

УДК 81'42:822

СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В АСПЕКТЕ КОММУНИКАТИВНОЙ СТИЛИСТИКИ

И. П. Зайцева

В статье предложен один из возможных вариантов интерпретации современного драматургического произведения – с позиций коммуникативной стилистики художественного текста, – позволяющий более глубоко и многообразно истолковать своеобразие двух основных композиционно-речевых пластов пьесы; анализ проводится на материале произведения “Театральный роман-с” популярного драматурга Николая Коляды.

Ключевые слова: драматургический дискурс, коммуникативная стилистика, диалог, монолог, ремарка.

Одним из проявлений вновь утверждающейся в филологической науке рубежа XX – XXI веков антропоцентрической парадигмы безусловно можно считать повышенный интерес к проблемам речевой коммуникации. Стремительно развивается новая междисциплинарная область — *коммуникативная лингвистика*, “галузь мовознавства, спрямована на дослідження закономірностей, складників, чинників комунікативної діяльності, яка здійснюється на базі природної мови” [7, с. 234]. Экстраполяция многих идей и методов данной научной области на стилистику художественного текста и лингвистическую поэтику обусловила появление *коммуникативной стилистики художественного текста* — “нового направления современной функциональной стилистики, ... изучающего целый текст (речевое произведение) как форму коммуникации и явление идиостиля” [1, с. 157]. При этом трактовка идиостиля приобретает в сфере коммуникативной стилистики художественного текста ряд характеристик, расширяющих содержание этой категории в сравнении с традиционным толкованием: “Новая интерпретация идиостиля связана с многоаспектностью данного понятия, способного интегрировать разные особенности языковой личности автора” [1, с. 159].

Представляется, что изучение с позиций лингвистической коммуникативистики художественных дискурсов различной жанровой принадлежности может быть весьма плодотворным в том числе и для расширения набора конститутивных признаков, которые отграничивают друг от друга литературные произведения, принадлежащие к разным литературным родам — тем более что нередко эта принадлежность оказывается предметом споров и дискуссий.

Следует отметить, что в XX веке неоднократно предпринимались попытки конкретизировать и дополнить перечень параметров, которые кладутся в основу разграничения произведений, репрезентирующих разные роды литературы, соотнести их с явлениями, детально изучаемыми в тех или иных (помимо литературоведения) гуманитарных сферах: *лингвистике* (первое, второе и третье грамматические лица, а также категория времени: прошлое — настоящее — будущее); *психологии* (воспоминание, представление, напряжение) и других.

Думается, что в связи с акцентами на коммуникативных особенностях художественных дискурсов особого внимания заслуживает концепция австрийского психолога и лингвиста Карла Бюлера — разработанная им в 30-е годы XX столетия теория речи [2]. Рассматривая любое речевое действие в широком коммуникативном контексте (с учетом влияния на речевой акт психологических, социальных и иных факторов), или, пользуясь современной терминологией, в качестве *дискурса*, К. Бюлер одним из первых обратил внимание на ряд особенностей *дискурса с явным творческим элементом* в сравнении с *дискурсом преимущественно практической целеориентированности* (по Бюлеру — разница между созданием языкового произведения, среди разновидностей которого и языковые произведения искусства, и осуществлением речевого действия). “В принципе творец языкового произведения говорит иначе, чем практически действующий человек. Существуют ситуации, в которых с помощью речи решается актуальная в данный момент жизненная задача, то есть осуществляются *речевые действия*. Но есть и другие обстоятельства, когда мы в поисках адекватного речевого выражения творчески работаем над данным материалом и создаем *языковое произведение*” [2, с. 54].

В высказываниях, или речевых актах, могут быть выделены, по Бюлеру, три аспекта: *репрезентация* (сообщение о предмете речи); *экспрессия* (выражение эмоций говорящего); *апелляция* (обращение говорящего к кому-либо, которое наделяет высказывание собственно действенностью). Будучи взаимосвязанными, эти аспекты по-разному соотносятся друг с другом в высказываниях различных типов, в том числе и в высказываниях художественных. Так, в лирике организующим началом, в значительной мере предопределяющим и все остальные свойства произведений лирических жанров, становится экспрессия. В драматургии же на первый план выдвигается *апеллятивная, собственно действенная*, сторона речи; исследователи неоднократно подчёркивали, что слово в произведении драматургии обладает особой действенностью, превращается в своего рода *поступок*, совершаемый персонажем в определенный момент коммуникации.

Опора на исследования по коммуникативной стилистике художественного текста, а также теории и практике речевой коммуникации в целом несомненно расширяет диапазон исследовательских возможностей интерпретирования драматургических произведений, которые, по общему мнению (см., например, одну из наиболее авторитетных работ по языку драматургии — работу Т. Г. Винокур [3]), всё ещё остаются наименее изученными среди художественных дискурсов. Подобный подход позволяет, в частности, более глубоко и многоаспектно осмыслить различия между *диалогом* и *монологом* (основными формами организации языкового материала в драматургическом произведении) в преимущественно практическом и эстетически осложнённом общении; дополнить перечень характеристик художественного драматургического сравнительно с диалогом в прозе и т. д. В свою очередь, результаты коммуникативно-лингвистического интерпретирования словесной ткани драматургических произведений могут оказаться полезными для создания более полного представления о феномене коммуникативно-речевой ситуации в целом (к примеру, расширить материал для описания типов коммуникативных ситуаций в конкретных национальных коллективах

в разные исторические периоды их существования) и отдельных её составляющих: *типов коммуникантов* — субъектов коммуникативно-речевого взаимодействия, *их коммуникативных стратегий и тактик* и др.

Особый интерес для рассмотрения с позиций как коммуникативной стилистики художественного текста, так и — шире — коммуникативной лингвистики в целом представляют, на наш взгляд, *современные* (появившиеся в последние 10 – 15 лет) драматургические дискурсы. С одной стороны, в связи с приближенностью современной пьесы к сфере непринуждённо-обиходного общения (и, как следствие, с ориентацией преимущественно на разговорные и иного рода сниженные речевые средства), изучение произведений драматургов последних лет позволяет составить более полное представление о типах и разновидностях коммуникативно-речевых ситуаций, наблюдающихся сегодня в обществе, определённым образом систематизировать их и т. д. — т. е. дополнить некоторыми сведениями теорию и практику речевой коммуникации новейшим, подчеркнуто актуальным материалом целом.

С другой стороны, типичные коммуникативно-речевые ситуации, художественно воссоздаваемые авторами пьес, служат фоном, на котором более “выпукло” оттеняются элементы индивидуально-авторского почерка, присущие отдельным драматургам (например, предпочтительная речевая характеристика персонажа с помощью монологизированных высказываний либо, напротив, сугубо лаконичных реплик; характер организации взаимодействия двух основных словесных пластов пьесы: высказываний персонажей во всей их совокупности и рамочного текста пьесы (ремарки и все другие композиционно-речевые структуры, в которых репрезентует себя автор, и т. д.).

К современным драматургам, пьесы которых демонстрируют означенные свойства наиболее явственно, вне всякого сомнения, принадлежит Николай Коляда, “один из самых репертуарных”, по выражению М. И. Громовой, авторов последних лет. Основу коммуникативно-речевого своеобразия пьес Н. Коляды (весьма часто, кстати, порицаемого критиками за натуралистически вульгарный, “чернушный” язык его произведений) закладывает прежде всего широта диапазона привлекаемого драматургом языкового материала — речь его персонажей содержит практически все разновидности национального языка: от множества вариаций “уличного говора” и современного фольклора до ориентированной исключительно на литературную норму богатой и разнообразной речи (как, например, речь Ларисы из пьесы “Куриная слепота”; хотя, справедливости ради, следует отметить, что действующих лиц, подобных этой героине, в пьесах Н. Коляды явное меньшинство).

Однако особое мастерство драматурга, на наш взгляд, проявляется в умении практически всегда структурировать речевые портреты своих героев таким образом, что действующие лица его пьес (при этом, строго говоря, персонажи драматурга вряд ли могут служить образцом для подражания, том числе — и как языковые личности) на протяжении всего развития драматургического действия остаются для читателя/зрителя интересными в качестве участников коммуникации: их речевые реакции, как правило, нестандартны и малопредсказуемы, что позволяет до конца пьесы сохранять интригу, вовлекать воспринимающую сторону в процесс авторских размышлений и

оценок происходящего. (Ср. мнение М. И. Громовой: “Одна из причин популярности пьес Н. Коляды — живые человеческие характеры, ярко индивидуализированные, “бенефисные” роли, подарок для актёров-исполнителей именно благодаря виртуозным языковым партитурам” [4, с. 196].) Вероятно, именно в этом (или, во всяком случае, и в этом также) проявляется талант драматурга, не только следующего при написании пьесы принципу жизненности, но и создающего при этом произведение словесного искусства, где взятый из реального общения языковой материал, какого бы качества он ни был, всегда подвергается эстетическому преобразованию.

В подтверждение сказанному остановимся на рассмотрении характерных особенностей одного из фрагментов (как представляется, весьма показательного в связи с заявленным аспектом исследования) произведения Н. Коляды — одноактной пьесы “Театральный роман-с” [5]. Действующих лиц в этой пьесе всего двое: *Вера* и *Леонид*; в списке, представляющем персонажей, у каждого из них имеется лишь одна характеристика (указание на возраст: обоим по 40 лет); таким образом, адресат (читатель/зритель) до знакомства с собственно содержанием пьесы не обладает практически никакой информацией о том, с какого рода личностями (в плане социального статуса, психологических и иных качеств) ему предстоит встретиться в этом произведении. При этом следует отметить, что драматургический диалог (непосредственно *высказывания персонажей*) предваряется весьма обширным фрагментом авторской речи, своего рода двухкомпонентной ремаркой: в первой её части наряду с введением в обстановку действия (описание фойе маленького провинциального театра) заключены авторские размышления, крайне важны для постижения содержащегося в произведении концептуально-авторского смысла, причём автор присутствует здесь абсолютно отчётливо; во второй части, значительно уступающей предыдущей по объёму, автор явно дистанцируется от драматургического действия, “прячется” за высказываниями персонажей — этот фрагмент представляет собой композиционно-речевую структуру куда более близкую (как по словесному оформлению, так и по функциям) к традиционному ремарочному пласту:

“За стойкой буфета Леонид моет посуду. Он в бабочке, белой рубашке, поверх которой тоненький аккуратный шерстяной свитер с открытым горлом, наглаженных брюках.

В гардеробе — Вера. Она в синем халате. Вера ест из банки капусту, смотрит на Леонида, который на свет разглядывает стаканы, их чистоту.

Молчание.

Вера надевает шубу, смотрится в зеркало” [5, с. 150].

Приведённый фрагмент представляет собой полифункциональную ремарку, сочетающую в себе такие типичные для подобных элементов драматургической структуры функции, как *характеристика обстановки, в которой протекает действие* (указание на место, элементы интерьера и т. д.); *описание внешности персонажей, участвующих в ближайшей мизансцене*; *характеристика действий персонажей с одновременным сообщением информации об их психологическом состоянии в данный момент.*

Однако, безусловно, основная нагрузка в выражении смысла (и событийного, и концептуально-эстетического) рассматриваемого произведения ложится на драматургический диалог: представление о рече-поведенческом своеобразии действующих лиц — об их речевых портретах; качествах, позволяющих отнести героев к определённым типам языковых личностей, и т. д. — формируется у читателя/зрителя прежде всего на основе восприятия и последующей интерпретации непосредственных речевых проявлений персонажей.

Учитывая ограниченный объём публикации, приведём лишь небольшую часть протекающего между *Верой* и *Леонидом* пространного диалога (его начальную часть, следующую непосредственно за приведённой ремаркой), который, собственно, и занимает всю пьесу, где действие ограничивается несколькими часами (временем представления спектакля). Именно об этом разговоре автор в предваряющей пьесу ремарке замечает: “*А тут, в фойе — своя жизнь идёт. Ну, если хотите — свой Театр*”:

“Леонид. Опять?

Вера. А что?

Леонид. Стыдно. Снять!

Вера. Нельзя? У них дома таких шуб “зэ” — завались. Я же не насовсем, а только померить и назад.

Леонид. Сапоги еще надень!

Вера. Правильно. Надену, чтоб в комплекте было. На ней не смотрелось я сразу “зэ” — заметила. Тоже приперлась в театр, жемчуга понавздевала бриллианты, чтоб показать. В подвале. Шубу в пол. А сама — как баба-яга в тылу врага. А на мне — во как сидит. У меня такой шубы не будет. Мне никто не купит. Я уже с ярмарки еду, а мне до такой шубы как до Китая вприсядку. Мне не купит. Где уж нам уж выйти замуж, мы уж так уж как уж накуж. (*Вертится у зеркала.*)

Леонид пришел в гардероб, снял с Веры шубу, выхватил сапоги.

(*Молчит, смотрит, как Леонид идет снова к мойке.*) Личико-то попроще, гражданин. попроще, говорю. Слыхали? Не напрягайтесь. Не в театре. Нечего эдак-то вот драматично.

Леонид ушел к себе.

(*Села, ест капусту.*) Все равно там — твоя квартира. (*Тычет пальцем в потолок над гардеробом.*) А там — моя. (*Тычет пальцем в потолок над буфетом.*) Это — протечка. Я не буду платить.

Леонид. Вчера полезла в витрину.

Вера. Ты же не дал. Я хотела веером пообмахиваться.

Леонид. В шубе?

Вера. Я хотела проверить, как они дышали в таком. Грудью дышали, когда их целовали “вэ” — возлюбленные. Ромео ее целовал. А она дышала и дышала. И веером — мах-мах-тарарах. (*Пауза.*) Все равно достану, проверю. Не сегодня, так в следующий раз. Мне надо успевать. Я с ярмарки. Твоя протечка, сказала, твоя!

Леонид. Моя, моя. Заплачу.

Вера. Заплати. У тебя денег много. Все копит. Или маме лекарство покупает. Ну, покупай, покупай. (*Пауза.*) С ярмарки я. Вам — не понять. Которые в буфетах, им —

не ясно. Мойте стаканы, мойте. Мы про тех, кто в буфетах, — по телевизору слышали. По телевизору врать не станут. Снег, дождь. Солнце, луна. Небо, слова. Туман, ветер. Огонь, вода. Весна, зима. Осень, лето. Деревья, цветы. Земля, воздух. Звери, птицы. Хлеб, мама. Мама...

Леонид. Что ты сказала?

Вера. Ничего. Молюсь.

Молчание.

Леонид с остервенением моет стаканы.” [5, с. 150 – 151].

На первый взгляд, приведённый диалогический фрагмент — самая что ни на есть обычная беседа, возможная в подобной ситуации: два человека, оказавшиеся рядом на работе (Вера — гардеробщица, Леонид — бармен в небольшом провинциальном театре), говорят “обо всём и ни о чём”. Однако более тщательный анализ позволяет уже в самых первых репликах героев обнаружить ту особую действенность, “сквозную” диалогичность слова, которую исследователи пьес Н. Коляды уже заметили [см., например: 6, раздел “Драматургия Николая Коляды”].

Диалог, разворачивающийся в данной мизансцене, начинается с явного упрека Леонида Вере, которая, пользуясь случаем, примеряет сданные зрителями в гардероб шубы; ничего плохого она в этом не видит — “я же не насовсем а, только померить и назад”, отвечает она собеседнику. Большие возможности приведённый фрагмент диалогического взаимодействия персонажей предоставляет, безусловно, для выявления речевого своеобразия Веры — очевидно, что преимущественная часть словесного пространства в данном случае (как и во всей пьесе) принадлежит именно ей (при этом инициатором разворачивающегося разговора формально стал именно Леонид: им произнесена первая реплика в форме вопроса-упрека, адресованная Вере (начало диалога)).

Веру, безусловно, можно отнести к тому типу героев драматурга, которых Н. Лейдерман и М. Липовецкий назвали “артистами” (хотя черты типа “озлобленных” тоже просматриваются в образе героини): “Следуя нормам масскультуры, они стараются занять верхнюю ступеньку в его иерархии — они сами лицедействуют. ... И для этого им не надо никаких специальных приспособлений. Ибо они актёрствуют в том пространстве, которое не требует ни декораций, ни костюмов, которое всегда при тебе — они актёрствуют в пространстве речи” [6, с. 571]. Вначале ещё не особенно понятны причины такой страсти Веры к лицедейству (они выяснятся в дальнейшем и окажутся отнюдь не веселыми), но стремление реализовать себя подобным образом ощущается постоянно: высказывания героини изобилуют образными выражениями (“А сама — как баба-яга в тылу врага”, “... мне до такой шубы как до Китая впрысядку”), “юморными” формулами (“Личико-то попроще, гражданин. попроще, говорю. Слыхали? Не напрягайтесь. Не в театре. Нечего эдак-то вот драматично”); им свойственны диалогические сцепления даже на фонологическом уровне: “Где уж нам уж выйти замуж, мы уж так уж как уж накуж” (выделено мною. — И. З.) и другие приёмы речевого “лицедейства”.

Речь Веры, демонстрирующая весьма широкий диапазон привлекаемых средств языка (это убедительно подтверждается комплексным анализом её речевых проявле-

ний во всей совокупности), ориентирована по большей части на разговорное общение, что не мешает автору воплотить в речевом облике героини более глубокие, философски значимые аспекты человеческого бытия (необыкновенный исследовательский интерес в этом плане представляет, в частности, анализ “молитв” Веры).

Думается, что в принципе любой художественный драматургический дискурс последних лет может представить интерес в качестве объекта, исследуемого с позиций коммуникативистики, однако, конечно, среди этих произведений есть пьесы, которые заслуживают такого внимания в первую очередь, поскольку аспект коммуникативного (межличностного) контактирования персонажей отличается в них очевидным индивидуально-авторским своеобразием. Именно к таким произведениям и принадлежат пьесы Николая Коляды.

Список литературы

1. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. — М.: Флинта; Наука, 2003. — С. 157 – 162.
2. Бюлер К. Теория языка. — М.: Прогресс, 1993.
3. Винокур Т. Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. — М.: Наука, 1977. — С. 130 – 197.
4. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. — М.: Флинта; Наука, 2005.
5. Коляда Н. Театральный роман-с // Драматург. — 1996. — №7. — С. 149 – 164.
6. Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. — Т.2: 1968 – 1990. — М.: Издательский центр “Академия”, 2003”
7. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. — Полтава: Довкілля-К, 2006.

Зайцева И. П. Сучасний драматургічний дискурс в аспекті комунікативної стилістики.

У статті пропонується один з можливих варіантів інтерпретації сучасного драматургічного твору – з позицій комунікативної стилістики художнього тексту, – що дозволяє більш глибоко та різноманітно розтлумачити своєрідність двох основних композиційно-мовленневих пластів п'єси; аналіз здійснюється на матеріалі твору „Театральный роман-с” популярного драматурга Миколи Коляди.
Ключові слова: драматургічний дискурс, комунікативна стилістика, діалог, монолог, ремарка.

Zaitseva I. Modern Drama Discourse in the Aspect of Communicative Stylistics.

Actually, some possibilities of interpreting of the modern drama text are shown from the point of view of the problems of discourse analysis, thus, it lets deep, in detail comprehend artistic and aesthetic significance of two main compositional and speech areas of drama work and first and foremost drama dialogue. It is illustrated in play of the popular playwright Nicolay Koliada “Thearte Novel-s”.
Key words: drama discourse, communicative stylistics, dialogue, monologue, stage directions.

Статья поступила в редакцию 11 декабря 2006 г.