

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНО-КОГНИТИВНОЙ ПАРАДИГМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Зайцева И.П.

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
пр. Московский, 33-а, Витебск, Республика Беларусь 220038
irinazaj91@mail.ru

В статье на материале одной из современных пьес известного драматурга Н. Коляды («Скрипка», одна из частей диптиха «Скрипка, бубен и уют») демонстрируется расширение исследовательских аспектов изучения драматургического диалога, обусловленное развитием в последние десятилетия теории диалога в целом. С позиций коммуникативной лингвистики и других направлений, активно развивающихся в рамках коммуникативно-когнитивной парадигмы лингвистического знания, диалог как форма речи получил детальное описание прежде всего в прагматических категориях, в том числе и как феномен, который в процессе развертывания может существенно изменять свою структуру, семантику и т.д. – прежде всего, под влиянием трансформирующихся коммуникативных намерений участвующих в нем коммуникантов. В подобных случаях диалог в пьесе (художественный диалог) не только существенно повышает изначально свойственную ему апеллятивность, но и является средством более выраженного представления адресату авторской концепции, поскольку все изменения в протекании диалога (речевых проявлениях персонажей) перед воплощением их в эстетически осмысленном виде предварительно продумываются драматургом.

Ключевые слов: коммуникативно-когнитивная парадигма, диалог, художественный драматургический диалог, ситуация общения, коммуниканты, интенция, апеллятивность.

Введение

Современную парадигму научного лингвистического знания, при очевидной приоритетности в ней антропоцентрического подхода, чаще всего определяют как **коммуникативно-когнитивную** или **когнитивно-коммуникативную** – в зависимости от исследовательского акцента на том или ином из обозначенных в названии аспектов.

При рассмотрении словесно-художественных дискурсов различной родо-литературной и жанровой принадлежности с учетом достижений новейшего этапа лингвистического знания особую значимость приобретают результаты, которыми на сегодня располагает коммуникативная лингвистика (теория и практика речевой коммуникации) и выделившееся в ее рамках направление коммуникативная стилистика текста, на что нам уже приходилось обращать внимание

в ряде работ [Зайцева 2016; Зайцева 2018; Зайцева 2019]. Результаты, полученные исследователями при разноаспектном осмыслении проблем коммуникативной стилистики текста и коммуникативной стилистики художественного текста (последняя получила детальное описание в работах Н.С. Болотновой), существенно способствовали разработке теории двух основных форм речи – диалогической и монологической, что, безусловно, позволило дополнить и уточнить в том числе ряд принципиально важных моментов в теории диалога, функционирующего в художественной речи, в частности – диалога драматургического.

Как известно, драматургический диалог – воплощенные в пьесе речевые проявления персонажей, – с одной стороны, противопоставлен диалогу в практическом общении, где эстетическая функция может присутствовать, но не является основной. С учетом приоритетности для диалога в художественной речи именно эстетической функции, он по определению не может быть спонтанным, не продуманным заранее. В случаях же существенной близости такого диалога к обыденной разговорной речи или даже полной, на первый взгляд, их тождественности, что весьма часто наблюдается в современных словесно-художественных произведениях, мы имеем дело прежде всего с талантливо выполненной стилизацией, как правило, требующей от автора не только должного уровня творческих способностей, но и значительного писательского мастерства.

С другой стороны, диалог в пьесе, обнаруживая безусловное сходство с диалогическими конструкциями в произведениях других литературных родов (прозаических и лирических, также создающихся в процессе эстетического осмысления языкового материала), тем не менее от них отличается рядом особенностей. Это, в основном, обусловлено существенно ограниченными – в частности, по сравнению с прозаическими произведениями – возможностями авторского «присутствия» в пьесе, в результате чего именно на речевую сферу персонажей, помимо общих для диалогов в прозе и драматургии функций, в значительной степени ложатся и иные: выражения авторского «голоса»; передачи отношения драматурга к изображаемым персонажам; воплощения концепту-

ального содержания, принципиально значимого для автора (чаще всего – морально-этического или социально-нравственного свойства). Отмеченное положение принимается нами в качестве исходного при рассмотрении современного драматургического диалога, функционирующего в одной из пьес известного драматурга Николая Коляды – «Скрипка», написанной в 2013 году (одной из частей драматургического диптиха «Скрипка, бубен и утюг»).

Результаты исследования

На обусловленность особенностей диалогической речи (структурных, семантических, стилистических и иных) ситуацией, в которой осуществляется общение, исследователи обратили внимание достаточно давно – это отмечается практически во всех определениях диалога, содержащихся в справочной лингвистической литературе, начиная со второй половины XX века. Так, в определении диалога, помещенном во втором издании энциклопедии «Русский язык» (1979 год; главный редактор – Ф.П. Филин) находим: «**ДИАЛОГ** (от греч. *diálogos* разговор, беседа) – форма речи, которая характеризуется сменой высказываний двух или нескольких (полилог) говорящих и непосредственной связью высказываний с ситуацией. ...

Как правило, в каждой из последующих реплик сокращается все, что известно из предыдущих или из ситуации. Поэтому **некоторые реплики могут быть поняты только в связи с ситуацией...**» (выделено мной. – И. З.) [Брызгунова 1979: 74].

С развитием коммуникативной лингвистики в определениях диалога в лингвистических источниках все большее внимание уделяется **статусу** коммуникантов, в частности, их **языковым личностям** как существенному компоненту любого процесса общения, и прежде всего – протекающего в диалогической форме. Так, в «Полном словаре лингвистических терминов» Т.В. Матвеевой диалог определяется как «непосредственное речевое общение двух или нескольких лиц... По типу отношений между участниками диалоги делятся на кооперативные (говорящие имеют общие цели и / или стремятся к психологическому

единству...) и конфликтные (говорящие не совпадают по своим целям и / или разъединены психологически...)» (выделено мной. – *И. З.*) [Матвеева 2010: 88-89]. Л.Р. Дускаева особо акцентирует внимание на том, что диалогические интенции (коммуникативные намерения участников диалога) в процессе общения могут претерпевать изменения, иногда – весьма существенные: «По характеру ответственности ученые выделяют разные типы диалога: унисон (в котором представленные точки зрения согласуются) и несогласие (спор, ссора, конфликт, провокация). ... Однако диалогическая интенция отличается гибкостью и изменчивостью. **Говорящий – по собственному усмотрению или под давлением ситуации – может изменить свое речевое намерение в ходе общения, внести в него серьезные коррективы, изменить его вплоть до диаметрально противоположного или же вообще отказаться от своего первоначального замысла.** В связи с этим в речевом общении выделяются первичная, и вторичная интенции» (выделено мной. – *И. З.*) [Дускаева 2014: 127].

Именно особое внимание, с одной стороны, к характеру ситуации, в которой осуществляется коммуникация, с другой стороны – к языковым личностям участников диалога (с учетом того, что все перечисленные составляющие диалогического общения предварительно обдуманы автором-драматургом) создают возможности и для более глубокого осмысления воплощаемых в пьесах диалогов, априори наделенных эстетической функцией.

Известный драматург Николай Коляда пьесу «Скрипка» (вторая часть драматургического диптиха «Скрипка, бубен и утюг»), как и большинство своих драматургических произведений, посвящает, на первый взгляд, самым обычным житейским проблемам: дочь (Симона) приезжает из Москвы в небольшой провинциальный городок Дошатов, где в придорожном кафе работает буфетчицей ее мать (Ольга). Пьеса начинается их диалогом, предваряемым характерной для Н. Коляды пространной ремаркой, в котором уже с самого начала ощущается некая несбалансированность содержания произносимых обеими участницами реплик, тем более что Симона изначально пребывает в явно в напряженном состоянии, причина которого Ольге пока неясна:

«Симона в белом плаще, перевязанном на талии поясом со стразами. Видно, что Симона только что с улицы, ее мокрый зонтик стоит на полу, сушится. Еще рядом со столом ее дорожная сумка с вещами.

Симона ест беляш, придерживая его двумя пальчиками, пьет из белого пластмассового стаканчика кофе «Три в одном». Она все время плачет, берет треугольные салфетки, вытирает слезы и сморкается в них, бросает на стол, а Ольга их собирает, комкает в руках. ...

За окном идет сильный дождь, ветер тоже сильный. Ветер срывает с берез последние желтые листья.

СИМОНА (шумно сморкаясь). *Мама, не говори «нет»! Это ты, только ты, одна только ты, мама, виновата!*

ОЛЬГА. *Это надолго у тебя?*

СИМОНА. *Что?*

ОЛЬГА. *«Химия» на голове?*

СИМОНА. *На полгода.*

ОЛЬГА. *Зачем ты ее сделала?*

СИМОНА. *Зачем я ее сделала?*

ОЛЬГА. *Ну да. Ты стала похожа на Аллу Пугачеву.*

СИМОНА. *Мама, не переводи разговор на другое. Я говорю: это только твоя вина. Исключительно твоя!*

ОЛЬГА. *А я тут при чем, доча?*

СИМОНА. *У меня с детства у тебя тут, в кафе в твоём, пропадает аппетит. Там на кухне всегда-всегда стоит этот чертов оловянный бак с мясом. А на нем написано «Витя». И я думаю, что это наш сосед дядя Витя. А тут в зале все время стоит эта коробочка с надписью «Чистые ложки», а в ней лежат вилки, а я все время думаю, что это не красная краска, а что это кровью чьей-то написано.*

ОЛЬГА. *А там лежит хлеб. У нас давно уже нету многограновой посуды. Тут теперь только одноразовая вся. И что?*

СИМОНА. *Мама!*

ОЛЬГА. *Что?*

СИМОНА. *Нельзя это закрасить? И написать «Хлеб»? Синим цветом? Или каким-нибудь желтым, как хлеб?*

ОЛЬГА. *Я ничего не понимаю. Хлеб желтый бывает, что ли?*

СИМОНА. *Я не могу этот беляш доест! Пропадает аппетит! Вы чем это пишите? Кровью каких-то животных, которых тут едите?*

ОЛЬГА. *Я ничего не понимаю.*

СИМОНА. *Это ты виновата, мама, ты, ты, не отпирайся!*

ОЛЬГА. *Конечно, я. Что родила тебя» [Коляда 2014: 11].*

Ольгу, похоже, совсем не удивляет нервозность дочери, постоянно в чем-то ее обвиняющей – ср., например, как она реагирует на выдвинутый с самого

начала разговора упрек: *Мама, не говори «нет»! Это ты, только ты, одна только ты, мама, виновата! – Это надолго у тебя? – Что? – «Химия» на голове?* Однако мать все же пытается разобраться в причинах дурного настроения дочери, подозревая что-то неладное (*А я тут при чем, доча?; Я ничего не понимаю* и т.п.). Это отражается в «неровности» развития диалога – в частности, в постоянных переходах обоих персонажей с одной темы на другую, что влечет нарушение и структурной, и семантической связи между репликами (ОЛЬГА. *Я ничего не понимаю. Хлеб желтый бывает, что ли?* – СИМОНА. *Я не могу этот беляш доесть! Пропадает аппетит! ...* и т.д.); в повышенной экспрессивности большинства реплик Симоны (*Это ты виновата, мама, ты, ты, не отпирайся!* и др.) и т.д.

Все перечисленные параметры характеризуют драматургический диалог пьесы, где Ольге и Симоне принадлежит примерно 80 % высказываний, на всем его протяжении, причем, нарастая градационно, разбалансированность в нем накапливается вплоть до того момента, когда психоэмоциональное состояние Симоны получает объяснение. Оказывается, она приехала, чтобы оставить матери своего ребенка (приблудного, как охарактеризовал его автор пьесы в одном из интервью), имевшего к тому же несчастье родиться с черным цветом кожи.

Заключение

Таким образом, анализ диалогической речи, в данном случае – художественного драматургического диалога, с позиций коммуникативной стилистики предполагает непременно внимание исследователя ко *всем* компонентам протекающего коммуникативного взаимодействия, а не только лишь к словесному пространству диалога. Именно такой подход позволяет, с нашей точки зрения, полнее и более адекватно авторскому замыслу интерпретировать собственно лингвистические (структурные, семантические, стилистические и т.п.) и дискурсивные характеристики диалога, в том числе и приобретаемую им в рамках драматургических жанров особую апеллятивность, действенность, формирующуюся не только на вербальном, но и в значительной степени на композиционном и подтекстовом уровнях произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брызгунова Е.А. Диалог // Русский язык. Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1979. – С. 74-75.
2. Дускаева Л.Р. Диалог // Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник [Электронный ресурс] / Под ред. А.П. Сквородникова. 2-е изд., перераб. и доп. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2014. – С. 127-128.
3. Зайцева И.П. О феномене драматургического диалога (взгляд с позиций коммуникативной стилистики художественного текста) // Семантика и прагматика языковых единиц в синхронии и диахронии : знак, слово, текст: V международная научная конференция (11-14 октября 2016 г.): сборник научных статей. – Симферополь: ИГ «АРИАЛ», 2016. – С. 19-25.
4. Зайцева И.П. Перспективы коммуникативной стилистики художественного текста (на материале произведений Михаила Булгакова) // Коммуникативные исследования. – № 1 (15). – Омск, 2018. – С. 122-134.
5. Зайцева И.П. О своеобразии проявления эстетической функции в современном драматургическом дискурсе // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – Том 10. № 3. Парадигмы функциональной семантики XXI века. – М.: Изд-во РУДН, 2019. – С. 673-686.
6. Коляда Н. Скрипка, бубен и уют // Современная драматургия. – № 2. – 2014. – С. 4-19.
7. Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010.

ARTISTIC DRAMATURGIC DIALOGUE IN THE CONTEXT OF THE COMMUNICATIVE-COGNITIVE PARADIGM LINGUISTIC KNOWLEDGE

Zaitseva I.P.

Vitebsk State University named after P.M. Masherov
Moskovskiy Avenue, 33, Vitebsk, Republic of Belarus, 210038
irinazaj91@mail.ru

Based on the material of one of the modern plays by the famous playwright N. Kolyada («Violin», one of the parts of the diptych «Violin, Tambourine and Iron»), the article demonstrates the expansion of research aspects of the study of dramaturgical dialogue, due to the development in recent decades of the theory of dialogue in general. From the standpoint of communicative linguistics and other areas that are actively developing within the framework of the communicative-cognitive paradigm of linguistic knowledge, dialogue as a form of speech has received a detailed description, primarily in pragmatic categories, including as a phenomenon that, in the process of deployment, can significantly change its structure, semantics etc. – primarily under the influence of the transforming communicative intentions of the communicants participating in it. In such cases, the dialogue in the play (artistic dialogue) not only significantly increases its inherent appellativeness, but is also a means of more pronounced representation of the author's concept to the addressee, since all changes in the course of the dialogue (the speech manifestations of the characters) are pre-thought out before being realized in an aesthetically meaningful form playwright.

Keywords: communicative-cognitive paradigm, dialogue, artistic dramatic dialogue, communication situation, communicants, intention, appellativeness.

