

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

И. П. Зайцева (Киев)

УДК 82.09

О СВОЕОБРАЗИИ СЛОВА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ И ПРОЗАИЧЕСКОМ ДИСКУРСАХ

***Реферат.** В статье на материале двух произведений современной писательницы Виктории Токаревой, отличающихся своей родо-жанровой принадлежностью: повести «Парака» (эпический жанр) и пьесы «Ну и пусть» (драматургический жанр) – показано концептуально-семантическое своеобразие слова, функционирующего в этих художественных дискурсах. Методологической основой для проводимых наблюдений послужили исследования В. В. Фёдорова, К. Бюлера, М. Я. Полякова П. Пави и некоторых других учёных.*

***Ключевые слова:** концептуально-семантическое своеобразие слова, литературный жанр, повесть, пьеса, род литературы, художественный дискурс.*

Исследователи художественной речи не раз отмечали различия в функционально-семантической сути слова, привлечённого автором в качестве материала для произведения художественной словесности, которые обуславливается принадлежностью художественного текста к разным литературным родам: эпосу, лирике и драме [см. об этом, например: 9, с. 294 – 318]. Как правило, подобного рода положения высказываются исследователями при комплексном анализе произведений литературы, при установлении художественно-эстетического (и, соответственно, идейно-тематического, лингвостилистического и т. д.) своеобразия последних, их *со-* и *противопоставлений*.

Так, например, Карл Бюлер, известный австрийский психолог и лингвист, разработавший в 30-е годы XX столетия весьма оригинальную концепцию теории речи (монография «Теория языка»), обратил внимание на то, что при создании “языкового произведения” (этим терминологическим выражением учёный обозначал речевое произведение, где язык предстаёт в эстетически осложнённом виде, т. е., говоря современным языком, художественную речь, воплощенную в различных родо-жанровых вариациях), в зависимости от принадлежности последнего к определённому литературному роду, приоритетными становятся разные аспекты осуществляемых речевых действий (речевых актов) и, как следствие, определённые свойства используемого лингвистического материала, прежде всего безусловно – лексического.

Высказывания, или речевые акты, имеют, 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 (речевых произведениях) художественных, отличающихся друг от друга в первую очередь родовой и жанровой принадлежностью. Так, в лирике организующим началом, предопределяющим и все остальные свойства, становится *экспрессия*. В драматургии на первый план выдвигается *апеллятивная, собственно действенная*, сторона речи: слово в драматургическом произведении, по мнению учёного, является своего рода поступком, совершаемым в определённый момент коммуникации. «Решающая научная верификация нашей конституирующей формулы, модели языка как органа достигает цели, если обнаруживается, что каждое из трёх отношений, каждая из трёх смысловых функций языкового знака открывает и тематизирует свою область лингвистических феноменов и фактов. И это действительно так. Ибо «языковая экспрессия» и «языковая апелляция» – это части языкового исследования, которые будут противопоставлены языковой репрезентации, являют особенности своей структуры. Короче говоря, лирика и риторика несут в себе нечто такое, что различает их

между собой и отличает, скажем, от эпоса и драмы; и конечно, их структурные законы ещё более разительно отличаются от структурных законов научной репрезентации» [1, 37 – 38].

В. В. Фёдоров, размышляя о проблемах поэтического бытия, и о свойствах слова в драматургическом произведении в частности, подчёркивает разницу между словом-событием в прозаическом (повествовательном) дискурсе и словом в дискурсе драматургическом, обращая при этом особое внимание на фигуру повествователя, разная степень представленности которой имеет весьма существенное значение и для формирующихся в словесно-художественной структуре свойств слова: «Событие исполнения – такое же внутреннее событие драмы, каким в эпическом произведении является событие повествования. Сцена, следовательно, уровень драматического образа, соответствующий уровню повествования эпического образа.

Однако если между повествователем и персонажем его высказывания существует то, что называется “эпической дистанцией”, позволяющей воспринимать слово героя и слово повествователя в их композиционно (внешне) оформленном различии, то в драматическом произведении такого различия нет. Изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает “эффект отсутствия” исполнителя. Но “дистанция” – не постоянная величина. Она исчезает тогда, когда повествователь прибегает к “прямой речи героя”. Ведь при этом герой не замещает повествователя. Не отодвигает его в сторону и не говорит со слушателем сам. И повествователь отнюдь не умолкает, когда начинает говорить персонаж» [8, с. 273 – 274].

Представляется, что высказанные В. В. Фёдоровым соображения, в частности вводимое исследователем понятие “эпической дистанции”, позволяют не только более детально прояснить отличия между словом в драматургии и словом в прозе, но и достаточно наглядно их продемонстрировать.

Попытаемся сделать это на примере фрагментарного анализа двух произведений – драматургического (пьесы) и прозаического (рассказа) – Виктории Токаревой, которые по сути являются воплощением одного и того же сюжета в различных родо-жанровых ипостасях (драматургии и прозе): пьесы «Ну и пусть» [6] и рассказа «Рарака» [5]. Сюжетной

основой обоих произведений является эпизод из жизни двух подруг, студенток музыкального училища, одна из которых, Лариса, влюблённая в их общего преподавателя, Игнатия, всячески старается его завоевать или хотя бы обратить на себя его внимание. Её подруга Кира, гораздо более талантливая в музыке, нежели Лариса (именно поэтому она – как способная ученица – интересуется Игнатия гораздо больше), сопresentствующая и при возникновении, и при развитии чувства Ларисы, невольно становится участницей всех происходящих событий, при этом, с одной стороны, пытаясь всячески поддержать влюблённую подругу, с другой – не очень понимая, что же особенного нашла Лариса в предмете страсти.

Как известно, одним из конструктивных параметров драматургии как рода литературы является её диалоговая форма – явное (иногда даже абсолютное) преобладание высказываний персонажей над повествовательными фрагментами (в драматургическом произведении они чаще всего ремарочного свойства); приводимый далее фрагмент из пьесы В. Токаревой «Ну и пусть» полностью это подтверждает:

«Кира перевернула несколько страниц обратно. Стала играть. Игнатий подтащил свой стул к роялю. Стали играть в четыре руки. Казалось, музыкальный класс был наполнен любовью, как смерть, и смертью, как любовь. Лариска сидела потрясённая и отверженная. Зазвенел звонок. Игнатий тут же поднялся и ушёл. Кира и Лариска выходят на улицу. Лариска заплакала.

Лариска. Дура.

Кира. Почему?

Лариска. Только в своей музыке и понимаешь ... А ты заметила, как он смеётся, как будто произносит букву “т”. Т-т-т ...

Кира. Отстань!

Лариска. Виски у него впалые и стройные, как у коня. Он похож на обросшего, выгоревшего за лето беспризорника.

Кира. На императора, на коня и на беспризорника.

Лариска. А как ты думаешь, я ему хоть немножко нравлюсь?

Кира. Нравишься, нравишься ...

Лариска. А с чего ты взяла?

Кира. Вижу.

Лариска. А как ты это заметила?

Кира. Он бронзовеет.

Остановились возле памятника старины.

Лариска. Какой молодец!!!

Кира. Кто?

Лариска. Тот, кто это построил. Он ведь его не себе построил, а нам.

Кира. И себе тоже.

Лариска. Себе чуть-чуть ...» [6, с. 12 – 13].

В прозаическом же произведении – в нашем случае рассказе, несмотря на насыщенность его диалогами (собственно речь персонажей), аналогичная информация передаётся несколько иначе:

«На другом берегу стояла Петропавловская крепость. Пристани речных трамвайчиков были занесены снегом и походили на ларьки.

Мы медленно брели в сторону Летнего сада. С Невы дул промозглый ветер, но в нём уже плавали ионы весны.

– У него лицо поделено на три части, – сказала Лариска. – Купол лба, брови и глаза – это его духовность. Нос – мужественность, у него профиль императора. А губы и подбородок – это его эгоцентризм и жестокость. Ты обратила внимание, какой у него омерзительный рот!

Лариска остановилась, и я тоже вынуждена была остановиться и честно вспоминать, какой у Игнатия нос, рот и купол лба.

– И-г-н-а-т-и-й! – выговорила Лариска. – Послушай: только гласные и мягкие согласные. Какое нежное и мужественное сочетание. Простое и породистое. По-испански это звучит Игнасьо.

– А по-русски Игнат, – дополнила я.

– Дура! – с превосходством сказала Лариска.

Я обиделась, но промолчала.

– А ты заметила, как он смеётся? Как будто произносит букву “т”. Т-т-т-т-т ...

– Отстань! – потребовала я.

– А как ты думаешь, я ему хоть немножко нравлюсь?

– Нравишься, нравишься ...

– А с чего ты взяла?

– Вижу!

– А как это заметно?

– Он бронзовеет, – определила я, подразумевая под этим неприступность Игнатия и цвет его лица.

Мы вошли в Летний сад. Статуи стояли закутанные в белое, как в саваны.

– Какие молодцы! – похвалила Лариска.

– Кто?

– Древние греки. И те, кто разбил Летний сад. Они ведь его не себе делали, а нам.

– И себе тоже.

– Себе чуть-чуть ...

Мы подошли к прудам. Лёд был серый, набухший весной. Я мысленно поставила на лёд ногу, мысленно провалилась и мысленно и содрогнулась.

Лариска смотрела на лёд яркими незрячими глазами. У неё были свои ассоциации» [5, с. 407 – 408].

В приведённом фрагменте и повествователь, и персонажи действуют “на равных”, хотя, “эпическая дистанция”, позволяющая, по выражению В. В. Фёдорова, “воспринимать слово героя и слово повествователя в их композиционно (внешне) оформленном различии”, между ними бесспорно ощутима. В этом плане, на наш взгляд, помимо прочего, заслуживают безусловного внимания употреблённые в речи повествователя глаголы, “оформляющие” речевые высказывания героинь рассказа (примечательно, что это не только традиционные глаголы речи, но и глаголы, которые могут быть отнесены и к иным тематическим группам): высказывания Киры сопровождаются глаголами *дополнила*, *обиделась*, *промолчала*, *потребовала*, *определила*; высказывания Ларисы – глаголами *сказала*, *выговорила*, *похвалила*; практически все эти глаголы обладают выраженным оценочным компонентом, который в условиях художественной структуры актуализируется и расширяется.

В драматургическом контексте, где – в полном соответствии с родо-жанровыми требованиями – повествователь представлен значительно более скупой (в результате чего, как правило, и отсутствует в произведении драматургии “эпиче-

ская дистанции”), оценочность (в том числе и авторская) закономерно концентрируется в собственно диалоге, в высказываниях персонажей, в результате чего и формируется особая действенность драматургического слова, его специфическая энергетика, побуждающая многих исследователей определять этот наблюдающийся в драматургии феномен как “слово-по-ступок”.

Особенности высказывания в драматургическом произведении весьма точно охарактеризовал чешский исследователь Я. Мукаржовский: “Сценическое языковое высказывание – это диалог, т. е. речь, непрестанно прерываемая, перескакивающая от персонажа к персонажу, вновь и вновь возникающая из внеязыковой ситуации. В тех местах, где языковое высказывание в диалоге прерывается, сценическая речь и вступает на сцене в контакт с остальными элементами сценического произведения. **Но при этом в упорядоченном течении диалога постоянно возобновляется прочная смысловая связь между тем, что предшествовало, и тем, что следует далее.** Вызов и реплика, вопрос и ответ тесно связаны друг с другом и непрестанно восстанавливают прерванную нить” (выделено мною. – *И. З.*) [2, с. 358].

Аналогичные соображения высказывает – с опорой на концепцию французской исследовательницы А. Юберсфельд – и М. Я. Поляков: «Существенным свойством театральной речи, заслуживающим отдельного рассмотрения, Юберсфельд считает её **диалогичность, присутствующую даже в монологе.** Диалогичность эта определяется тем, что театральная речь всегда порождается коммуникативной ситуацией, всегда обращена к кому-либо. Семантику такого диалога определяет “расстановка сил” между персонажами, а эта расстановка весьма часто прямо или косвенно определяется социальными факторами, идеологией: взаимоотношения между персонажами строятся обычно в соответствии с приписываемым им драматургом общественным статусом» (выделено мною. – *И. З.*) [4, с. 42].

Видимо, именно особая действенность слова в драматургии и другие его характерные свойства, приобретаемые при функционировании в драматургическом дискурсе, в значительной степени обуславливают и такое свойство произве-

дений драматургии, как **сценичность**, – одного из основных параметров, отличающих произведения, принадлежащие к драматургическому литературному роду от эпических и лирических произведений. По мнению французского исследователя П. Пави, определение **сценический** в одном из значений следует понимать как “благоприятствующий театральной выразительности (синоним: драматический, театральный). Пьеса или пассаж иногда чрезвычайно сценичны, то есть зрелищны, легко поддаются мизансценированию и игре” [3 с. 337].

Продемонстрировать отличие драматургического слова от слова в художественной прозе, как представляется, достаточно наглядно позволит сопоставление фрагментов пьесы и рассказа В. Токаревой, в которых в значительной степени сосредоточен концептуальный смысл литературно-художественных произведений (при этом рассматриваемые фрагменты каждого из произведений отличаются и очевидным индивидуально-авторским своеобразием).

Следует также отметить, что в обоих рассматриваемых произведениях образом-символом, без обращения к которому невозможно сколько-нибудь адекватно воспринять смысл прочитанного, становится одно из ключевых слов-понятий – “рарака” (в прямом своём употреблении это слово обозначает живущего в море светлячка), хотя в различных по родо-жанровой принадлежности художественных текстах оформление концептуального смысла отличается определёнными особенностями.

Так, в рассказе (малой прозаической форме) это важное для понимания сути произведения понятие вынесено и в заглавие, что, конечно же, сразу же задаёт определённое направление развития художественного смысла, в том числе и в результате формирования ассоциативных (про- и ретроспективных) связей. Безусловно, чрезвычайно важным оказывается при этом и повествовательное “обрамление” высказываний персонажей, в которых раскрывается концептуальное содержание рассматриваемого произведения (приводимый далее фрагмент начинается репликой Ларисы):

«– Представляешь ... – проговорила она. – Океан, ночь, вода чёрная, небо чёрное, горизонта не видно. Сплошная чернота, будто земной шар на боку ... Не поймёшь, где вода, где

воздух. И вдруг рарака засветится точечкой, и всё сразу понятно: вот небо, вот море. Просто сейчас ночь, а будет утро ...

– А что это – “рарака”?

– Морской светлячок. В море живёт.

Я не понимала, какое отношение это имеет к Игнатию, но обязательно должно было как-то его касаться, потому что вне Игнатия не существовало ничего.

– Он моя рарака, – сказала Лариска. – Если он есть, я обязательно выплыву ... Конечно, мне до него как до Турции. Но я буду плыть к нему всю жизнь, пока не помру где-нибудь на полдороге.

– Счастливая! – позавидовала я. – Знаешь, куда тебе плыть.

– И ты знаешь, – серьёзно сказала Лариска. – У тебя своя рарака. Талант.

– А что мне с него?

– Другим хорошо.

– Так ведь это другим.

– Ты будешь жечь свой костёр для людей. Как древние греки. В этом твоё назначение.

– Значит, я буду жечь костёр, а ты около него греться?

– У меня свой костёр, – сказала Лариска. – Костёр любви» [5, с. 408 – 409].

В драматургическом произведении В. Токаревой – пьесе «Ну и пусть» – концептуальное содержание, как и следовало ожидать, почти полностью сосредоточено в диалоге между героинями, т. е. собственно в высказываниях персонажей (в приводимом далее фрагменте лишь одна лаконичная ремарка):

«Помолчали. Лариска подняла голову.

Лариска. Смотри ... Вон плывут мои нежность и печаль.

Кира. Где?

Лариска. Человеческие чувства и голоса не рассеиваются, а поднимаются в небо. А оттуда передаются в более высокие слои атмосферы. Может быть, сейчас где-нибудь в Галактике бродит голос Есенина?

Представляешь ... океан. Ночь. Вода чёрная. Небо чёрное. Горизонта не видно, сплошная чернота, будто земной шар

на боку. Не поймёшь: где вода, где воздух ... И вдруг ... рарака засветится точечкой, и сразу понятно: вот небо, вот море. Просто сейчас ночь, а будет утро ...

Кира. А что это – “рарака”?

Лариска. Морской светлячок. В море живёт.

Кира. А при чём тут светлячок?

Лариска. Игнатий – моя рарака. Если он есть, я обязательно выплыву. Конечно, мне до него как до Турции. Но я буду плыть к нему всю жизнь, пока не помру где-нибудь на полдороге.

Кира. Счастливая ... Знаешь, куда тебе плыть.

Лариска. И ты знаешь. У тебя своя рарака. Талант.

Кира. А что мне с него?

Лариска. Другим хорошо.

Кира. Так ведь это другим.

Лариска. Ты будешь жечь свой костёр для других. В этом твоё назначение.

Кира. Значит, я буду жечь костёр, а ты около него греться?

Лариска. У меня свой костёр. Костёр любви ...» [6, с. 13 – 14].

Видимо, именно в связи со спецификой речевого воплощения художественного смысла в произведениях разной родо-жанровой принадлежности в помещённой в драматургический дискурс речи Ларисы, в начальном высказывании этой героини, появляется фрагмент явно обобщающе-философского характера, который отсутствует в рассказе – эта часть высказывания словно бы подводит адресата к восприятию последующего содержания в условиях отсутствия какой бы то ни было авторской оценки: “Человеческие чувства и голоса не рассеиваются, а поднимаются в небо. А оттуда передаются в более высокие слои атмосферы. Может быть, сейчас где-нибудь в Галактике бродит голос Есенина?”. На наш взгляд, именно в процитированном фрагменте имплицитно представлена позиция автора-драматурга, который в драматургическом произведении имеет значительно меньше “прав”, чем автор-повествователь в прозаическом художественном произведении: этот фрагмент адресован практически каждому из возможных адресатов, тогда как следующая часть высказывания

Ларисы имеет чётко выраженную форму межличностного диалога с конкретным адресатом – её собеседницей Кирой.

В настоящей публикации поставленная проблема по ряду причин, безусловно, рассмотрена лишь фрагментарно – она заслуживает куда более тщательного изучения, с обязательным привлечением объёмного корпуса произведений.

В процессе исследований подобного рода опора на выводы, к которым приходит в своих работах В. В. Фёдоров, представляется нам весьма исследовательски плодотворной, поскольку позволяет не только существенно дополнить разработку процедуры анализа текстов в означенном аспекте, но и проверить её эффективность на разнообразном филологическом материале (в том числе и на материале произведений, созданных в разных национальных культурах и в разные периоды развития литературного процесса).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бюлер К. Теория языка / К. Бюлер. – М.: Прогресс, 1993. – 528 с.
2. Мукаржовский Я. Сценическая речь в авангардном театре / Я. Мукаржовский // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – С. 356 – 360.
3. Пави П. Словарь театра: Пер. с франц. / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
4. Поляков М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы / М. Я. Поляков. – М.: Международное агентство «А.Д. & Т.», 2001. – 384 с.
5. Токарева В. На черга нам чужие: Повести, рассказы / В. Токарева. – М.: Локид, 1995. – 523 с.
6. Токарева В. С. Ну и пусть: Пьеса. Повести. Рассказы / В. С. Токарева. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1998. – 400 с. (Серия «Очарованная душа»).
7. Фёдоров В. В. Мир как слово / В. В. Фёдоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 122 с.
8. Фёдоров В. В. Проблемы поэтического бытия / В. В. Фёдоров. – Донецк: ДонНУ, 2008. – 492 с.
9. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

Зайцева И. П.

ПРО СВОЕРІДНІСТЬ СЛОВА У ПРОЗАЇЧНОМУ ТА ДРАМАТУРГІЧНОМУ ДИСКУРСАХ

У статті на матеріалі двох творів сучасної письменниці Вікторії Токаревої, що відрізняються своєю родо-жанровою належністю: повісті «Рарака» (епічний жанр) й п'єси «Ну і нехай» (драматургічний жанр) – показано концептуально-семантичну своєрідність слова, що функціонує у цих художніх дискурсах. Методологічною основою для спостережень, що проводилися, послуговували дослідження В. В. Федорова, К. Бюлера, М. Я. Полякова, П. Паві та деяких інших вчених. (Філологічні дослідження, вип. 15, 2016, с. 230–241).

Ключові слова: *концептуально-семантична своєрідність слова, літературний жанр, повість, п'єса, рід літератури, художній дискурс.*

Zaitseva I. P.

ABOUT ORIGINALITY OF EXPRESSION IN THE DRAMATIC AND PROSE DISCOURSE

The article on the material of the two works of contemporary writer Victoria Tokareva, distinguished by their kind-genre affiliation: the story “Raraka” (epic genre) and play “Let it be” (dramatic genre) – shown conceptual-semantic originality of words, functioning in these artistic discourses. The methodological basis for the study were the observations by V. V. Fedorov, K. Buehler, M. J. Polyakov, P. Pavie and some other scientists. (Philological researches, ed. 15, 2016, p. 230–241).

Keywords: *conceptual and semantic peculiarity of the word, kind of literature, literary discourse, literary genre, novel, play.*