

4. ЛИНГВОПОЕТИКА (ТЕКСТОЗНАВСТВО)

УДК 81'42:82-22(410.1) "15/19"

Кутоян А.К.

ТЕКСТ КОМЕДИИ В СИСТЕМЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Цель данной работы – определение комического потенциала различных компонентов комедийного драматургического текста (далее – КДТ) и путей его реализации.

Текст комедии является разновидностью драматургического текста (далее – ДТ). Как любой драматургический текст он имеет специфическую прагматическую заданность – превратиться в спектакль, предназначенный для аудиовизуального восприятия зрителем. Это обстоятельство определяет особенности сохранения и передачи информации, обладающей комическим потенциалом, на пути от адресанта – автора пьесы – до конечного потребителя – зрителя.

Наименьшие потери несет в этом плане персонажная речь (далее – ПР). Она подвергается лишь частичной трансформации, оставаясь в рамках первичного, вербального, кода. ПР лишь переходит из письменной в устную форму. Конечно, при зрительном восприятии вербальной информации условия ее восприятия более благоприятны: читатель может читать и перечитывать одни и те же отрезки текста, пока не убедится в их полном понимании. При устном воспроизведении возможны потери, обусловленные однократностью восприятия речевой информации. Тем не менее, потери комической информации в этом случае все же минимальны.

Комическая информация, содержащаяся в авторской речи (далее – АР) (авторской ремарке, аргументуме и проч. составляющих), в полном объеме до конечного потребителя не доходит, поскольку первичная вербальная информация в АР подвергается перекодировке: вербальный код уступает место различным паралингвистическим, невербальным кодам. И хотя эти невербальные коды обладают значительными компенсаторными возможностями, определенные информационные потери неизбежны. Степень полноты компенсации зависит от таланта режиссера, актеров и проч., т.е. промежуточного потребителя: от их способности найти адекватные средства комического (грим, поведение и т.д.).

Проиллюстрируем возможные потери при перекодировке первичной информации следующим примером. В пьесе “Голландская куртизанка” Марстон использует каламбур, построенный на взаимодействии AP и реплики персонажа:

I Constable <...>

(Exeunt, having left Mulligrub in the stocks).

Mulligrub: <...> Do not fear to be poor,

Mulligrub, thou hast a sure

Stock now.¹

В данном случае обыгрывается полисемия слова *stock (stocks)*. С одной стороны, оно означает “колодки”, в которые посадили ни в чем не виновного Малиграба, с другой – это слово означает “*каюк*”.

Однако при постановке авторская ремарка, несомненно, потеряет свой вербальный образ, в результате чего каламбур будет разрушен. Зритель уже не сможет по достоинству его оценить. И хотя на сцене могут появиться настоящие колодки, они не смогут компенсировать комедийную вербальную силу потерянного каламбура, который образуется элементами текста, относящимися к различным системам декодирования.

Среди авторских составляющих драматургического текста достаточным комическим потенциалом обладают заголовки. Нередко заголовок с самого начала задает соответствующий комический вектор, например, “**The Devil is an Ass**” (“*Черт выставлен ослом*”) Б. Джонсона, “**The Man of Mode**” (“*Раб моды*”) Этериджа, “**Taming of the Shrew**” (“*Укрощение строптивой*”) Шекспира, “**School for Scandal**” (“*Школа злословия*”) Шеридана или “**Present Laughter**” (“*Настоящий смех*”) Коуарда. Однако большие возможности заголовка используются комедиографами недостаточно. Комический или иронический план многих заголовков становится понятным только по окончании чтения или просмотра спектакля. В качестве открытого инициального ориентира настройки на комическую волну заголовки комедий используются ограниченно.

Действительно, практически ничто не говорит о комическом характере заголовков произведений, которые скрыты за такими названиями, как “**Loot**” Ортона или “**Ruling Class**” П. Барнса. Лишь знакомство с макротекстом позволяет уловить ироническое звучание этих концептов. Только тогда становится понятным, что *Ruling Class* это фактически *Badly Ruling Class*.

Достаточно велик комедийный потенциал авторской ремарки, представляющей остроумное юмористическое или сатирическое опи-

сание внешности и психологических особенностей действующего лица. Мастером подобных ёмких и метких описаний всегда был Б. Шоу. Вот как описывает великий драматург Леди Бритомарт из пьесы “*Майор Барбара*” (“**Major Barbara**”, 1907; 19):

*Lady Britomart is a woman of fifty or thereabouts,
well dressed and yet careless of her dress, well
bred and quite reckless of her breeding ... conceiving
the universe exactly as if it were a large house in
Wilton Crescent.*

При постановке происходит перекодировка первичной информации. Представленная вербальная информация должна быть преобразована в паралингвистическую. Насколько удачно это будет сделано, зависит от режиссера и актеров. Однако своеобразие вербального ряда, к сожалению, передать напрямую невозможно. Это происходит только опосредованно, с помощью иных знаковых систем.

Такую же трансформацию претерпевают и остроумные интерьерные описания, а также рассуждения об атмосфере происходящего, призванные дополнить характеристики комических персонажей. Роль компенсатора вербальной информации здесь преимущественно должна сыграть сценография и светотехника, а в ряде случаев средства перекодировки вообще весьма затруднительно.

Например, интродукционная ремарка к пьесе “*Ученик Дьявола*” (“**The Devil’s Disciple**”, 1901; 9-10) содержит едкое замечание Б. Шоу о политической обстановке в Америке, которая сложилась к 1777 году:

*The year 1777 is the one in which the passions
roused by the breaking-off of the American
colonies from England, more by their own weight
than by their own will, boiled up to shooting
point, the shooting being idealized to the English
mind as suppression of rebellion and maintenance
of British dominion, and to the American as defence
of liberty, resistance to tyranny, and self-sacrifice
on the altar of the Rights of Man. Into the merits
of these idealizations it is to say, without prejudice,
that they have convinced both Americans
and English that the most high-minded course for
them to pursue is to kill as many of one another
as possible...*

К сожалению, только читатель, но никак не зритель, может ознакомиться с этой исторической справкой, которую с присущим ему сарказмом дает в начале своей пьесы Б. Шоу.

Неряшливый вид обитателей небольшого домика миссис Даджен из этой же пьесы подчеркивается и общей атмосферой беспорядка в комнате. Эта информация также представлена в ремарке и может быть передана только с помощью сценографии и светотехники:

*the door and the corner, a shamelessly ugly
black horsehair sofa stands against the wall.
An inspection of its stridulous surface shews
that Mrs. Dudgeon is not alone, a girl of sixteen
or seventeen has fallen asleep on it. <...>
Her frock, scanty garment, is rent,
weather-stand, berrystained, and by no means
scrupulously clean.*

Наименьшим комическим потенциалом и способами его реализации обладают такие элементы авторского текста, как эпиграф, аргументум, различные технические указания и авторские записки для постановщиков. Даже если они не лишены какого-либо комического начала, до конечного потребителя они не доходят. Правда, зная об этом, драматурги, видимо, не особенно стремятся проявить в этой сфере свое остроумие, сосредоточившись на главном носителе комической информации – персонажной речи, о чем уже говорилось.

Благодаря своей одновременной двойной отнесенности и к авторскому и персонажному планам (автор обращается к зрителю через резонера), эпилог и пролог остаются достаточно эффективным средством комического воздействия на зрителей. Однако смеховое начало здесь обычно сочетается с определенным морализаторством; комическое, таким образом, соседствует с определенным дидактическим началом или сопровождается им, как это происходит в басне.

Нередко смеховое начало вообще уходит из пролога, когда в нем высказывается творческое кредо автора, как это имеет место, например, в пьесе Джонсона *“Вольпоне”*. Б. Джонсон фактически ведет в прологе полемику о природе и цели комедийных драматургических произведений с другим известным комедиографом елизаветинской эпохи Дж. Марстоном, оставаясь при этом достаточно серьезным.

Джонсон придерживается взгляда, высказанного римским поэтом Горацием в *“Искусстве поэзии”*: искусство должно совмещать полезное с приятным. Именно это известный драматург и подчеркивает в своем прологе:

*And a little wit
Will serve to make our play hit;
According to the palates of the season,
Here is rhyme not empty of reason.
This we were bid to credit from our poet,
Whose true scope, if you would know it,
In all his poems still hath been this measure,
To mix profit with your pleasure...²*

Дж. Марстон придерживался несколько иной точки зрения, которая высказана им в прологе к комедии “*Голландская куртизанка*”: “*We strike not to instruct but to delight*”.³ Более того, Дж. Марстон оговаривает, что вообще в своих пьесах никого не хочет обидеть: “*the only end of our now study is not to offend*”.⁴

Возвращаясь к прологу Б. Джонсона, отметим, что в нем он пытался определить и жанровую разновидность своей пьесы: “*And so present quick comedy, refined As best critics have designed*”.⁵ Он также предупреждает, что его комедия – это не злая сатира, а довольно умеренная, хотя и острая пьеса: “*All gall and copperas from his ink he draineth; Only a little salt remaineth*”.⁶

Правда, говоря это, автор несколько лукавит, чтобы притупить бдительность сильных мира сего, которых он высмеивает в своих комедийных произведениях.

Текст комедии, как любой ДТ, принадлежит к числу относительно жестких текстов по сравнению с иными разновидностями художественного текста. Эта жесткость вытекает из его прагматической заданности на сценическую реализацию. Последнее означает, что он должен удовлетворять целому ряду условий, вытекающих из ограниченных возможностей театральной, сценической реализации первичного продукта.

Так, текст комедии имеет ограниченный объем, рассчитанный на 2-4 часа реального времени, соответствующего продолжительности спектакля. Это приводит к особой концентрации всех средств, работающих на комический эффект, и заставляет драматургов широко использовать иррадиационные свойства многих приемов создания комического, отбирать те из них, которые нацелены на немедленный комический эффект.

Великие комедиографы елизаветинской эпохи любили в качестве макропространства выбирать различные экзотические места, что давало им возможность в завуалированной форме критически изображать недостатки Англии.

Весьма показательна в этом отношении “романтическая” комедия Шекспира “*Сон в летнюю ночь*” (“*A Midsummer Night’s Dream*”, 1595). В комедии нет ни географической, ни хроникальной определенности. Подобная недетерминированность позволяет рядом с древними Афинами расположить, например, лес, в котором живут эльфы из английских народных преданий. Все это создает предпосылки для создания неожиданных сюжетных ходов, связанных с различными несуразностями, недоразумениями и ведущих в конечном итоге к комическому эффекту.

Жесткая локальная привязка требовалась от авторов яковитской комедии (начало XVII в. – период правления Якова I). Так называемая городская комедия (*city comedy*) этого времени была преимущественно комедией лондонской: действие ее, как правило, разворачивалось в столице.⁷ Так, именно Лондон является макропространством в пьесах Б. Джонсона “*Черт выставлен ослом*” и “*Варфоломеевская ярмарка*”. Действие в комедиях периода Реставрации, как и в яковитской комедии, также происходило преимущественно в Лондоне (80% пьес). В XX в. география комедии значительно расширилась, хотя действие нередко разворачивается, как и прежде, в столице Великобритании – Лондоне.

Давно замечено, что Б. Шоу, как правило, давал подробную информацию о месте и времени действия, однако они были лишь фоном для его остроумного насыщенного диалога. Референтная макроситуация для великого драматурга оставалась второстепенным звеном.

Анализ показал, что в англоязычной комедии XX в. все шире используется монтажный принцип построения текста, получивший распространение благодаря влиянию киноиндустрии. Монтажный принцип позволяет обеспечить ту динамику действия, которая является неотъемлемым свойством комедийного произведения.

Элементы монтажного построения можно найти в пьесе П. Барнса “*Правящий класс*”. Так, первый акт распадается на 16 сцен, многие из которых представляют собой разрозненные локально-темпоральные фрагменты, которые не стыкуются с предшествующими и последующими эпизодами, а в некоторых случаях пространственно-временные индикаторы отсутствуют вовсе.

Сближение комедии и мюзикла привело к делению комедийных произведений в XX в. на номера, подобно тому, как это имеет место на эстраде. Истоки этого явления можно найти в драматургии XVIII в., когда появилась знаменитая “*Опера нищего*” Дж. Гея с ее эпизодической структурой и многочисленными музыкальными номерами.

Так, например, в первом акте у Гея 13 сцен и 17 “арий”, или вставных музыкальных номеров, быстро сменяющих друг друга.

Динамичность подобной структуры обуславливает наличие многих автономных реализаций комического в микроситуациях. Ввод монтажных принципов построения текста комедии создает еще больше степеней свободы для драматурга, позволяя вводить все новые сюжетные линии, по крайней мере одна из которых должна быть комической.

В этой связи отметим, что в романтической комедии главные герои являются носителями, проводниками романтической линии, а комизм обеспечивается сопутствующими сюжетными перипетиями и специальными персонажами комического амплуа. В комедии ситуаций и главные герои могут быть достаточно комическими фигурами. В этой разновидности комедии именно доминирующая сюжетная линия нередко несет значительный комедийный потенциал.

Подведем итоги нашего анализа.

Комический потенциал различных составляющих КДТ не одинаков.

Наибольшим комическим потенциалом и наиболее действенными средствами достижения комического эффекта обладает персонажная речь. Это обусловлено сохранением вербального кода при передаче информации от отправителя к потребителю. Хотя трансформация письменной формы в устную и приводит к некоторым информационным потерям в связи с переходом от возможностей многократного визуального восприятия при чтении к однократной слуховой перцепции, эти потери не существенны.

Авторская часть текстового массива имеет меньший комический потенциал и больше ограничений в плане его конечной реализации, что обусловлено необходимостью перекодировки первичной информации. Вербальная информация трансформируется в паралингвистические, невербальные формы, компенсаторные возможности которых не достаточны для полного сохранения исходной комической информации.

Среди компонентов авторской речи КДТ наиболее сильные позиции в плане реализации комического начала занимают заголовок и авторская ремарка. Исходная комическая информация поступает к конечному потребителю опосредованно, через сценографию, грим, светотехнику и т.п.

Несмотря на то, что КДТ относится к числу относительно жестких текстов, построение которых подчиняется условиям и возможностям

сценической реализации, он отличается относительной свободой организации художественного пространства, времени и сюжетного действия.

Монтажный принцип построения КДТ открывает еще большие возможности для создания подобных комедийных микроситуаций, построенных на различных девиантных особенностях.

Множество конкретных КДТ в английской комедиографии представляют собой самые разнообразные модификации исходной модели, что свидетельствует об отказе ведущих драматургов от догматических классических правил, позволивших создать яркие неповторимые произведения.

ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Marston J. *The Dutch Courtesan*. – L.: Penguin Books, 1985. – P. 93.
2. Jonson B. *Volpone, or the Fox* // Jonson B. *Two Comedies*. – M.: Higher School, 1978. – P. 5.
3. См. сн. 1, с. 35.
4. Там же.
5. См. сн. 2, с. 6.
6. Там же.
7. Salgado G. *Introduction to Four Jacobean City Comedies*. – L.: Penguin Books, 1985. – P. 15.