

С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

О.Ю. Багдасарян

ОРКЕСТРОВКА СЛОВА:

РЕЧЕВЫЕ ЛЕЙТМОТИВЫ ДРАМАТУРГИИ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

70-е годы XX века ознаменовались появлением целой плеяды драматургов, составивших так называемую «новую волну» (или – другое название – группу «поствампиловцев»). Это такие драматурги, как Л. Петрушевская, В. Арро, В. Славкин, А. Галин, А. Казанцев, А. Соколова, С. Злотников, Л. Разумовская и др. Будучи непосредственными учениками А. Арбузова, В. Розова, А. Володина, А. Вампилова, молодые драматурги не могли не перенять внимательного и чуткого отношения своих наставников к человеку, к его психологии, жизни, быту – то есть к частной сфере человеческой жизни. Сами номинации «новая волна», «поствампиловская драма» (этот «термин» был придуман для драматургов «новой волны» критиком А. Смелянским и стал наиболее употребительным) демонстрировали преемственность, подчеркивали связь с традициями социально-психологической драмы, вместе с тем указывая и на новаторский характер этой драматургии.

Первая реакция критики на поствампиловскую драму была не самой радужной: внимание авторов к повседневной жизни оборачивалась обвинениями в «бытовизме», камерность пьес поствампиловцев, органическая необходимость использовать малые формы – «одноактовки» – «мелкотемьем», чуткое отношение к слову героя, особенности драматургического языка – «магнитофонностью», нелитературностью.

«Бесстрастный фонограф» – так часто обозначали пьесы «новой волны» современники-критики. Действительно, первое, что бросается в глаза при обращении к пьесам поствампиловцев, – это быт. Речь персонажей представляет собой поток «нерасчлененного бытия», в котором главное место отведено решению частных, семейных проблем. Герои обсуждают продажу дачи дяди-писателя какому-то парикмахеру («Смотрите, кто пришел!» В. Арро), пересчитывают бутылки на праздничных столах (чтоб не обманули), договариваются со штатным тамадой («Тамада» А. Галина), продают вещи подругам детства («Восточная трибуна» А. Галина), сватаются к уже немолодым и почти потерявшим надежду обзавестись семьей («Фантазии Фарять-

ева» А. Соколовой, «Пять романсов в старом доме» В. Арро), решают вопросы о рентабельности сада («Сад» В. Арро), выясняют, почему ребенка разыскивает милиция, попутно обсуждая, кто должен посыпать дорожки песком, чтобы не было скользко («Колея» В. Арро), спорят с детьми («Ретро» А. Галина), вспоминая студенческие годы, пытаются выяснить, кто прав, а кто виноват («Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина), рассказывают о чужих и своих изменах («Трагики и комедианты» В. Арро) и т.п.

Сейчас, на фоне «новой драмы», язык которой все больше стремится приблизиться к стихии разговорной речи (как крайность – современный «документальный театр» с техникой *verbatim*), очевидно, что мнение об особой «магнитофонности» пьес «новой волны» было сильно преувеличено, а присущая этим пьесам поэтичность и метафоричность в лучшем случае только констатирована исследователями. Попытаемся разобраться с некоторыми особенностями словесной организации этих пьес, в частности, с речевыми лейтмотивами.

Драматическая речь в пьесах поствампиловцев конструирует образ бытовой, повседневной жизни с эмоциональной доминантой усталости. С ней связан общий для поствампиловцев тон «потерянной жизни». Как возникает этот «тон»?

Обратимся к пьесе А. Галина «Восточная трибуна» (1981) и рассмотрим речевой мотив, связанный с героиней по имени Шура Подрезова. Это одна из школьных подруг Вадима Коняева, заехавшего вместе с шурином в свой родной городок – с целью повидать тетю, бывших одноклассниц и продать кое-какие вещи, так как ему срочно нужны деньги.

При первом своем появлении Шура сообщает:

Я как раз стирку затеяла. Только что наволочки поставила кипятить. Мадлен прибежала. Иди, говорит, Вадька Коняев на стадионе сидит. Пойду, думаю, посмотрю на него¹.

Очевидно, что Подрезова взволнована, она действительно торопилась увидеть школьного товарища, рассказать Коняеву о том, что произошло за все это время с ее жизнью и жизнью знакомых им обоим людей, наволочки упоминаются в данном случае как элемент фабулы – за-

Ольга Юрьевна Багдасарян — ассистент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

¹ Цитируется по: Галин А.М. Пьесы. – М., 1989.

груженность Подрезовой бытовыми проблемами. Частым повторением этой речевой темы (*Наволочки мои выкипят все. (Поднимается вверх) ... Я наволочки поставила кипятить. Олег... Закончите со мной, и я побегу за деньгами. ... Нет, правда, ребята... у меня наволочки кипят. Сколько, Вадим? ... Вадик, ты извини, у меня время не ждет... Я наволочки сняла, простыни поставила... Выходной день, сам понимаешь, сколько работы...)*), возникающей как бы непреднамеренно, как характеристика ситуации, «информация к сведению» о том, что Подрезова торопится, создается образ жизни как постоянной спешки. Эта речевая тема у героев и ассоциируется с Подрезовой. Из невразумительной полупьяной речи Шуры Коняев, далекий от коммерческих махинаций своего шурина Потехина, выживает только:

Что тебе нужно, Шура? Я ничего не понял... Ты вытила... ты торопишься, и что?

По мере развития действия семантика речевой темы расширяется до символической:

Кленьшева. Как жизнь, чем занимаешься?

Подрезова. Стираю...

Причем Галин в очередной раз использует прием несовпадения посылы/вопроса и ответа – Кленьшева спрашивает о жизни вообще, Подрезова отвечает о том, что делает сейчас, но разрыв значений только усиливает символическое звучание мотива, смысл его смещается от информативного – то есть от характеристики конкретного фрагмента действительности – к выражению отношения к этому фрагменту, которым становится сама жизнь:

Подрезова. Давай, Люда за здоровье! Я жить хочу. В эти выходные все перестираю, в следующие оденусь во все новое.<...> Перекрашусь в черный цвет, стану жгучей брюнеткой с хризантемой в волосах... Вы, девки, пейте... не обращайтесь внимание, я пойду в сторонке пореву (Отошла, закрыла лицо руками).

Таким образом, в содержании речевого знака (лейтмотива) начинает преобладать эмотивное значение, с ним связывается восприятие жизни как чего-то безвозвратно ушедшего, возникает образ «загубленной, потерянной жизни», в экспрессивное поле лейтмотива включается вариант: жизнь как бесконечный бег (*Подрезова... Вадик, так, значит, ждать мне Мадлен или как? Коняев. Жди... Подрезова. Тогда я назад трусцой*), который буквально материализуется, воплощается Подрезовой в физической попытке догнать уходящую жизнь. Ответом на реплику Коняева «Жизнь прошла» становится бессмысленный бег Шуры по полуразрушенному стадиону:

Подрезова спустилась вниз и побежала по беговой дорожке. Выпрямилась, как ей показа-

лось, вернув прежнюю осанку. Сначала она бежала быстро и ровно, но потом побежала медленнее, мешали ямы. Она потеряла дыхание, сникла и села на кучу земли в начале второй стометровки.

Сценическое движение используется автором как одна из форм диалога: жест героев усиливает эмоциональное звучание мотива, сам в определенной степени становится символическим действием.

Речевая тема Шуры Подрезовой – лишь одна из целой сетки мотивов, «опутывающих» пьесу. С каждым из героев связан речевой мотив, сходный по эмоциональному звучанию с уже названным: это речевой лейтмотив «Завтра будет дождь», кочующий от Семенихиной к Самохваловой, а потом – к Коняеву, «итальянский» мотив Мадлен – как вариант мотива потерянной «иной жизни», и т.д., причем на уровне фабулы произведения каждая из речевых тем имеет свое объяснение: пессимистка Семенихина предчувствует погоду, Мадлен пережила несколько лет назад трагедию (погиб ее жених-итальянец), но в контексте пьесы ситуативное звучание бытовой темы включается в общую лирическую тему «ностальгии по утраченной жизни», которая со всею силой звучит в монологе «пустого» человека Потехина:

Это – ностальгия по утраченной жизни. <...> Всю жизнь человек о чем-то скорбит. В молодости о прошедшем детстве... Получая хорошую зарплату, тоскует о голодной юности... <...> И так всю жизнь... до тех пор, пока равнодушная рука не выведет в книге регистрации твою фамилию в графе «умер». Не знала рука, как горела душа этого человека, как душили его отчаяние и стыд...<...> Как многого он жаждал! Какие силы в себе подозревал! Увы, проходил день, другой, третий...<...> Что же делать, если душа умирает раньше тела.

Монолог этот организован почти музыкально – в нем отчетливо слышится «поэтический» настрой: риторическая приподнятость, анафоры «Как...», «Какие...», столкновение в пределах монолога контрастных категорий порыв-охлаждение, жажда-равнодушие, сила-бессилие, потенции-нереализованность, душа-тело. Все эти категории описывают, по большому счету, два основных полюса: быт (материальное) – бытие (духовное). С одной стороны, такая «трагическая поэзия» чужда прагматичному Потехину, с другой – она в стиле его постоянного «лицедейства». Можно было бы воспринять этот «гост» как раз в игровом ключе, если бы реакция слушателей – тягостное молчание – не убеждала в искренности Потехина или, во всяком случае, в «стоцентном попадании» в суть проблемы. К этому монологу стягиваются все речевые темы

героев, в нем лирический сюжет воспоминания о прошлом и ощущение безвозвратно уходящей жизни будто всплывает на поверхность, овнешняется, озвучивается. Механизм расширения значения речевой темы в данном случае есть образование контекстуального лейтмотива – достаточно нейтральные в исходной ситуации слова обогащаются контекстом и приобретают иной статус – метафорический, устанавливая эмоционально-психологические связи между эпизодами пьесы и создавая общий эмоциональный фон. Получается, что общее для героев ощущение «потерянности», «пропавшей жизни» стягивает внешнюю раздробленность быта.

В пьесе В. Арро главной речевой темой, связанной с образом Кинга, становится фраза «Смотрите, кто пришел!» (1981). По отношению к этой фразе также можно говорить о наращивании смыслов контекстуальным мотивом – как интеллектуальных, идейных, так и экспрессивных.

На уровне предметно-логическом, сферы реализации идейных значений, речевая тема есть озвучивание намерений героя, его волевых усилий – Кинг говорит, что хотел бы преодолеть разрыв между интеллигенцией и людьми неинтеллектуальных занятий, а вообще, учитывая маргинальное положение Кинга (свои быют, обманывают, другие, «высоколобые», тоже «бьют», но не в прямом, а в переносном смысле – унижают), в какой-то степени обозначает его попытку самоидентификации. В большинстве случаев фразу «Смотрите, кто пришел!» произносит Кинг, как бы примеряя ее к другим, тональность речевой темы меняется в зависимости от ситуации. В первый раз это вариант языкового «балагурства» Кинга:

*Кинг. Смотрите, кто к нам пришел! Это же наш добрый слугитель водной стихии...*²

Кинг играет в «высшее общество»: он только что отправил Леваду надеть рубашку, и теперь как бы заново знакомит его с присутствующими.

Второй раз фраза звучит в пределах того же эпизода – сцена на веранде. В минуту всеобщего веселья появляются Ордынцев и Шабельников. Впечатление, что Кинг им действительно рад, но смысл фразы определяется не локальной ситуацией, как в случае с Левадой, а всем контекстом происходящих событий:

Кинг. Смотрите, кто к нам пришел! Это же молодой хозяин! (Выходит на встречу). Ну вот, а вы говорили – не встретимся! Как я рад! Мы загостились у вас, извините... тут, некоторым образом, смычка, братание ...

В ситуации бесцеремонного приезда на дачу без хозяйки, после эпизода в машине с попыткой предложить Шабельникову джинсы, когда стало очевидно, что дружбы не получится, фраза «Смотрите, кто к нам пришел!» вкупе с «мы у вас немного загостились» из уст человека, который собирается купить дом, звучит достаточно иронично. При этом важно, что Кинг ведет себя не как гость, а как гостеприимный хозяин: встает, идет навстречу, усаживает за стол и т.д. На фоне явного разделения героев на два лагеря – интеллигент и нувориши – фраза приобретает характер социальной метафоры («Они будут приходить и занимать наши места», – говорит о Кинге и его приятелях Табунов).

В диалоге с Шабельниковым Кинг рассказывает о своей мечте, ради которой он «все может бросить»: *полное доверие друг к другу, ясный взгляд, благие намерения – одним словом, совесть чиста, на душе покойно...*

Искреннее и взволнованное: *Что вам, трудно улыбнуться при моем появлении и сказать: смотрите, кто к нам пришел?* – обозначает конфликт иного порядка – психологический, внутренний конфликт героя, который везде чужой и не может определиться с тем, где же он настоящий. Быть просто «титлованным парикмахером» он не хочет – Кинг чувствует себя не коммерсантом, а артистом, но его творческий порыв не связан с поиском комфорта, как у Роберта и Левады (см. монологи-фантазии друзей Кинга в ответ на стихи Ордынцева, в которых творчество сопрягается не с «напряженной духовной работой», что есть неперемное условие поэзии, а с потребностью «сделать красиво»).

В атмосфере финальной сцены происходит, пользуясь терминологией Л. Зельцера, «развеществление» контекстуального символа, когда он приобретает большую степень абстракции, насыщаясь уже не столько «идейно», сколько эмоционально. Искренняя радость Маши по поводу встречи с таинственным музыкантом (*Восторженно Табунову, подняв флейту.*) *Смотрите, кто к нам... пришел!...*) диссонансом переплетается с общим для всех ощущением ужаса (*Все с ужасом смотрят в проем двери, все уже понимая... И вот, наконец, пятак выходит Алина. Кажется, что она вот-вот закричит.*) «Благовест» старика Пригоршнева, увлеченно играющего на флейте, превращается в похоронную музыку по самоубийце Шабельникову, а речевая тема «Смотрите, кто пришел!» обретает истинно трагическое звучание.

Еще одним приемом насыщения мотива экспрессией становится характер сценической организации пьесы: она выстроена так, что создается ощущение постоянного вторжения – герои приезжают, уходят и возвращаются, количество дей-

² Цитаты по: Арро В.К. Колея. – М., 1987

ствующих лиц все увеличивается, все ждут приезда мадам Табуновой, которая в результате так и не появляется, вместо нее прибывают непрощенные Роберт с Левадой. В результате ощущение вторжения, связанное с появлением Кинга, Роберта, Левады, сопрягается с мотивом ожидания: а кто же еще придет?

Таким образом, на речевые темы героев по ходу действия «наслаивается» дополнительная выразительность, звучание их теперь может быть прояснено только всем контекстом, к тому же в некоторых случаях, как, например, в пьесе «Восточная трибуна», происходит смещение значения от информативного к эмотивному, в том числе и

с помощью использования возможностей сценического движения.

Особенность драматического конфликта, положенного в основу пьес «новой волны», стремление передать драматизированное течение жизни обусловили специфическое соотношение информативного значения реплики и его выразительного смысла. Дезинтегрированность бытового диалога в пьесах поствампировцев преодолевается системой речевых лейтмотивов. Они выполняют функцию некой центростремительной силы, склеивающей «речевое многотемье» пьес и организующей кажущиеся случайными связи в систему.