

Концептосфера и эстетическая функция драматургического текста и дискурса Conceptual Sphere and Aesthetic Function of Drama Text and Discourse

Научная статья

УДК 81'373:82-2

DOI: 10.22363/2313-2299-2019-10-3-673-686

О своеобразии проявления эстетической функции в современном драматургическом дискурсе

И.П. Зайцева

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
Московский пр., 33, Витебск, Республика Беларусь, 210038

В публикации акцентировано внимание на одном — ключевом, по мнению автора, — аспекте анализа современного драматургического произведения, позволяющего наглядно продемонстрировать особенности реализации эстетической функции в произведениях, принадлежащих к данному литературному роду: рассмотрении принципов организации драматургом композиционно-речевой зоны персонажей. Именно эта, ведущая в содержательно-концептуальном плане и преобладающая в пространственном отношении, часть драматургического дискурса видится наиболее значимой для интерпретации пьесы как факта словесного искусства при безусловном учете синкретичного характера драматургической формы.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что, несмотря на значительные успехи современной филологии в изучении специфики художественной речи, речь драматургическая все еще остается наименее исследованной ее сферой.

Цель работы — анализ диалогового пространства одной из современных пьес в сопоставлении с нехудожественным диалогом и художественным диалогом в прозе, что позволяет установить ряд черт, формирующих своеобразие современной драматургической речи.

Материалом для проведения наблюдений послужила пьеса современного автора Е. Черлака «Ипотека и Вера, мать ее» (2011 год). При интерпретации исследуемого материала использовались методы: наблюдения, композиционного, контекстологического и семантико-стилистического анализа.

Помимо этого полученные результаты позволяют утверждать, что анализ проявлений эстетической функции в произведениях драматургии необходимо проводить с учетом текстового характера этой композиционно-речевой сферы, а также уделяя особое внимание авторским принципам ее системной организации, поскольку именно такой подход способствует выявлению не только отличительных характеристик драматургической речи, но и особенностей индивидуально-авторского почерка драматурга.

Ключевые слова: эстетическая функция, художественный диалог, драматургический дискурс, персонаж, композиционно-речевая зона, речевая системность

© Зайцева И.П., 2019.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Вводные замечания

Одним из конструктивных параметров художественной речи, воплощаемой в литературно-художественных произведениях, по общему признанию исследователей, является приоритетность реализации в ней языка в эстетической функции: «...несмотря на многообразие направлений, методов и жанров художественной литературы, последняя, однако, имеет общий для всех их принцип использования языка, обусловленный назначением искусства в обществе, образным мышлением художника в процессе творчества, эстетической функцией. ... **Реализация эстетической функции языка** в художественной сфере общения **составляет специфику художественной речи — всех ее индивидуально-авторских стилей и жанров, при всем их своеобразии и отличиях**» (выделено мною. — И.З.) [1. С. 594].

Являющаяся ключевой для любого словесно-художественного произведения, эстетическая функция, безусловно, присуща и художественной драматургической речи, хотя, учитывая довольно существенные отличия между тремя основными родами литературы (и, соответственно, между конкретными жанровыми формами, в которых они воплощаются), справедливо предположить, что в драматургии данная функция будет реализована с определенными особенностями.

Сложность выявления эстетической функции в драматургических произведениях обусловлена несколькими факторами, к которым в первую очередь следует, на наш взгляд, отнести *значительную близость* словесной ткани драматургических дискурсов *к обычной, преимущественно разговорной, речи*, которая в той или иной степени всегда свойственна пьесам. Иначе говоря, данное явление характерно для пьес, созданных практически во все временные периоды существования драматургии как части художественной литературы, включая и те, когда живая разговорная речь существенно отличалась от воплощенной в литературно-художественных произведениях в принципе, поскольку литературный язык в своей письменной форме был противопоставлен устной форме своего бытования по значительно большему числу параметров, нежели в настоящее время.

В драматургии же современного периода (примерно последних двух десятилетий), словесная ткань которой — прежде всего в результате интенсивно протекающих в последние десятилетия процессов демократизации языка — внешне практически неотличима от речи, повсеместно используемой в обиходном практическом общении, выявление эстетической функции в целом и/или отдельных ее составляющих видится еще более затрудненным.

Тем не менее подобного рода интерпретация, на наш взгляд, все же возможна, хотя должна осуществляться исследователями с чрезвычайной осторожностью и с максимально возможным учетом как лингвостилистических характеристик пьесы, так и комплекса экстралингвистических факторов, которые в той или иной степени обуславливают создание практически любого драматургического дискурса, а нередко и имеют существенное значение для адекватного понимания вложенного в пьесу содержания. Последнее замечание сделано прежде всего в связи с необходимостью принимать при интерпретации драматургических дискурсов во внимание один из конструктивных параметров литературного рода,

к которому они принадлежат; в соответствии с этим параметром в большинстве драматургических произведений все должно быть «как в жизни». В результате такого подхода к изображению действительности события в пьесе, в особенности совпадающие по времени с периодом создания произведения, *a priori* подаются автором как ориентированные на формирование у адресата (читателя/зрителя) иллюзии реальности всего воплощенного в пьесе, вплоть до ощущения им себя непосредственным участником происходящего, что, конечно же, отражается и в языковом оформлении драматургического произведения, и прежде всего — композиционно-речевой зоны персонажей.

Феномен художественного драматургического диалога

Первоочередного внимания в связи с заявленными в настоящей публикации аспектами рассмотрения драматургического произведения, безусловно, заслуживает *драматургический диалог*. Это обусловлено тем, что именно на диалоговую форму как на ключевой конструктивный параметр произведений, принадлежащих к этому роду литературы, указывает большинство исследователей — ср., в частности: «В драме решающее значение имеют высказывания персонажей, которые знаменуют их волевые действия и активное самораскрытие...; произнесенные действующими лицами слова составляют в тексте сплошную, непрерывную линию» [2. С. 100].

Воплощаемый в пьесе диалог, с одной стороны, противопоставлен диалогу, протекающему в естественных условиях (нехудожественному диалогу), с другой — диалогу в словесно-художественных структурах иной родо-литературной принадлежности, прежде всего в художественной прозе, а также диалогу в лирических произведениях (стихотворному). Для нехудожественного диалога, восходящего к естественной форме вербального общения, характерен быстрый обмен высказываниями-репликами — как правило, без предварительного обдумывания (качество, которое обычно определяется как *спонтанность*), — который чаще всего сопровождается зрительным и слуховым контактами между собеседниками, в результате чего существенную значимость для подобного общения приобретает ситуативный контекст его протекания.

Художественный же диалог, являющийся компонентом словесно-художественной структуры, несомненно связанным и с другими компонентами последней, может функционировать не только в драматургических, но также в прозаических и лирических произведениях, отличаясь в каждой из этих сфер несомненным своеобразием. При этом в большей степени драматургический диалог соположен с диалогом в прозе, поэтому мы сосредоточим внимание на сопоставлении именно этих разновидностей художественного диалога, не затрагивая особенностей диалога в лирике.

Диалог в художественной прозе и в драматургии, представляющий собой одну из композиционно-речевых зон художественного текста, безусловно, не может быть отождествлен с диалогом в практическом общении, в частности с диалогом

в разговорно-обиходной коммуникативной сфере. «Художественный диалог — органическая часть художественного произведения, написанная автором этого произведения. Это часть художественного текста. **Текстовый характер художественного диалога проявляется в определенной организации как содержания, так и формы, что резко отличает художественный диалог от разговорной речи**» (выделено мною. — *И.З.*) [3. С. 190].

Таким образом, все элементы диалога художественного оказываются структурно и в смысловом отношении зависимыми (в большей либо меньшей степени) от других составляющих словесно-художественного произведения и подчиненными единому замыслу словесно-художественной текстовой структуры, что принципиально отличает диалог подобного характера от речи нетекстовой (к примеру, разговорной). Это в свою очередь приводит к большей связности элементов художественного диалога, обеспечивающей и более явную и многогранную (в первую очередь обусловленную именно выполнением эстетической функции) осложненность каждого слова, фразы и любого другого языкового элемента, включенного в диалогическую структуру такого характера, а также формирование разнообразных имплицитных смыслов (в частности — подтекстовых значений семантического, ассоциативного и иного свойства), которые в нехудожественном диалоге либо отсутствуют в принципе, либо выражены довольно слабо и неистемно.

Отличия же между диалогом в разных видах художественной речи — прозаической и драматургической — формируются преимущественно под влиянием комплекса функций, которые «закреплены» за этими сферами жанрово-родовыми требованиями. Так, если в художественной прозе диалог представляет собой одну из составных частей текста наряду с речью авторской, могущей иметь различные модификации, и, как правило, уступает ей в пространственном отношении, то в произведениях, принадлежащих к драматургии, художественный диалог — основная, превалирующая во всех отношениях часть текстовой структуры. При этом речь персонажей пьесы, или драматургический диалог, в отличие от диалога в художественной прозе, — не только материальная основа драмы как рода литературы, на что уже указывалось выше, но и композиционно-речевая зона, где так или иначе воплощается в том числе и авторская концепция, поскольку «драматургу важно показать ... использование некоторой истины определенным героем для защиты своей позиции или опровержения чужой. Собеседники в драме устанавливаются автором не просто для совместного раскрытия известной мысли, а соотносятся один с другим как противники или сообщники» [4. С. 57]. Наделение диалога в пьесе означенными и рядом других функций, не свойственных диалогу в прозе, обусловлено теми ограничениями, которые драматургия как особая разновидность словесного искусства накладывает на сферу проявления автора: по сравнению с автором-прозаиком возможности для презентации собственной позиции у автора-драматурга чрезвычайно сужены (по большей части это ремарочный пласт и некоторые другие «рамочные» элементы драматургического дискурса, которые в большинстве случаев занимают весьма незначительную часть текста пьесы).

Безусловно, активная разработка в последние десятилетия феномена диалога с коммуникативных — коммуникативно-лингвистических и коммуникативно-стилистических и т.д. — позиций обеспечила дополнительные возможности и для изучения этого явления в художественной — прозаической и драматургической — речи, в частности выдвинув в центр внимания исследователей «проблему эффективности текстовой деятельности автора и адресата с учетом специфики их языковой личности, сферы общения, целей и задач, жанрово-стилевых и других особенностей текста» [5. С. 159]. Это закономерно расширило диапазон интерпретации драматургических произведений, и прежде всего композиционно-речевой зоны персонажей, однако и в настоящее время в сфере художественной речи драматургические дискурсы по сравнению с прозаическими и лирическими все еще остаются наименее изученными.

Своеобразие диалогической речи в современной пьесе

В предыдущем разделе была аргументирована нецелесообразность отождествления драматургического диалога как с нехудожественной диалогической речью, так и с диалогом в художественной прозе. Это замечание имеет принципиальный характер прежде всего в связи с тем, что в подавляющем большинстве пьес современного периода (конца XX-го и начала XXI-го веков), являющихся объектом нашего внимания, речевая сфера персонажей настолько искусно стилизована под нехудожественную разговорную речь — как правило, в ее практически-обиходном варианте, — что даже у опытных исследователей нередко возникает иллюзия полной идентичности этих, принципиально отличных по своей сути, явлений.

Высказанные выше положения проиллюстрируем на материале одной из современных (опубликованной в 2011 году) пьес — произведения уже заслужившего известность автора **Егора Черлака** — с достаточно своеобразным названием: «Ипотека и Вера, мать ее» [6].

Название любого литературного произведения, драматургического в том числе, как известно, представляет собой одну из «сильных» для восприятия художественного текста позиций (позиций выдвижения, по терминологии И.В. Арнольд), концентрирующей в себе и тем или иным образом презентующей адресату смысл последнего. Название рассматриваемой пьесы, во-первых, явно ориентирует воспринимающую сторону на разговорно-просторечную коммуникативную сферу — за счет включенности в него выражения *мать ее*, которое можно истолковать как минимум двояко: обозначение родственных отношений между дочерью и матерью (первичное, прямое значение); несколько эвфемизированное грубо-просторечное выражение, чаще всего употребляемое в качестве ругательства (именно это значение можно расценивать как перспективное указание на стилистическую тональность собственно текста произведения, разворачивающегося за названием). Во-вторых, из названия неясно, в каком значении употреблено в данном выражении слово «ипотека», прямое значение которого («*Экон.* Ссуда, выдаваемая под залог недвижимого имущества; залог недвижимого имущества

под такую ссуду» [7. С. 397]) никак не связано с выражением родственных отношений, исходя из чего можно предположить, что в данном случае имеет место индивидуально-авторское осмысление используемой номинации. Это предположение подтвердится в процессе дальнейшего знакомства с пьесой — в конце первой композиционной части, § 1, — одна из героинь произведения, Вера, объяснит своему собеседнику значение данной номинации: слово употреблено в функции антропонима, имени ее новорожденной дочери: «*Ипотека! Правда же, красивое имя?*». Более того — Вера, мать Ипотеки, активно образует от этого антропонима, выбранного ею в качестве официального варианта имени для дочери, разного рода субъективно-оценочные формы: *Ипа, Ипочка, Ипка*, — что свидетельствует о полной освоенности ею этого, весьма необычного для экономического термина, характера его употребления.

Таким образом, уже в названии пьесы закладываются *проспективные* смыслы, которые могут быть «расшифрованы» адресатом лишь в процессе последующего знакомства с текстом произведения, а в полной мере осмыслены уже только после *ретроспективного* возвращения к этому композиционному компоненту, что, безусловно, является одним из способов придания драматургическому произведению, и в первую очередь его диалоговому пространству, текстового характера.

Впрочем, наиболее интересна и перспективна в исследовательском плане, безусловно, собственно композиционно-речевая зона персонажей — речевые высказывания действующих в пьесе лиц, которые, с подачи автора, пребывают в различных взаимоотношениях, будучи со- и противопоставленными друг другу.

Во второй из композиционных частей пьесы, которые названы автором не вполне традиционно — *параграфы* (в § 2), в частности, находим:

«В киоске пересменка. Позевывающая, с красными после бессонной ночи глазами Кристина сдает дежурство Вере, одновременно рассказывая ей содержание популярной телепередачи. Сверток с ребенком лежит на прилавке.

Кристина. И ты прикинь, эта дура толстая, ну, Анжела, она такая, и говорит...

Вера. Кому говорит?

Кристина. Ну, Саше говорит, кому же еще? Ты че, забыла, что она теперь с Сашей замутила?

Вера. А я думала, она с Самвелом... У нее же Самвел был.

Кристина. Ну, ты ваще... С баобаба, что ли, рухнула? Самвел — он когда был? А сейчас — Сашка. *(Открывает папку с пластиковыми файлами, листает.)* Вот, гляди. Пиво — пять ящиков привозили, три с половиной продала... Здесь — шоколадки, здесь чипсы, здесь — презики. Сигареты в другой накладной, сюда не влезли...

Вера. Разберусь... Ну и что она ему сказала?

Кристина. Анжела-то? Ой, ваще, умереть — не встать... она ему и говорит: «Я видела, как ты эсмэску Ленке писал». Прикинь! С таким понтом, знаешь, сказала: я, мол, видела... Помнишь Ленку? Ну, блонди такая, вся из себя, в последний раз в розовом топике все по студиям рассекала... Ну так вот. Анжела знает, что все парни от Ленки тащатся, ну и, понятно, ревнует Сашу к ней.

Вера. Ну, а он?

Кристина. А че он? Ясен пень, он тоже не архангел с перьями, он бы с ней не против... Но только у Ленки теперь Юра. А у Юры первый разряд. Он в прошлый раз ей такую сцену устроил — мама не горюй! Да ты помнишь, я тебе рассказывала, когда Ленка на вечеринке с Джоном медляк станцевала...» [6. С. 45].

Всего в пьесе Е. Черлака действуют четыре персонажа (немногочисленность действующих лиц — одна из характерных особенностей современной драматургии), между двумя из них («**Вера**, продавщица в круглосуточном киоске, 19—22 лет; **Кристина**, ее подруга и сменщица, постарше Веры») и разворачивается диалог, фрагмент которого приведен выше.

Данный фрагмент диалогической речи, как и диалог в целом, однозначно, даже с некоторой, как представляется, декларативностью, стилизован автором под *разговорно-бытовую* речь в ее наиболее сниженном (*разговорно-просторечном*) варианте, о чем свидетельствует обилие характерных речевых средств на разных текстовых уровнях. Наиболее показательными в этом плане ожидаемо являются уровни *лексико-фразеологический* и *синтаксический*, однако в выражении передаваемого смысла принимают участие и иные уровни текстовой структуры, в частности *композиционный*.

О значимости композиционного уровня для понимания вложенного в диалог содержания свидетельствует, к примеру, тот факт, что рассматриваемый диалог может быть адекватно воспринят лишь с учетом предваряющей его ремарки, из которой читателю становится ясно, что Кристина рассказывает Вере не о реально произошедших событиях, а о тех, что стали известны ей из телепередачи. Подобная зависимость содержания вербальной коммуникации от характера ситуации общения, как уже отмечалось, в большинстве случаев характеризует диалог нехудожественный, обиходно-бытовой; в драматургической же речи, помимо воплощения на композиционном уровне такого рода связности, соотношение данной ремарки с собственно высказываниями персонажей становится и одним из показателей текстового характера всего словесного пространства пьесы (включающего как композиционно-речевую зону персонажей, так и сферу проявления автора).

Изобилие сниженных — от литературно-разговорных до просторечных и жаргонных — слов и выражений является в данном диалоге (как и в пьесе в целом) одним из выразительных и весьма показательных средств речевой характеристики персонажей, прежде всего Кристины, реплики которой значительно пространнее, чем у ее собеседницы. Именно в речи Кристины сниженные лексические слова и выражения используются в весьма широком их диапазоне: это просторечия: *прикинь* — в значении ‘представь’; *чё* — синоним литературного «что»; *замутила* — в значении ‘вступила с кем-то в определенные отношения’; *ваще* — просторечный орфоэпический вариант литературного «вообще»; *рассекала* — в значении ‘ходила, расхаживала’; характерные для разговорной речи сокращенные наименования явно экспрессивного и экспрессивно-просторечного характера: *вечеринка*, *блонди* (‘блондинка’), *медляк* (‘медленный танец’) и др.; явно сниженного свойства фразеологизированные выражения: *с таким понтом* (‘с большим апломбом’), *с бабаба, что ли рухнула?* (в значении ‘утратила способность рассуждать здраво’), *умереть — не встать* (выражение сильного удивления); *ясен пень* (о чем-либо очевидном); *такую сцену устроил — мама не горюй!* (выражение сильного потрясения) и под.

Синтаксис приведенного фрагмента в плане сходства с разговорно-бытовой речью еще более показателен — по сути, все использованные в диалоге конструкции, в большинстве своем также принадлежащие Кристине, являются типичными для разговорно-просторечной сферы. Это односоставные и неполные предложения различных типов и видов; парцелированные и другие конструкции сугубо разговорного характера, многие из которых к тому же отличает выраженная эмоциональная окраска: *Самвел — он когда был?; А сейчас — Сашка; Анжела-то?; Прикинь!; Ну а он?; А чё он?; А у Юры — первый разряд* и под.

Используемые в диалоге речевые средства даже по небольшому его фрагменту позволяют составить достаточно определенное представление о типе языковой личности (далее — ЯЛ) одной из собеседниц — Кристины: это однозначно *усредненная*, явно тяготеющая к *просторечному* типу ЯЛ. Речевые проявления Веры в анализируемом фрагменте диалога представлены в значительно меньшей степени и в целом вполне соответствуют литературно-разговорной норме: *Кому говорит?; У нее же Самвел был; Разберусь...; Ну и что она ему сказала?*

Для характеристики Веры куда более показательным оказывается диалог из пятой композиционной части пьесы (§ 5), который — в чем, на наш взгляд, явно можно усмотреть один из *авторских принципов* организации диалога в пьесе — разворачивается в ситуации общения, аналогичной для уже описанного коммуникативного взаимодействия этих же персонажей. Подобного рода организация автором драматургического диалога — поочередное помещение разных персонажей в сходные коммуникативные ситуации, сопровождаемое и сменой их коммуникативных ролей, — создает весьма «благоприятную» ситуацию для сопоставления (выявления как сходств, так и отличий) не только их речевых характеристик, но и их ЯЛ в принципе. Реализованный драматургом подход к организации диалога в данном случае, безусловно, усиливает и его текстовый характер (как, впрочем, и драматургического дискурса в целом), способствуя восприятию адресатом речевых характеристик одной героини на фоне высказываний другой и тем самым актуализируя особенности речевых проявлений каждой из них. Приведем фрагмент из этого диалога с предваряющей его ремаркой:

«Утро. Киоск. Вера передает смену Кристине. Кристина явно чем-то взволнована, товар принимает невнимательно, похоже думает о чем-то другом. Вера одной рукой перекладывает прозрачные файлы с накладными, другой — покачивает лежащий на прилавке сверток с ребенком.

Вера (*насутившись*). Джин-тоник в этой папке, пиво и минералка в этой... Мелочевку — семечки, прокладки, жвачку — я в тетрадку записала. Вот, с обратной стороны... (*Листает тетрадь*.)

Кристина. Да, ладно, разберусь... Как смена?

Вера. Да ничего, бывает хуже... Как обычно... А, вот — открывашку у меня стырили.

Кристина. Опять?

Вера. Ну... Дедок какой-то вечером постучал, часов в одиннадцать. Бутылку крепкого спросил. Я подала, а он такой: «А открыть, дочка!» Ну, я открывашку на прилавок положила, сама к Ипе отвернулась. На пять сек — буквально. Оборачиваюсь — ни деда, ни открывашки...

Кристина. Вот гандо... льеры, блин! Чё за народ ваще?.. Четвертая уже.

Вера. Если не пятая... Ты чего опоздала-то? У нас с Ипкой прием у педиатра через час.

Кристина. Ну, извини, извини, солнышко... (*Обнимает Веру.*) Закуролесила вчера на радостях... (*Сладко потянувшись, виновато улыбается.*) говорил же Валерик, что шампанское после водки нельзя...» [б. С. 51].

В данном диалогическом фрагменте пространственно несколько преобладают реплики Веры, в которых использованы речевые средства, практически совпадающие по своим характеристикам с лингвистическими маркерами речевого портрета ее подруги-напарницы. Это обилие сниженных (разговорных и просторечных) слов и выражений: *мелочевка, открывашка, дедок, на пять сек* (в значении ‘на пять секунд’) и под. разговорные лексические единицы; просторечное *стырили* и т.д. На синтаксическом уровне в речи Веры, так же, как и у Кристины, преобладают разговорно-просторечные синтаксические конструкции (различные виды односоставных и неполных предложений; слово-предложение и др.): *Да ничего, бывает хуже...; Как обычно...; А, вот — открывашку у меня стырили; Ну...* (в значении согласия с собеседником); *На пять сек — буквально; Оборачиваюсь — ни деда, ни открывашки...* и другие.

Речевые характеристики обеих женских персонажей пьесы, таким образом, демонстрируют явную близость по многим параметрам, что обуславливается не только авторским отбором для их формирования лингвистических средств, сходных по семантике и стилистической маркированности (явно сниженной, в диапазоне от разговорной до просторечно-жаргонной, с вкраплениями в том числе и лексики бранной — ср., например, третью реплику Кристины во втором фрагменте), но и использованием драматургом практически идентичных принципов для организации в рамках драматургического дискурса отобранного языкового материала. Помимо уже отмеченной особенности (сходство коммуникативных ситуаций, в которых разворачиваются диалоги этих персонажей, с переменой их коммуникативных ролей), об этом свидетельствует и то, что и Вера, и Кристина проявляют себя в пьесе не только в собственно диалогической речи, но и в весьма пространственных *монологических высказываниях* обращенного характера: высказываниям такого рода каждой из них в пьесе отводится по отдельной композиционной части (у Веры это § 4, у Кристины — § 11, завершающий произведение). Примечательно, что состав и стилистическая тональность наполняющих монологи языковых средств практически аналогичны используемым в диалогах этих персонажей, однако монологические композиционные фрагменты, будучи значительно более развернутыми, чем высказывания в диалогах, существенно дополняют и углубляют представление об их речевых портретах: в монологических формах речевые характеристики представлены в более «сгущенном» и соответственно текстово-системном виде. Приведем в подтверждение фрагмент из монолога Веры:

«Вера у себя дома — в комнатке, которую она снимает у какой-то бабули. ... Сверток с ребенком лежит на кровати. Вера, в халате и шерстяных носках сидит на полу. Вокруг нее разложены многочисленные газетные вырезки, рекламные проспекты, листовки, фантики...

Вера. Так, вот эти, от «кириешек», сюда. У них акция только через два месяца кончается. Успею еще подсобрать... (*Читает на оборотной стороне упаковки.*) «В акции имеют право принимать участие граждане РФ, достигшие...» Так... Вот... Призовой фонд рекламной акции включает в себя сто дорожных сумок, пятьдесят наручных часов, двенадцать музыкальных центров. Главный приз снегоход... (*В сторону кровати.*) слышишь, Ипочка, снегоход! (*Напевает.*) Снегоходик, снегоходик, снегоходичек... (*Бережно складывает пакетики из-под сухариков в специальный конверт.*) А вот эти уже скоро... (*Подвигает к себе пустые сигаретные пачки, читает.*) «Акция носит рекламный характер и призвана...» Ага... «Главный приз — романтическое путешествие на остров Родос на двоих...» На Родос какой-то... Стопудово, где-то за границей. Значит, дорогое... Так. Тут до двадцать пятого требуется прислать. Ого! Завтра уже надо руки в ноги и на почту бежать... (*Подходит к кровати, приоткрывает краешек одеяла, в которое завернута дочь.*) Полежишь завтра полчасика одна? А, доча? Ты же у меня умница, да же? А мамка на почту — и обратно. Надо дяденькам в Москву штрих-коды от пачек выслать. Представляешь, у твоей мамки этих штрих-кодов — на триста десять очков. Мамка это романтическое путешествие за не фиг делать выиграет... (*Целует ребенка, снова садится на пол.*) [б. С. 49—50].

Формальным адресатом монолога Веры является ее новорожденная дочь — именно к ней она обращается, рассказывая о своих планах на дальнейшую жизнь; однако реально данный монолог является обращенным только по форме, по сути это автокоммуникативное высказывание, включающее множество интертекстуальных вкраплений из различных рекламных текстов. Кстати, эти вкрапления явно диссонируют с речью самой Веры, поскольку по своим языковым особенностям они в основном ориентированы на литературную норму; речи же Веры, как и в приводимых ранее диалогах, присуща разговорно-просторечная стилистическая тональность.

Монолог Кристины произносится во время разговора по телефону с Верой, однако читателю ничего неизвестно о речевых реакциях последней, хотя некоторые из них он может сконструировать, опираясь на реплики Кристины. Влияние коммуниканта-партнера на произносимое его собеседником, таким образом, безусловно, существует, но о характере этого влияния адресат пьесы может судить лишь по вербально воплощаемым реакциям Кристины, примерно представив их смысл и форму:

«Комната, напоминающая торговый склад. И справа, и слева, и даже сзади видны бесконечные ряды стеллажей. ...»

Кристина вполголоса считает товар на полках, записывает результаты подсчетов в тетрадь, иногда оглядывается на телевизор, следит за передачей, затем возвращается к своим подсчетам.

Ее занятие прерывает звонок мобильного телефона.

Кристина (*нажимая кнопку*). Алё. Привет-привет провинциалам! Как вы там?.. Ну и ладушки. Рада... Как Ипка? Растет? Мамке, наверное, уже скоро в киоске помогать начнет... В садик-то ходите?.. Да ты чё! (*Смеется.*) Не-е, Вер, на майские не смогу, полный закрут. Я ж тебе говорила, что из того проекта ушла. А чё: по центральным каналам не показывают, рейтинг так себе, гонорары в баксах, а не в евро... Отстой! (*Подходит к телевизору, ногой пинает выключатель, экран гаснет.*) Не-е, я сейчас в другом шоу... Да ты не знаешь, это новый проект, пока еще только пилотные

выпуски снимаем... Да... Не скажу название, мне тыкву намнут, если проболтаюсь... Пашем сутками, Вер, как лошади Пржевальского. Но зато и бабки реальные...» [6. С. 57].

Из приведенного фрагмента очевидно, что монологическое высказывание лишь подтверждает уже сложившееся ранее у читателя представление о речевом облике этого персонажа, дополняя и словно бы подытоживая его: обрывание монолога Кристины завершает диалоговую часть пьесы, а следующей за высказыванием Кристины ремаркой завершается и все произведение. В лингвистическом наполнении и композиционном оформлении монологических высказываний обеих героинь пьесы, на наш взгляд, также достаточно отчетливо просматривается общность авторских принципов представления их читателю: каждый из монологов занимает в пьесе отдельную композиционную часть (§); в каждом параграфе этому высказыванию предшествует довольно пространная ремарка, в которой сообщаются сведения экстралингвистического свойства, весьма значимые для адекватного восприятия следующих за ремаркой речевых структур. Так, именно из ремарок читатель узнаёт о том, что события, о которых говорят героини, не имеют никакого отношения к реально с ними происходящему: Вера надеется в будущем решить все свои жизненные проблемы при помощи успешного участия во всевозможных рекламных акциях, а Кристина в разговоре с подругой рассказывает не о том, что происходит с нею в действительности, а о «своей» вымышленной жизни (о том, как она, по ее представлениям, должна была бы жить), выдавая этот вымысел за реальность.

Анализируя авторское отношение к женским персонажам пьесы — в частности устанавливая, какими функциями (и с какой целью) наделяет их в пьесе драматург, на наш взгляд, справедливо заключить, что этих действующих лиц можно квалифицировать в данном драматургическом дискурсе как «общников» (воспользовавшись выражением Э.Я. Кравченко). В женских персонажах средствами драматургии (преимущественно — лингвостилистическими, введенными в драматургический диалог) с высокой степенью психологической точности образно конкретизирован один из характерных для современного этапа развития общества тип ЯЛ: это ЯЛ, «балансирующая» между несколькими разновидностями данной категории, свидетельствующими о невысоком уровне владения языком их носителями. Представляется, что точнее всего данную разновидность ЯЛ определить как промежуточный вариант между *усредненной* и *просторечно-жаргонизирующей* ЯЛ.

Означенный тип ЯЛ, в свою очередь, присущ, как правило, весьма распространенному социальному типу современности: индивидууму с невысоким общекультурным уровнем и аналогичным уровнем речевой культуры; занимающему весьма непрестижные должности — в основном, в сфере обслуживания; активно «потребляющему» рассчитанный на массовую аудиторию рекламный продукт, в результате чего в его сознании укоренилось представление о возможности «чуда», которое может кардинально изменить его жизнь (позволит в результате какого-либо невероятного денежного выигрыша мгновенно решить проблемы с жильем и под.). Думается, что выбор именно женских образов для демонстрации в пьесе означенного типа ЯЛ тоже не случаен: во-первых, чаще всего именно

женщины являются работниками сферы обслуживания, и торговли в частности; во-вторых, женщины в большей степени склонны принимать на веру все рекламные «мифы» о быстром обогащении и прочих достигаемых при помощи удачного стечения обстоятельств благах.

Достаточно существенное место в семантико-композиционной структуре пьесы автор отводит и двум другим персонажам, что проявляется в выстраивании определенных соотношений между их речевыми портретами: **Ярослав Игоревич**, представленный в списке действующих лиц как «следователь по не особо важным делам», является своего рода морально-нравственным антиподом женских и второго из мужских персонажей (**Алика**). Его речевые проявления позволяют судить об этом действующем лице как о значительно более состоятельной ЯЛ, нежели все его собеседники: при общей ориентации на литературную норму он также демонстрирует в своей речи гибкость и уместность, в том числе и прибегая к различным стилистическим регистрам в зависимости от ситуации общения, статуса адресата и т.д.

Однако анализ взаимоотношений между речевыми проявлениями женских и мужских персонажей пьесы Е. Черлака в аспекте наделения каждого из них конкретными функциями в русле воплощения в произведении авторской позиции заслуживает, с нашей точки зрения, отдельного рассмотрения.

Заключение

Таким образом, драматургический диалог в пьесах современного периода может быть, с нашей точки зрения, адекватно проанализирован в аспекте выполнения им эстетической функции лишь с учетом всего комплекса свойств, выявляющихся в пространстве художественного драматургического дискурса: установление и описание принципов, по которым организуется автором собственно общение персонажей, их речевое взаимодействие в диалогической форме и/или в форме полилога; рассмотрение особенностей монологических высказываний в структуре драматургического диалога, характер их соотносительности с диалоговыми структурами; выявление характера корреляции элементов драматургического диалога (в том числе и монологических его фрагментов) со сферой речевого проявления автора в пьесе (прежде всего с ремарочным пластом, но также и с другими компонентами «рамочного» пласта), обусловившей композиционное оформление драматургического дискурса.

Такой подход позволяет более явственно продемонстрировать как *текстовый* характер диалога в пьесе, так и его *апеллятивно-действенную* значимость, в значительной степени формируемые семантико-стилистическими и иного рода подтекстовыми смыслами, а также ассоциативными связями, возникающими между элементами (отдельными репликами, их блоками и под.) драматургического диалога и других композиционных частей произведения драматургии (ремарочного пласта и т.д.).

История статьи:

Дата поступления: 1.06.2019

Дата приема в печать: 15.06.2019

Article history:

Received: 1.06.2019

Accepted: 15.06.2019

Библиографический список

1. *Кожина М.Н., Баженова Е.А.* Художественный стиль речи (художественно-изобразительный, художественно-беллетристический) // *Стилистический энциклопедический словарь русского языка* / Под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 594—608.
2. *Хализев В.Е.* Драма // *Литературный энциклопедический словарь* / под общ. ред. В.М. Коженикова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 99—101.
3. *Полищук Г.Г., Сиротинина О.Б.* Разговорная речь и художественный диалог // *Лингвистика и поэтика*. М.: Наука, 1979. С. 188—199.
4. *Кравченко Э.Я.* Диалог (диалогическая речь) // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 56—57.
5. *Болотнова Н.С.* Коммуникативная стилистика художественного текста // *Стилистический энциклопедический словарь русского языка* / под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 157—162.
6. *Черлак Е.* Ипотека и Вера, мать ее. *Неоконченное дело в одиннадцати параграфах* // *Современная драматургия*. 2011. № 2. С. 43—58.
7. *Большой толковый словарь русского языка* / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2008.

Research article

УДК 81'373:82-2

DOI: 10.22363/2313-2299-2019-10-3-673-686

About the Originality of the Manifestation of the Aesthetic Function in Modern Dramatic Discourse

Irina. P. Zaitseva

Vitebsk State University named after P.M. Masherov
Moskovskiy Avenue, 33, Vitebsk, Republic of Belarus, 210038

Abstract. The article focuses on one — the key, in the author’s opinion — aspect of the analysis of the modern dramatic work, which allows to demonstrate the peculiarities of the aesthetic function in the works belonging to this literary genus: the consideration of the principles of the organization of the playwright of the compositional and speech zone of the characters. It is this part of the dramaturgic discourse, leading in the content-conceptual plan and prevailing in the spatial relation, that is seen as the most significant for the interpretation of the play as a fact of verbal art with the unconditional consideration of the syncretic character of dramaturgic form.

The relevance of this topic is due to the fact that, despite the significant success of modern philology in the study of the specifics of artistic speech, dramatic speech is still the least studied of its sphere.

The purpose of research — analysis of dialogical spheres of contemporary plays versus not artistic dialogue and partly as a dialogue in prose, allowing you to set the number of features forming the identity of contemporary dramatic dialogue speech.

The material for the observations was the play of the modern author E. Cherlak «Mortgage and Vera, her mother» (2011). In the interpretation of the materials used methods: observation, compositional, contextual and semantic-stylistic analysis.

In addition, the conducted observations suggest that the analysis of the manifestations of aesthetic function in the works of drama should be carried out taking into account the textual nature of this compositional and speech sphere, as well as paying special attention to the author's principles of its system organization, since this approach helps to identify not only the distinctive characteristics of dramatic speech, but also the features of the individual author's handwriting of the playwright.

Key words: aesthetic function, artistic dialogue, dramatic discourse, character, compositional-speech zone, speech systematic

References

1. Kozhina, M.N. & Bazhenova, E.A. (2003). Artistic style of speech (artistic-figurative, artistic literature) In *Stylistic Encyclopedic Dictionary of Russian language*. Moscow: Flinta; Nauka. pp. 594—608. (In Russ.).
2. Halizev, V.E. (1987). Drama In *Literature Encyclopedic Dictionary*. Moscow: Soviet encyclopedia. pp. 99—101. (In Russ.).
3. Polishhuk, G.G. & Sirotinina, O.B. (1989). Colloquial speech and artistic dialogue In *Linguistics and poetics*. Moscow: Flinta; Nauka. pp. 188—199. (In Russ.).
4. Kravchenko, Je.Ja. (2008). Dialogue (Dialogic speech) In *Poetics: a dictionary of terms and concepts relevant*. Moscow: Kulagina's Publishing House; Intrada. pp. 11—14. (In Russ.)
5. Bolotnova, N.S. (2003). Communication literary stylistics In *Stylistic Encyclopedic Dictionary of Russian language*. Moscow: Flinta; Nauka. pp. 157—162. (In Russ.)
6. Cherlak, E. (2011). Mortgage and Vera, her mother. Unfinished business in eleven paragraphs, *Modern drama*, 2. 43—58. (In Russ.)
7. Kuznetsov, S.A. (2008). *Big explanatory dictionary of the Russian language*. St. Petersburg: Norint publ. (In Russ.).

Для цитирования:

Зайцева И.П. О своеобразии проявления эстетической функции в современном драматургическом дискурсе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика, 2019. Т. 10. № 3. С. 673—686. doi: 10.22363/2313-2299-2019-10-3-673-686.

For citation:

Zaitseva, I.P. (2019). About the originality of the manifestation of the aesthetic function in modern dramatic discourse. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 10 (3), 673—686. doi: 10.22363/2313-2299-2019-10-3-673-686.

Сведения об авторе:

Зайцева Ирина Павловна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировых языков Витебского государственного университета имени П.М. Машерова; *научные интересы*: исследование художественных дискурсов разных жанров; коммуникативная лингвистика и коммуникативная стилистика художественного текста; лингвокультурные проблемы перевода; *e-mail*: irinazaj91@mail.ru. SPIN-код: 5964-9507. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4659-0929>.

Information about the author:

Irina P. Zaitseva, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of World Languages of Vitebsk State University named after P.M. Masherov; *Research Interests*: originality of the artistic discourses of different genres, communicative linguistics and communicative stylistics of a literary text; linguistic and cultural problems of translation; *e-mail*: irinazaj91@mail.ru. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4659-0929>.