатиться, сесть, сверзиться (упасть вниз) и мотива потери равновесия (Глобус — Бабушка — Любочка — Ювеналий — Мамочка), который может быть прочитан как эквивалент утраты смысла. Герой рассматривается в знаковой реальности, теряет свою целостность, устойчивость и определенность — наступает «смерть субъекта».

В «двуслойной» пьесе М. Угарова принципиально несовпадение сюжетного (сценического) и хронологического (фабульного) времени. Так, в тексте присутствуют указания на «пороговые темпоральности», которые «наиболее характерны для обществ, находящихся в состоянии кризиса, сопровождающего исторические перемены» [7, 25]. Они определяют сюжет пьесы, на уровне которого ведется разговор о конце эпохи, в которой «все хорошо», ее смыслов и языка.

Хронологически «действие происходит в конце XIX века в маленьком городе». Непрерывности временной протяженности в пьесе нет («прошло три года», «прошло два года»), что не характерно для драмы. «Эмблемным признаком нарративизации становится переход от настоящего грамматического времени к повествовательному прошедшему» [14, 70].

Композиция пьесы «Правописание по Гроту» также аномативна: деконструирована ее классическая схема: «завязка — развитие действия — кульминация — развязка». В пьесе дублируются одни те же детали образа, выстроена «система композиционных повторов» [13, 276].

Трехчастная структура текста разбивается крупными ремарочными вставками, например: «Грохнул хор цикад и сверчков. Дружно, разом грянул, будто дело было в густом и диковинном саду. Под каждым кусточком гремели кузнечики, кобылки и богомолы. И все божьи стрекозки... Все обнялись и очаровались. Рассмеялись легко и свободно. Удивлялись своей недавней угрюмости» [11, 83]. Эта идиллическая зарисовка эмоционально контрастна основному корпусу текста, призвана подчеркнуть принципиальную недостижимость «органической сопричастности бытию как целому» [10, 49]. «Радостная растроганность мирным, устойчивым и гармоничным сложением жизни, где находят себе место спокойное семейное бытие и счастливая любовь, единение человека с природой, его живой, творческий труд» [13, 114] — это нереальный, запредельный, идеальный мир, который предполагается во времени до основных событий пьесы, в которой герои умирают, издеваются друг над другом, уничтожают себя и мир вокруг себя.

Архитектоническая форма идиллического завершения — хронотоп «родного дома» — также деконструируется, вступая в противоречие с констатацией безысходности смерти: «Леонид... и раздавил ногою подскочившего к нему кузнечика. И еще од-

ного раздавил. Увидел третьего, рассмеялся и в пляс пошел» [11, 98]. Перед нами предстает пишущий герой Ювеналий, мечтающий об уходе в мифологический мир (совмещение двух реальностей): «Надеть валеночки с калошами на них, вязаную телогрейку с гусиными лапками, шинель и пятигорский башлык, обвязаться шарфом крест-накрест, как я тебя всегда учила... надеть валеночки и т. д... Обстукать, обколоть, подрубить лед!» После ремарки «Занавес» следует вставка, указывающая на изменение текстовой стратегии, на уход сюжета в поле текста: «Из письма, присланного Ювеналием к Любочке спустя еще два года» [11, 98]. Мысль о смерти также перемещается в пространство текста, следствием чего становится смерть слова: «... Смысл и значение буквы «ять» страшно утрачено, правописание через нее шатко. Ее и держат-то лишь в память о древнерусском!.. Можно было бы разобрать эту путаницу и установить особое правило или же остаться при одной букве «е». Только буква эта очень перегружена, она и нынче уже произносится на шесть ладов» [11, 98]. Не случайна в приведенной цитате временная перспектива убывания.

Таким образом, заголовочно-финальный комплекс пьесы обнажает авторскую стратегию М. Угарова, которая состоит в игре с историко-культурным контекстом, демонстрации смерти субъекта, победы дискурса над событием, нарративизации сюжета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века: учеб. пособие / М. И. Громова. — 4-е изд. — М.: Флинта: Наука, 2009. — 368 с.: ил.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 тт. / В. И. Даль. — Т. 3, Т. 4. — СПб.: Диамант, 2002.
3. Журчева О. В. Авторские стратегии в новейшей драматургии / О. В. Журчева // Литература и театр: материалы междунар. научно-практич. конфер. — Самара: Самарский университет, 2006. — С. 60–70.
4. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX — XX веков / О. В. Журчева

// Культура и текст. — 2006. — № 1. — С. 38–51. — Режим доступа: [<https://cyberleninka.ru/article/n/formy-vyrazheniya-avtorskogo-soznaniya-v-novoy-drame-rubezha-hh-hh-vekov/viewer>] (дата обращения: 12.11. 2021).

5. Ильин А. Н. Субъект в пространстве философии постмодернизма. — Субъект в пространстве философии постмодернизма // Знание. Понимание. Умение: электрон. журн. — 2010. — № 1. Философия. Политология. — Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/1/Ilyin_Subject/] (дата обращения: 12.11. 2021).

6. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. — Режим доступа: [<http://old.guelman.ru/slava/postmod/>] (дата обращения: 12.11. 2021).

7. Матич О. Fin de siècle: Барокко и модернизм (промежуточность, опространствливание времени, визуальность) / О. Матич. — Новое литературное обозрение, Москва, 2018. — N1 (149). — С. 24–48.

8. Подковырин Ю. В. Заглавие / Ю. В. Подковырин // Новый филологический вестник. — 2011. — № 2(17). — С. 101–110.

9. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.

10. Тюпа В. И. Художественный дискурс: (введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. Гос. ун-т, 2002. — 80 с.

11. Угаров М. Ю. Облом off: Пьесы. Повесть / М. Ю. Угаров. — М.: Изд-во Эксмо, 2006. — 416 с.: ил.

12. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. — М.: КомКнига, 2007. — 280 с.

13. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. Заведений / В. Е. Хализев. — 5-е изд., испр. и доп. — М.: Издательский центр «Академия», 2009. — 432 с.

14. Шуников В. Л. Нарративизация новейшей российской драмы / В. Л. Шуников // Вестник РГГУ. — № 7 (69). — 2011. — С. 67–74.

15. Ямпольский М. Различие, или По ту сторону предметности (Эстетика Гейне в теории Тынянова) / М. Ямпольский // НЛО. — 2006. — № 80. — С. 30–53. — Режим доступа: [<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ia3.html>] (дата обращения: 12.11. 2021).

*Воронежский государственный университет
Лесных Н. В., аспирант кафедры русской литературы
XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук.
E-mail: natasha-les@mail.ru*

*Тернова Т. А., доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук.
E-mail: ternova@phil.vsu.ru*

*Voronezh State University
Lesnykh N. V., Postgraduate student of the Department
of Russian Literature of the XX and XXI Centuries, Theory of
Literature and the Humanities.
E-mail: natasha-les@mail.ru*

*Ternova T. A., Doctor of Philology, Associate Professor,
Professor of the Department of Russian Literature of the XX and
XXI Centuries, Theory of Literature and the Humanities.
E-mail: ternova@phil.vsu.ru*