

Литература

1. Беликов В.И., Крысин Л.П. Социоллингвистика: Учебник для вузов. М.: Изд-во РГГУ, 2001. 439с.
2. Богданович Г.Ю. О лингвокультурной ситуации в полиэтничной среде // Культура народов Причерноморья. Март 2004. № 49. Т.1 – С.83-87.
3. Богданович Г.Ю. Русский язык в аспекте проблем лингвокультурологии. Симферополь: Доля, 2002. – 392 с.
4. Вусик А.Л. Основные факторы формирования языковой ситуации // Славянские языки и культуры в современном мире : III Международный научный симпозиум: Труды и материалы (Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, филологический ф-т, 23-26 мая 2016г). – М.: МАКС Пресс, 2016. – С. 613-615
5. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 685 с.
6. Титаренко Е.Я. Русская речь в Крыму и Украине сегодня// Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса МАПРЯЛ. Пленарные заседания: сборник докладов. В 2-х т. Т.II. – СПб.: Политехника, 2003. – С.530-535.
7. Усачева О.Ю. Некоторые актуальные вопросы функционирования русского языка в качестве государственного // Славянские языки и культуры в современном мире : III Международный научный симпозиум: Труды и материалы (Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, филологический ф-т, 23-26 мая 2016г). – М.: МАКС Пресс, 2016. – С.623-626
8. Швец А.Б. Особенности лингвистических взаимодействий основных славянских народов Крыма // Культура народов Причерноморья. Январь 2003. №37. С. 244-248.

АВТОР ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК СУБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКИ ОСЛОЖНЁННОЙ КОММУНИКАЦИИ

И. П. Зайцева

Витебский государственный университет имени П.М.Машерова
(Витебск, Беларусь)

На современном этапе развития филологического знания, наряду с освоением недавно вошедших в научный оборот исследовательских категорий (таких как *концепт*, *языковая картина мира* и под.), сформировались возможности для качественно нового осмысления целого ряда традиционных ключевых понятий стилистики художественной

речи – как, например, **автор** литературного произведения (создатель словесно-художественной структуры), обозначаемый также номинациями *образ автора, рассказчик, повествователь* и т. д., и его **адресат** (*читатель, реципиент, воспринимающая сторона* и т. д.).

Так, активно развивающуюся в последнее время **коммуникативную стилистику художественного текста**, в соответствии с основной проблематикой этого междисциплинарного направления, создатель произведения художественной литературы интересуется в первую очередь как один из участников (как правило, основной) эстетически осложнённого коммуникативного процесса, который пользуется определённым арсеналом средств и способов для воплощения в создаваемом коммуникативно-речевом образовании (тексте либо – более точно – дискурсе) собственной эстетической концепции. Помимо этого, «языковая личность автора интересуется коммуникативную стилистику текста в аспекте *идиостиля*, проявляющегося в текстовой деятельности. При этом данное понятие наполняется новым, более широким по объёму содержанием сравнительно с традиционным» [1: 159].

Анализируя словесно-художественный дискурс с позиций коммуникативной стилистики, необходимо принимать во внимание, что в литературных произведениях различной родо-литературной принадлежности (наиболее традиционным является их деление на *эпос, лирику* и *драму*) автор имеет неодинаковые как формы, так и меру представленности в созданном им коммуникативно-речевом образовании, что, безусловно, предопределяет и различные идиостилевые проявления автора-коммуниканта в каждом конкретном случае.

Настоящая публикация содержит ряд наблюдений над особенностями коммуникативно-стилистического воплощения автора в одном из произведений, принадлежащих к *драматургическому* литературному роду, – пьесе «Ну и пусть» популярной современной писательницы В. Токаревой, – созданной, впрочем, довольно давно, в 1998-м году.

Эта пьеса выбрана нами в качестве объекта исследования не только как весьма занимательное во многих отношениях произведение талантливой писательницы, но и ещё по одной весьма веской причине: значительно раньше, в 1973-м году, В. Токаревой написан рассказ «Рарака» (словесно-художественное произведение, принадлежащее к иному – *эпическому* – роду литературы), очень сходное с

рассматриваемой пьесой по сюжету, составу персонажей и некоторым другим сюжетно-тематическим характеристикам. Это, на наш взгляд, можно считать явной исследовательской удачей, поскольку сходство содержания, воплощаемого в различных родо-жанровых формах художественной словесности, безусловно, позволяет осуществить анализ этих произведений (в том числе и содержащихся в них проявлений идиостиля) более глубоко и многопланово – в первую очередь из-за их очевидной сюжетной коррелятивности, что, безусловно, предопределяет и множество связей (и имплицитных в том числе) как непосредственно между названными текстами, так и в зависимости от их места в творчестве писательницы в целом – в её метатексте.

Общеизвестно, что автор драматургического произведения, в сравнении с автором-прозаиком, наделён куда меньшими «полномочиями»: относительно независимо он может выразить собственную позицию в очень немногих композиционных элементах пьесы – таких, как, например, список действующих лиц или определённого рода ремарки. Главенствующая же роль принадлежит в драматургии высказываниям персонажей, к «посредничеству» которых автору-драматургу и приходится прибегать, воплощая в литературном произведении собственную художественную концепцию, нередко «маскируя» при этом свою позицию с помощью разнообразных «намёков», иносказательных «уловок» и т. п.

Это *a priori* обуславливает бóльшую напряжённость и экспрессивность (подчас скрытую) драматургического диалога в сравнении с диалогом в прозе (эпическом произведении), который, как правило, обрамляется более или менее пространными авторскими замечаниями, комментариями и под.: «В эпических произведениях **повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц** – их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается сплавом повествовательной речи и высказываний персонажей.

Произведения эпического рода сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринуждённо и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают ограничений в объёме текста» (выделено мною. – И. З.) [6: 299].

Таким образом, автору-драматургу как коммуниканту (инициатору процесса эстетически осложнённой коммуникации) уже условиями создания пьесы предопределено быть личностью творческой, безусловно состоятельной в коммуникативно-эстетическом плане, а значит, – вполне правомерно это предположить, – и более активной в плане обращения к художественно-образным приёмам, находящих выражение в разнообразии идиостилевых проявлений (в том числе и в разного рода тропах и стилистических фигурах).

Примечательно, что на означенные особенности драматургического диалога – опять-таки чаще всего в сопоставлении диалогом в прозе – обращают внимание не только исследователи художественной речи, но и те, кто создаёт художественные произведения, – в частности, сами авторы-драматурги. Например, у Юлиу Эдлиса читаем: «И в прозе тоже, конечно, приходится «сочинять» – и сюжет, и характеры, и детали, но дистанция между материалом и его художественным воплощением, между прототипом и персонажем, тут, как мне кажется, гораздо короче, чем в драме. (...)

Но, с другой стороны, по сравнению с прозой драматургия обладает неизмеримо большей свободой и независимостью от бытовой детализации, от массы подробностей повседневности, костюма, внешности героев, пейзажа и вообще всяческой «атрибутики», от необходимости всё объяснять и обосновывать. В ней больше «внутреннего пространства», и в этом она более сродни поэзии, чем прозе. (...)

Но, может статься, в этом же как раз и кроются и её часто корябая, раздражающая читателя и зрителя (даже такого читателя и зрителя, как Лев Толстой, вспомним его яростно-непримиримую статью о Шекспире) условность, преувеличения, доходящие на иной взгляд до неправдоподобия, до бутафорской, муляжной напыщенности и выпренности?» [7: 458].

Попытаемся проанализировать в рамках означенного подхода фрагмент из пьесы В. Токаревой – диалог, происходящий между главными героинями, Ларисой и Кирой, после того, как они – со студенческих времён – не общались 10 лет (ситуация уже сама по себе неординарная, предопределяющая и использование коммуникативно-речевых средств, не характерных для обыденного общения):

«Дом Лариски

Лариска, тридцатилетняя, цветущая, лохматая, орудует в недрах домашнего хозяйства.

Звонок в дверь. Лариска открывает. На пороге Кира – вся в заграничных нарядах.

Узнали друг друга. Стоят, парализованные неожиданностью. Лариска первая перевела дух.

Лариска. Ну, ты даёшь...

Кира прошла. Сняла шубу.

Лариска. Норка... Ни фиги себе... Я бы боялась носить.

Кира. Почему?

Лариска. Снимут, ещё и убьют.

Появилась девочка семи лет, копия Лариски.

Лариска. Это моя дочь. А это тётя Кира.

Девочка. Тётя Кира, вы очень модная. (*К матери.*) Дай мне рубль.

Лариска. Зачем?

Девочка. Я должна сходить в галантерею. У нашей учительницы завтра праздник солидарности.

Кира. А что это за праздник?

Лариска. Восьмое марта. Сделаешь уроки, потом пойдёшь.

Кира. У тебя, по-моему, ещё есть ребёнок...

Лариска. Двое... Девчонки. Средняя ушла на работу, в детский сад. А младшая на балконе. Спит.

Кира. Сколько ей?

Лариска. Пять месяцев. Вчера научилась смеяться и целый день смеялась. А сегодня целый день спит. Отдыхает от познанной эмоции» [5: 69 – 70].

Особую напряжённость приведённого диалога пьесы – в частности, его начального звена – в немалой степени помогает осознать сопоставление с прозаическим текстом сходного содержания:

«Потом Лариска перевела дух и сказала:

– Ну, ты даёшь!

Я тоже очнулась, вошла в прихожую, сняла шубу. И всё вдруг стало легко и обыденно, как будто мы расстались только вчера или даже сегодня утром.

В прихожую вошла девочка лет восьми, беленькая, очаровательная.

– Это моя дочь. А это тётя Кира, – представила нас Лариска» [4: 421].

Сопоставляя драматургический и прозаический фрагменты, можно убедиться, что в рассказе смысл изображаемого в большей степени представлен эксплицитно, о многих вещах адресату сообщается прямо, вполне конкретно – ср., например, описание ощущений Киры от встречи через много лет: *И всё вдруг стало легко и обыденно, как будто мы расстались только вчера или даже сегодня утром* (формированию особо доверительного тона повествования во многом способствует избранный автором субъективированный тип повествования – от 1-го лица).

Эту же информацию – отсутствие между подругами какой-либо дистанции, несмотря на предшествовавшую их встрече долгую разлуку и некоторые изменения во внешности обеих, адресату драматургического произведения приходится «извлекать» из подтекста – прямо продекларировать её у автора-драматурга нет возможности. К такому заключению читателя/зрителя подводит не только семантика первых реплик пьесы, но и – причём даже в большей степени – стилистическая окрашенность диалога, свидетельствующие, что при встрече через много лет никаких ни речевых, ни коммуникативных барьеров между подругами не возникает: они общаются друг с другом так же, как делали это десять лет назад (бытовая тематика, обилие разговорной лексики, характерные для непринуждённо-обиходного общения синтаксические конструкции):

«Лариска. Ну, ты даёшь...

Кира прошла. Сняла шубу.

Лариска. Норка... Ни фига себе... Я бы боялась носить.

Кира. Почему?

Лариска. Снимут, ещё и убьют» [4: 421].

Аналогично рассмотренным выглядят при сопоставлении и другие сюжетные участки в прозаическом и драматургическом дискурсах – например, информация о детях Ларисы. В рассказе она передаётся описательным образом (хотя и с постоянной ссылкой автора – в лице рассказчицы Киры – на высказывания Ларисы): «Средняя дочь была в детском саду, или, как выразилась Лариска, ушла на работу.

Младшая девочка спала на балконе, ей было пять месяцев. Лариска сказала, что вчера она научилась смеяться и целый день смеялась, а сегодня целый день спит, отдыхает от познанной эмоции» [4: 421].

В пьесе же мы находим аналогичную по содержанию информацию воплощённой исключительно в речи персонажей, в диалоге:

«Кира. У тебя, по-моему, ещё есть ребёнок...

Лариска. Двое... Девчонки. Средняя ушла на работу, в детский сад. А младшая на балконе. Спит.

Кира. Сколько ей?

Лариска. Пять месяцев. Вчера научилась смеяться и целый день смеялась. А сегодня целый день спит. Отдыхает от познанной эмоции» [5: 69 – 70].

Очевидно, что драматургический фрагмент отличается большей образностью, создаваемой не только обилием экспрессивных речевых средств, прежде всего – синтаксических конструкций определённого типа (неполные, односоставные предложения; парцелированные конструкции и т. д.), но и иллюзией того, что воспринимающая сторона (читатель/зритель) непосредственно (хотя и пассивно) участвует в разворачивающемся диалоге (именно этому в немалой степени способствует диалоговая форма произведения – один из конструктивных параметров драматургического рода литературы).

В прозаическом же произведении практически тождественное содержание передаётся более опосредованно (через субъективированное повествование и косвенные конструкции, отсылающие к высказываниям персонажа) и, соответственно, менее экспрессивно (более «размыто»), хотя и прозаический дискурс, будучи словесно-художественной структурой, безусловно содержит и образные элементы (например, ироничное метафорическое выражение об отправленной в детский сад девочке: *как выразилась Лариска, ушла на работу*).

Анализ в заявленном ключе – не только произведений современных авторов, а и любых словесно-художественных дискурсов – как представляется, целесообразно продолжить, поскольку феномен автора художественных произведений различной родо-литературной и жанровой принадлежности с позиций коммуникативной стилистики только начинает разрабатываться и нуждается в системных исследованиях, которые позволят теоретически дополнить как стилистику художественной речи, так и коммуникативную лингвистику.

Литература

1. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста / Н. С. Болотнова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 157 – 162.
2. Лазуткина Е. М. Адресант / Е. М. Лазуткина // Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник; под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева. – М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 21 – 22.
3. Тamarченко Н. Д. Автор / Н. Д. Тamarченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 11 – 14.
4. Токарева В. Рарака / В. Токарева // Токарева В. На черта нам чужие: Повести, рассказы. – М.: Локид, 1995. – С. 402 – 424.
5. Токарева В. С. Ну и пусть / В. С. Токарева // Токарева В. С. Ну и пусть: Пьеса. Повести. Рассказы. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1998. – С. 7 – 74. (Серия «Очарованная душа»).
6. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
7. Эдлис Ю. Записки недотёпы. Размышления post factum / Ю. Эдлис // Эдлис Ю. Собрание сочинений в 5 томах. – Т. V. – М.: Изограф, 1999. – 464 с.

ОППОЗИЦИЯ «СВОЕ – ЧУЖОЕ» В МЕНТАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

Н. П. Иванова

Таврическая академия (структурное подразделение) ФГАОУ ВО
«Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»
(Симферополь)

Ментальное пространство автора – категория поэтики литературного произведения, сопрягающаяся с понятием «литературный пейзаж». Она может быть определена как система ценностей автора, выраженная посредством пространственных характеристик. В качестве метода исследования такого рода пространства может быть использован предложенный структуралистами анализ бинарных оппозиций, эксплицированных в пейзажных зарисовках того или иного писателя. Оппозиция «свое – чужое» в картинах окружающего мира А.П. Чехова реализована преимущественно в этническом аспекте в модификации «Россия/Азия – Европа». Она непреодолима, и авторские симпатии явно на стороне «чужого» пространства. Об этом свидетельствует, к примеру, описание Италии в «Рассказе неизвестного