

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ОСОБЫЙ ОБЪЕКТ ДИСКУРСИВНОГО АНАЛИЗА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

© 2008 г. Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова

Задача статьи состоит в том, чтобы привлечь внимание к текстам драматургических произведений, не являвшихся до настоящего времени объектом лингвистического анализа; описать особенности строения и организации этих текстов; охарактеризовать их составляющие: названия пьес, списки действующих лиц, сценические ремарки разных типов и, наконец, саму дискурсивную деятельность – процесс взаимного общения персонажей пьесы. Подобный подход позволяет понять возможности применения когнитивно-дискурсивного подхода к драматургическим текстам и наметить новые направления их анализа.

The purpose of this article is to draw attention to texts of plays because up till now this material has never been the focus of linguistic analysis and, moreover, has never been studied from the point of view of discourse analysis; to describe peculiar features of their organization alongside with titles of plays, lists of their characters, stage directions of various types and so on. In the long run, all these help to understand the possibilities of the cognitive-and-discourse approach to the new material, to present discourse as the highest reality of the language and to define new directions in its analysis.

Утвердившиеся за последние десять–пятнадцать лет термины “текст” и “дискурс” стали общепринятыми и вошли в число ключевых понятий современной лингвистики. В потоке лингвистических исследований изучение текстов разных типов и разных авторов, как и анализ разных типов дискурсивной деятельности, занимает видное место. Однако ознакомление с работами в этой области все же свидетельствует о том, что **подходы** к материалу оказываются существенно различными и единства взглядов в этом отношении не наблюдается. Более того: размываются границы чисто лингвистического анализа, а сами его установки и принципы лишаются черт определенности. Функционально перегруженными оказываются вследствие этого и сами термины “текст” и “дискурс”, что позволяет применять их ко все более широкому кругу объектов и что, конечно, пагубно сказывается на качестве публикаций.

Возвращаясь к тематике исследований, начатых нами в конце 90-х годов прошлого века (см. [1; 2]) и продолженных позднее (см. [3; 4]), мы хотим в настоящей статье перейти от теоретических рассуждений о противопоставлении текста и дискурса (ничуть, впрочем, не отказываясь от того, что мы уже утверждали ранее), к более конкретному их анализу на примере такого своеобразного рода художественной литературы, как драматургические произведения, и показать возможности применения к ним установок такой новой парадигмы лингвистического знания, как **когнитивно-дискурсивная**. В этом смысле мы бы

могли озаглавить нашу статью “Анализ дискурса в зеркале строения драматургических произведений”, но, остановившись на ином названии, мы хотим тем самым подчеркнуть, во-первых, что, наш анализ представляет собой особую разновидность анализа **лингвистического**, во-вторых, что результаты его распространения на новый языковой материал приносят с собой немало неожиданного, и, наконец, в-третьих, что, осуществив анализ в рамках названной выше парадигмы знания и изучив особенности драматургических произведений по определенному плану, мы сможем говорить не только об уточнении некоторых свойств самой дискурсивной деятельности, но и подтвердить еще раз ее статус как высшей реальности речепорождения.

* * *

В свете новой парадигмы знания, называемой нами когнитивно-дискурсивной [5, с. 519] (ср. также [6; 7]), язык рассматривается как особая знаковая система, позволяющая человеку общаться с себе подобными в целях обмена информацией или других типов ее обработки и служащая изучению поведения людей. С этой точки зрения язык выступает либо как средство достижения неких когнитивных задач в коммуникативных процессах, либо как средство коммуникации, направленной на решение определенных когнитивных задач. Подчеркнутые в этом определении постоянная взаимозависимость когниции и коммуникации и их непрерывающееся взаимодействие за-

ставляют внести уточнение в существующее уже давно мнение о том, что язык вплетен практически во все виды человеческой деятельности, и утверждать, что во всех этих ситуациях мы наблюдаем по сути дела одновременное осуществление и когнитивной (или мыслительно-познавательной), и коммуникативной (или дискурсивной) функций языка. Дифференциация и тем более противопоставление указанных функций достаточно условны и диктуются скорее гносеологическими акцентами в исследовании такого сложного объекта, как язык, нежели онтологическим положением дел.

Соответственно этому каждое языковое явление для адекватного описания требует его рассмотрения “на перекрестке когниции и коммуникации”, а дискурс в первую очередь определяется как речемыслительная деятельность. Отсюда и наименование парадигмы как когнитивно-дискурсивной, и определение когнитивных аспектов как связанных преимущественно с изучением стоящих за ними структур знания и их роли в процессах концептуализации и категоризации мира и т.п., в отличие от собственно дискурсивных аспектов анализа, связанных, главным образом, с “упаковкой” информации, ее распределением по разным языковым формам и структурам.

С изложенной точки зрения можно предложить следующее определение лингвистического анализа: им является только тот анализ (описание и объяснение) различных языковых форм, который принимает за исходную данность сами эти формы, т.е. основывается на сугубо лингвистическом материале и оперирует затем исключительно теми сведениями, которые можно извлечь из этого материала, соотнося языковые формы с выполняемыми ими когнитивными и дискурсивными функциями. В число таких сведений входят обычно и так называемые инферентные знания. Для иллюстрации инферентных знаний как основных на умозаключениях воспользуемся примером Дж. Р. Сёрля из его статьи о косвенных речевых актах, см. [8, с. 197 и сл.]:

Студент X: Let's go to the movies tonight.

‘Давай пойдем в кино вечером’.

Студент Y: I have to study for an exam.

‘Я должен готовиться к экзамену’.

Чтобы правильно понять этот диалог, надо предположить некоторую последовательность умозаключений о том, что же реально означает реплика студента Y в ответ на предложение студента X и почему она все же должна быть воспринята как отклонение сделанного им предложения. Иначе говоря, для адекватного восприятия здесь необходимо придерживаться определенной стратегии восстановления целой цепочки рассуждений между репликами, и, в частности, признать,

что вторая реплика представляет собой допустимый ответ на предложение, выводящий, впрочем, на его небуквальный смысл.

Нормальные акты коммуникации полны таких небуквальных смыслов, а лингвистический анализ должен включать также и обнаружение указанных подразумеваемых значений. Очевидно, что речевое поведение говорящих основано на некоторых допущениях о связности создаваемого текста, и для осознания этой связности вводятся определенные механизмы инференции, механизмы **выводных** знаний и семантического вывода. В лингвистическом анализе драматургических произведений инференции надо отвести особое место.

Драматургические произведения – это такие результаты дискурсивной деятельности, которые представлены в форме пьес; это тексты с особым строением, своей собственной архитектурой и организацией. Иначе говоря, это специфические форматы знаний, своеобразные по “упаковке” содержащейся в них событийной информации, распределяющейся между определенным кругом лиц – участниками пьес и ее главными героями. Хотелось бы также отметить, что наряду с разного рода хрониками событий и жизнеописаниями, наряду с религиозными текстами (прежде всего, Библией с ее притчами) и другими сакральными жанрами, драматургические произведения оказываются в числе первых литературных памятников, нередко опережающих близкие им по сюжетам нарративные образцы. В истории литературы именно произведения великих драматургов сыграли огромную роль, и нередко служили в дальнейшем “прецедентными текстами”.

Появление каждой новой парадигмы неизменно влечет за собой пересмотр фундаментальных понятий предшествующих парадигм. Коснулось это положение и когнитивной науки – прежде всего определения в ней языка, который стал изучаться в новой ипостаси: в виде **средства доступа** ко всем мыслительным (ментальным) процессам, осуществляемым человеком в его повседневной жизни. Следствием подобного допущения оказалось и радикальное преобразование взглядов на то, для чего и с какой целью должен проводиться лингвистический анализ. Благодаря этому допущению изменилось не только общее представление о главных задачах лингвистических исследований, но начали ставиться и более конкретные цели лингвистического анализа. Под новым углом зрения стали рассматриваться любые языковые формы, попадавшие так или иначе в поле зрения когнитолога, – от самых малых до самых крупных, причем каждая языковая единица изучалась соответственно той **структуре знания**, которая предположительно стояла за ней.

Тот же подход мы можем использовать и при исследовании драматургических произведений: они могут быть рассмотрены как средство доступа не только к тем пластам жизни, которые составляют основное содержание пьес и отражены в их сюжетах, но и к тем сторонам деятельности сознания их создателей, которые предшествовали написанию самих пьес и служили затем выражению их замыслов, их интенций, их воплощению в текст пьесы. Каждый из авторов пьес преследовал ее написанием множество самых различных задач – и нравственных, и эстетических, и социальных, но фактически он ставил перед собою некую единую цель: представить на суд зрителя судьбы героев и заставить зрителя извлечь при этом определенные жизненные уроки, сделав эти уроки наглядными и доступными восприятию. Сценическое воплощение пьесы и должно было служить реализации этого глобального замысла; именно поэтому текст пьесы оказывался таким **многоплановым**, сложно устроенным и неоднозначно задуманным.

Самым поразительным свойством классических пьес – а мы обращаемся прежде всего к тем их канонам, которые сложились в Европе к XVIII веку, – было, по всей видимости, то, что их авторы вкладывали в них не только определенное содержание, но и предусматривали, как именно оно должно быть **увидено и понято** их зрителем. Для этого по ходу развития сюжета авторы расставляли в тексте указания о том, как пьеса должна быть поставлена на сцене и в какой последовательности она должна разворачиваться перед ее зрителями, как она должна быть **озвучена** актерами. Мастерство и талант великих драматургов были связаны с их способностью предвидеть сценическое воплощение своих пьес, предусмотреть малейшие детали и конкретные особенности подобного воплощения. Можно поэтому говорить об особой предназначенности драматургических текстов: все они создавались для того, чтобы быть разыгранными на сцене, выступать в виде определенного спектакля, определенного зрелища, чтобы реализовать в возможно более конкретной и доступной зрителю форме тот отрезок жизни, который представляла пьеса. В специально создаваемых к этому времени театрах, главным образом придворных, реализации всех этих замыслов служили актеры разных амплуа и, конечно, постановщики пьесы.

Подобная функциональная ориентация драматургических произведений вела к появлению у них необычного для нормального дискурса свойства двойной адресации текста, ибо совершенно очевидным образом этот текст делился на **две части**. Одна предназначалась непосредственно зрителю, который должен был **услышать** реплики действующих лиц пьесы (и соответственно – актеров), другая – постановщику, который должен

был обеспечить надлежащее произнесение этих реплик и способствовать тем самым реализации общего замысла пьесы. Таким образом, у текста пьес всегда оказывалось **два адресата**: одним из них являлся постановщик пьесы, ее **режиссер**, а другим – **зритель**. При этом постановщик отвечал полностью и за визуальный ряд спектакля, а не только за озвучивание актерами их ролей (соответственно часть текста должна была обеспечить именно весь этот визуальный ряд: игру актеров в определенном месте, в конкретных условиях всего *setting'a* спектакля). Причем указанные части текста не просто разграничиваются, но специально противопоставляются; и каждая из них тоже обладает собственными языковыми характеристиками.

Мы должны помнить, что зритель приходит в театр с определенными ожиданиями, навеянными, с одной стороны, предвосхищением некоего зрелища, а с другой – желанием встречи с любимой труппой актеров или любимым актером, а возможно, и желанием самому убедиться, насколько хороша такая труппа и/или отдельный актер. Наконец, выбор зрителя может быть связан и с известным ему автором пьесы, и не в последнюю очередь – с ее **названием**. Это позволяет зрителю до известной степени предугадать тематику пьесы и некоторые ее хронотопические характеристики и т.д.

Но если, раскрывая книгу, он знакомится с заглавием **непосредственно перед ее чтением**, то между информацией о названии пьесы и восприятием спектакля почти неизбежно возникает временной зазор. Тем не менее именно название привлекает к себе внимание как зрителя, так и постановщика, рождая предположения об общем содержании пьесы.

Лингвистический анализ драматургических произведений поэтому целесообразно начать с возможной функциональной интерпретации их названий и предложить некую их **типологию**, имеющую пока предварительный характер. На первый план здесь выходят, по всей видимости, названия, связанные с именами собственными, например, “Гамлет”, “Ромео и Джульетта”, “Сирано де Бержерак”, “Васса Железнова”, “Мария Стюарт” и др. Нередко используются указания на социальный статус героя/героев или другие его/их личностные характеристики: “Разбойники”, “Дачники”, “Мещане”, “Мещанин во дворянстве”, с одной стороны, и “Венецианский купец”, “Три сестры” и “Дядя Ваня”, “Русские люди”, “Человек с ружьем”, с другой. Третье место занимают в этой типологии названия пьес, в которых содержится указание на место действия: “Вишневый сад”, “На дне”, “На бойком месте”; или же названия пьес, указывающих на те или иные события: “Гроза”, “Маскарад”, “Женитьба Баль-

заминова” “Свадьба Кречинского”, “Опасный поворот” и др.

Особое место в предлагаемой типологии занимают названия пьес, характеризующие их главный моральный урок. Таковы частые для Островского названия типа “На всякого мудреца довольно простоты”, “Не в свои сани не садись” или “Укрощение строптивой” Шекспира, “Плоды просвещения” Толстого, “Школа злословия” Шеридана, “Горе от ума” Грибоедова и пр. Все они определяют – прямо или иносказательно – основную идею пьесы, и в этом смысле направляют на нее внимание как зрителя, так и режиссера. Многие из них приобретают со временем метафорический характер, а возможно, они так и задумываются их авторами.

Интересно отметить, что авторы современных пьес, следуя отчасти прежним тенденциям, стремятся проявить больше оригинальности и разнообразия, даже эпатажности, в названиях пьес. В советской драматургии это началось, по видимости, с названия пьес Маяковского “Клоп” и “Мистерия-буфф”. Сегодня мы наблюдаем даже намерение шокировать зрителя (за некоторые названия типа “Голой пионерки” или “Монолог вагины” следовало бы просто извиниться!); ср. также взятые наугад из объявлений Театра Сатиры или других московских театров названия пьес, вроде “Женщины без границ”, “Случайная смерть анархиста”, “Слишком женатый таксист”, “Свободу за любовь?”, “Как пришить старушку” и пр.

Теперь мы можем перейти к обобщениям, касающимся других частей текста пьесы и прежде всего – его основного корпуса, представленного **обменом репликами** между действующими лицами. Служащий разворачиванию сюжета пьесы, постепенной конкретизации ее событийного плана и развитию действия этот обмен принимает форму **диалога**, **полилога** или же **монолога** (в зависимости от количества участников дискурса). В этом качестве они и могут изучаться как составляющие собственно язык пьесы.

Особого внимания заслуживают именно монологи, в которых оказываются сосредоточенными смысловые доминанты пьесы и которые формируют кульминационные моменты ее содержания. Таковы, например, знаменитый монолог Гамлета “Быть или не быть” или известные монологи Чацкого, которые не раз служили объектом анализа литературоведов, пытавшихся предложить ту или иную их интерпретацию. Меж тем лингвисты еще не дали адекватного определения монологу и, в частности, не установили таких его критериев дискурсивных свойств, которые позволяют или же не позволяют считать монологом “затянувшуюся” реплику какого-либо героя (при условии, конечно, что такая реплика представляет по своему содержанию развитие какой-либо

важной идеи). Однако, если обратиться непосредственно к речам Гамлета, то, по крайней мере, еще одна протяженная реплика, возможно, и могла бы считаться монологом. См. то место, когда Гамлет принимает решение изменить свою жизнь и говорит:

Я с памятной доски сорву все знаки
Чувствительности, все слова из книг,
Все образы, всех былей отпечатки,
Что с детства наблюденье занесло,
И лишь твоим единственным веленьем
Весь том, всю книгу мозга испишу
Без низкой смеси
Да, как перед Богом!

(Перевод Б. Пастернака)

На наш взгляд, этот поразительный по своему трагедийному пафосу отрезок речи служит выражению следующей идеи: чтобы стать другим человеком, надо стереть из памяти решительно всё. Но он может также рассматриваться как удивительное и целостное представление о том, что есть сама человеческая память. А потому вся эта реплика может быть признана еще одним монологом Гамлета.

Поскольку вопрос о том, какова специфика языка драматургических произведений, находится за пределами нашей статьи, посвященной в первую очередь исследованию **текста в тексте** (т.е. текстов, предназначенных режиссеру и постановщику пьесы), мы ограничимся здесь лишь еще одним беглым указанием на то, какое направление может принимать анализ этой важнейшей части текста пьесы, обращаемой со сцены ее зрителям. Думается, что следовало бы в будущем уделить большее внимание **последовательности** реплик при их рассмотрении с точки зрения теории речевых актов.

Хорошо известно, что сама эта теория строилась на изучении реального смысла отдельно взятых высказываний; исследовалось каждое из них как демонстрирующее одну из трех его коммуникативных сторон: локуцию (сам факт произнесения отдельного высказывания), иллокуцию (выражение непосредственной цели высказывания) и, наконец, перлокуцию (воздействие или эффект речи на мысли и чувства аудитории); см., например: [9, с. 5 и сл.]. В теории речевых актов главное внимание уделялось, несомненно, именно иллокуции, или так называемым иллокутивным силам акта, т.е. понятию, раскрывающему конкретные намерения и цели говорящего. Оно было связано с дальнейшей разработкой типологии самих речевых актов и выделением среди них таких, как просьба, приглашение, вопрос, обещание и т.п. и т.д. Подобные речевые акты представляли собой реализацию более общих пяти их типов,

намеченных Дж. Остином и снабженных им такими (по его мнению) “отталкивающими именами”, как вердиктивы, эксзерситивы, бехабитивы, комиссивы и экспозитивы [10, с. 119 и сл.]. Так, например, приказы, советы, предупреждения входят, согласно Остину, в число эксзерситивов, а извинения, поздравления, похвалы – в число бехабитивов.

Дальнейшее развитие теории речевых актов было частично связано с признанием зависимости отождествления каждого речевого акта, осуществляемого по признаку его иллокутивной силы (т.е., проще говоря, по его цели), и по его отношению к предшествующему дискурсу [9, с. 18–19]. Как подчеркивает И.М. Кобозева, “то, что было высказано коммуникантами к моменту очередного речевого акта, играет роль как в формировании коммуникативного намерения говорящего, так и в распознавании его слушающим” [9, с. 19]. Говоря о тех надеждах, с которыми лингвисты связывали теорию речевых актов в середине 80-х годов прошлого столетия, В.З. Демьянков называл среди них и надежду на объяснение того, “как некоторые внешне не зависимые друг от друга высказывания образуют связный дискурс” [11, с. 224]. Однако эти надежды не оправдались: несмотря на критику теории речевых актов как теории, далекой от объяснения главных принципов речевого общения и речевого взаимодействия, она за более четверти века своего существования мало продвинулась вперед в указанном отношении. Но именно в связи с назревшей необходимостью исследования языка драматургических произведений следовало бы учесть замечание Д. Франк о том, что «если мы хотим не упустить “динамический” характер речевых актов (то есть “высказываний в действии”), мы должны иметь в виду конкретные (“локальные”) состояния диалога до и после рассматриваемого высказывания. Иначе говоря, высказывание должно рассматриваться в двух аспектах: а) в каком отношении оно находится к предшествующему высказыванию; б) как оно изменяет контекст последующего высказывания» [12, с. 267].

Остается только пожалеть, что и сегодня в практике лингвистического анализа по-прежнему преобладает изолированное изучение средств выражения тех или иных речевых актов; таким образом, смена последовательностей определенных речевых актов и тем более – их взаимодействия и взаимозависимости оказываются и в настоящее время за пределами исследовательских интересов. В то же время именно описание диалогов, имеющих место в дискурсивной деятельности и особенно фиксируемых в драматургических произведениях, представляет собой благодатную почву для уточнения и обогащения теории речевых актов. Пришло время сместить акценты с изучения отдельных высказываний на изучение

их конвенциональных последовательностей, что позволит внести значительный вклад в понимание речевого поведения коммуникантов и в использование ими в диалогах особых речевых стратегий. Обмен репликами между действующими лицами трагедий и комедий может служить прекрасной иллюстрацией этих закономерностей. В таком случае явления когерентности (связности) текстов драматургических произведений получили бы свое объяснение, так как были бы выяснены закономерности сочетания одних реплик с другими, да и творческая природа межличностного общения получила бы, наконец, более адекватное описание.

Перейдем теперь к рассмотрению тех частей драматургических произведений, которые представляют для нас наибольший интерес и адресуются непосредственно режиссеру пьесы. Соответственно их расположению и функции мы предлагаем выделять в них следующие три составляющие:

- перечень действующих лиц;
- сценические ремарки, предшествующие тексту отдельных актов пьесы;
- сценические ремарки межрепликового характера, т.е. касающиеся поведения героев пьесы и выступающие до или после произнесения ими соответствующих реплик.

Все эти три составляющих “режиссерского” текста служат одной и той же цели – озвучить намерения автора пьесы, которые предназначены ее постановщику и связаны с тем, каким видится автору ее исполнение. Знакомясь с этими составляющими, постановщик пьесы должен выбрать актеров определенного амплуа и помочь им совместить реплики действующих лиц с условиями произнесения, прежде всего – в определенное время, в определенном месте и в зависимости от конкретных обстоятельств. Этим определяется и значимость визуального ряда спектакля для его зрителя, и необходимость его согласования со звуковым рядом, т.е. общая установка на зрелищность спектакля и ориентация внимания зрителей на то, что происходит на сцене on-line между ее героями.

Все герои пьесы заранее определены – их число обычно невелико; они перечислены в списке действующих лиц, который и начинает, собственно говоря, **текст в тексте**. Подобно названию пьесы, он может служить и постановщику, и зрителям. Для них он повторяется в специальных программах, где сопровождается указанием на актеров, исполняющих роли в спектакле. В целом перечни действующих лиц **значимы**. Во всяком случае, в том отношении, что они указывают на известную иерархию героев и помещают на первое место то действующее лицо, которое представляется главенствующим либо по своему соци-

альному статусу, либо по значимости для изображения в пьесе события.

Нередко действующие лица перечисляются с указанием на положение человека в обществе, на его родственные связи, на отношения героев между собой и т.п. Так, в “Гамлете, принце датском” список действующих лиц выглядит следующим образом:

Клавдий, *король датский*.

Гамлет, *сын прежнего и племянник нынешнего короля*.

Полоний, *гофмейстер двора*.

Горацио, *друг Гамлета*.

Лаэрт, *сын Полония*. И т.д.

Для сравнения можно привести порядок представления действующих лиц в “Горе от ума” Грибоедова:

Павел Афанасьевич Фамусов, *управляющий в казенном месте*.

Софья Павловна, *его дочь*.

Лизанька, *служанка*.

Алексей Степанович Молчалин, *секретарь Фамусова, живущий у него в доме*. И т.д.

Получив подобные сведения, постановщик должен учесть языковую личность персонажа, предусмотреть детали костюмов каждого из них, определить особенности их поведения, вытекающие из указанных для них социальных ролей и межличностных отношений. Нередко в конце списка действующих лиц обозначенным оказывается и **место действия**. Например, в “Гамлете” это Эльсинор, а в “Горе от ума” нам сообщается: “Действие в Москве в доме Фамусова”.

Конечно, недостаточность подобных сведений для ее постановщика вполне очевидна, и она может проявиться в интерпретации происходящего на сцене. В этой ситуации дополнительной опорой ему может стать текст **сценических ремарок**. Таким образом, мы снова возвращаемся к “словам, словам, словам”, на этот раз – к словам, предваряющим отдельные акты спектакля.

Сценические ремарки в пьесах Шекспира весьма лаконичны. Так, акт первый “Гамлета” предварен лишь кратким указанием на место и время действия: “Эльсинор. Площадка перед замком. Полночь”. Столь же немногословны и сценические ремарки в “Ромео и Джульетте”, где после списка действующих лиц следует простое указание: “Место действия – Верона и Мантуя”. Или же: “Акт первый. Сцена первая. Верона. Площадь”; “Акт второй. Сцена первая. У стены сада Капулетти” и т.д. Однако со временем сценические ремарки становятся более подробными и уже не оставляют особого простора для постановщиков. Скажем, в “Горе от ума” действие открывается следующей ремаркой: “Гостиная, в

ней большие часы, справа дверь в спальню Софии, откудова слышно фортепиано с флейтой, которые потом умолкают. Лизанька среди комнаты спит, свесившись с кресел. (Утро. Чуть день брезжится)”. Ср. также перед четвертым действием: “У Фамусова в доме парадные сени; большая лестница из второго жилья, к которой примыкают многие побочные из антресолей; внизу справа (от действующих лиц) выход на крыльцо и швейцарская жога; слева на одном же плане, комната Молчалина. Ночь. Слабое освещение. Лакеи иные суетятся, иные спят в ожидании господ своих”.

Назначение подобных ремарок совершенно ясно: режиссеру пьесы подсказывают, что должен увидеть зритель, когда откроется занавес, и какие декорации необходимо предусмотреть для развития действия. Но каждая пьеса отражает вымышленный, воображаемый мир, поэтому у сценических ремарок есть и другая функция – представить этот мир как **реальный**, приблизить его по возможности к миру действительному, заставить зрителя поверить в истинность происходящего. Таково же в целом и назначение **межрепликовых** ремарок, хотя функции их более разнообразны.

Часть из них сводится к указаниям, относящимся к **движениям** действующих лиц и/или к их перемещениям на сцене. Это указания типа: “Гамлет... (*Растягивается у ног Офелии*)” или “Полоний (*показывая на свою голову и плечи*)”. Или же: “Полоний уходит”, “Все, кроме Гамлета, уходят”. Ср. также в “Горе от ума”: “Лизанька... (*Лезет на стул, передвигает стрелку, часы бьют и играют*)”; “Лизанька... (*вдруг просыпается, встает с кресел, оглядывается*)”. Среди реплик этого типа можно упомянуть и уточнения того, **к кому** должна быть обращена соответствующая реплика. Например: “Гамлет. Я очень рад вас видеть. (*К Бернардо*.) Добрый вечер. Что ж вас из Виттенберга принесло?”. Или: “Полоний (*вполголоса королю*) Ого, слышали?”. Ср. также: “Горацио (*вполголоса Гамлету*). Я предчувствовал, что дело не обойдется без пояснений”.

Другая часть межрепликовых ремарок содержит сведения о том, как и в какой манере, должен быть произнесен тот или иной текст. Это ремарки типа “*вполголоса*”, “*поет*” (об Офелии), “*читает*” и пр.

Интересно, что в “Гамлете” почти полностью отсутствуют ремарки, которые свидетельствовали бы об эмоциональном настрое героев (вроде тех, что находим в более поздних драматургических произведениях, – *взволнованно, радостно, с улыбкой, нахмурясь* и т.п.). Зато у Шекспира обращает на себя внимание ремарка *в сторону*. Стоящая особняком, она часто используется в “Гамлете” для характеристики той реакции ге-

роя, которую у него вызвала предыдущая реплика. Так, в диалоге между Полонием и Гамлетом Полоний, комментируя безумные речи Гамлета, должен, согласно ремарке, говорить *в сторону*. Именно в сторону им произносятся слова: “Если это и безумие, то по-своему последовательное”; или: “Как пронизательны подчас его ответы! Находчивость, которая часто сама валится на полумных и не всегда жалуется понятливых”. *В сторону* Полоний должен произнести и реплику: “Все норовит о дочке” (в ответ на слова Гамлета об Офелии: “Единственную дочь растил и в ней души не чаял”).

Подобные ремарки свидетельствуют о намерении автора пьесы обнаружить тайные мысли действующих лиц, истинное отношение персонажей к сказанному. В современных терминах это можно сформулировать как отражение работы сознания определенного персонажа и даже как его внутреннюю речь. Так, в ответ на реплику Полония: “Все мы хороши: святым лицом и внешним благочестием при случае и чёрта самого обсахарим”, Король замечает (*в сторону*):

О, это слишком верно.
Он этим, как ремнем меня огрел.
Ведь щеки шлюхи, если снять румяна,
Не так ужасны, как мои дела
Под красными словами. О, как тяжко!

Последующее изменение канона драматургических произведений предполагает некоторое уменьшение количества действующих лиц (напомним, что “Гамлет” ими до известной степени перегружен, ибо среди них перечисляются и придворные, и офицеры, и могильщики и, наконец, актеры, разыгрывающие на сцене “действие в действии”). Напротив, сценические ремарки становятся более развернутыми, а указания на эмоциональные реакции персонажей более разнообразными. Это подсказки постановщику и актерам, касающиеся расстановки актеров на сцене и их передвижений, и замечания о том, как должна звучать речь, и/или уточнение (например, за счет жестов) поведения героев. Если учесть также, что в канон классических произведений драматургии входили точные указания на место происходящих событий, на обстоятельство и время их осуществления, то можно с полным на то основанием утверждать, что все сценические ремарки служили тому, чтобы “погрузить в жизнь” обмен репликами между персонажами пьесы. А именно это и превращает, по словам Н.Д. Арутюновой, текущую речевую деятельность в **дискурсивную** (см. [13, с. 136]).

Таким образом, сценические ремарки и вообще всё, что может быть охарактеризовано как **текст в тексте**, служит реконструкции тех слож-

ных координат, в рамках которых на сцене и протекает дискурс.

* * *

Подведем некоторые итоги. Как и в любом литературном произведении, авторы пьес творят вымышленные и воображаемые миры, которые, однако, воспринимаются зрителями как нечто реальное. С лингвистической точки зрения подобный эффект обусловлен текстом пьесы, который, в конечном счете, должен быть охарактеризован как “текст в тексте”. Его назначение – донести до зрителя не только сюжетный или событийный план драмы, но и то, как и в какой форме он должен быть воплощен актерами. С позиций современной лингвистики это и означает представление текста пьесы как дискурсивной деятельности, то есть как процесса общения персонажей в “реальных” условиях его протекания и в то же время – на глазах у зрителя.

В то же время рассмотрение языка драматургических произведений заставило нас еще раз обратиться к сложнейшим вопросам современной теоретической лингвистики, касающимся ее установок и исходных принципов, и уточнить, в частности, что имеется конкретно в виду при дифференциации когнитивных и дискурсивных аспектов лингвистического анализа [1] и что входит в лингвистический анализ в собственном смысле этого понятия [2]. В свою очередь, это потребовало расширения границ указанного понятия как за счет признания в качестве входящих в его компетенцию инферентных свойств, наблюдаемых во время речи [3], так и за счет применения теории речевых актов к более широкому материалу и за пределами того, что относилось обычно к прагматике [4]. Рассмотрение организации и строения драматургических произведений позволило нам также внести известные дополнения в исследование явлений “текста в тексте” [5] и развести эти разные тексты по их адресатам, установив в качестве одного такого адресата постановщика или режиссера пьесы, а в качестве другого – ее зрителя [6]. Наконец, лингвистический анализ текста, предназначенного для постановщика, охватывающего, главным образом, сценические ремарки, позволил установить не только их конкретные функции, но и глубже понять суть дискурсивной деятельности как таковой, всегда означающей речемыслительную активность человека и сами акты коммуникации как происходящие в сложной системе социально обусловленных и культурно значимых координат [7]. Эта система координат, специально описываемая в драматургических произведениях с помощью сценических ремарок, и делает данные произведения отражающими дискурс как высшую форму реальности речемыслительной деятельности – как дискур-

сивную деятельность человека, всегда имеющую социально-исторические корни и всегда обусловленную конкретными условиями общения (т.е. участниками общения, его фоном, местом и временем общения и, конечно, его целями). Все эти условия и задаются автором драматургического произведения, а потому – повторим еще раз – мы и считаем драматургическое произведение ярким примером воплощения (embodiment and instantiation) дискурса в литературно обработанной форме.

Приведем еще несколько аргументов в пользу данных выводов, сопоставив их с наиболее известными из определений дискурса (и дискурсивной деятельности). Так, по мнению Ю.С. Степанова [14, с. 38–39], дискурс служит “для выражения особой ментальности”, в нем активизируются (выборочно) некоторые черты языка, им, наконец, создаются “воображаемые миры”. Но все это мы и пытались показать на материале языка пьес. Точно так же может быть применено к драматургическим произведениям и определение дискурса, данное В.З. Демьянковым. Согласно ему, “в лингвистической литературе дискурсом чаще всего называют речь (в частности, текст) в ее становлении перед мысленным взором интерпретатора”. Если взамен слова *речь* в это определение поместить эквивалентное ему в данном контексте словосочетание *обмен репликами между персонажами пьесы*, то далее, представив себе спектакль, идущий на сцене по тексту пьесы, мы можем легко вообразить, что перед зрителями возникает возможность следить за становлением сюжета и поступками (а не только речами!) соответствующих персонажей пьесы. Нетрудно также заметить, что в качестве интерпретатора дискурса оказываются и режиссер спектакля, и его зрители (или читатели пьесы). Наконец, можно было бы отметить, что зрелище, наблюдаемое on-line, поможет совместить или соотнести между собой время реальное и время историческое и увидеть всю сложную систему координат, в которых происходит обмен репликами между действующими лицами пьесы и в которых дискурс предстает перед нами в **устной** форме (см. также [4, с. 27–29]).

Все проанализированные особенности языка драматургических произведений дают основание утверждать, что они отражают фрагменты жизни человека именно как часть бесконечного процесса дискурсивной деятельности, т.е. общения чело-

века, происходящего во всей совокупности конкретных для него условий и координат, а потому и оказывающегося явлением более сложным, нежели просто речь, и вследствие этого и называемым нами **высшей реальностью языка**.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Виды пространств текста и дискурса // Категоризация мира: пространство и время. Материалы научной конференции М.: МГУ, 1997.
2. Кубрякова Е.С., Александрова О.В. О контурах новой парадигмы знания в лингвистике // Структура и семантика художественного текста. Доклады VII Международной конференции. М., 1999.
3. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике (Обзор) // Дискурс, речь, речевая деятельность: Функциональные и структурные аспекты. М., 2000.
4. Кубрякова Е.С. О термине “дискурс” и стоящей за ним структуре знания // Язык. Личность. Текст. Сб. статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянской культуры, 2005.
5. Кубрякова Е.С. Язык и знание. М., 2004.
6. Лузина Л.Г. О когнитивно-дискурсивной парадигме лингвистического знания // Парадигмы научного знания в современной лингвистике: Сб. научных трудов. М.: ИНИОН РАН, 2006.
7. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Изв. АН. Серия лит. и яз. 2004. Т. 63. № 3.
8. Сёрль Дж.Р. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.
9. Кобозева И.М. От редактора // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. Теория речевых актов. М., 1986.
10. Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.
11. Демьянков В.З. “Теория речевых актов” в контексте современной зарубежной лингвистической литературы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.
12. Франк Д. Семь грехов прагматики: тезисы о теории речевых актов, анализе речевого общения, лингвистике и риторике // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.
13. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
14. Степанов Ю.С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности // Язык и наука конца 20 века. М., 1995.