

КАТЕГОРИЯ ВЫСКАЗЫВАНИЯ В РАБОТАХ РУССКИХ И ПОЛЬСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

В статье рассматриваются подходы русских и польских ученых к категории высказывание в контексте разных областей гуманитарного знания: литературоведения, прежде всего, драмоведения, когнитологии, философии, прагматингвистики. Обращается внимание на внутренний диалог польских ученых с некоторыми представителями французской семиотической школы по изучению театра. Осуществляется попытка выявить сферу употребления данной категории в контексте некоторых направлений гуманитарной мысли в польском и русском литературоведении.

Ключевые слова: высказывание, драма, слово, дискурс.

У статті розглядаються підходи російських та польських дослідників до категорії висловлювання в контексті різних сфер гуманітарних знань: літературознавства, насамперед, драмознавства, когнітології, філософії, прагматингвістики. Звертається увага на внутрішній діалог польських вчених з деякими представниками французької семиотичної школи з вивчення театру. Здійснюється спроба виявити сферу застосування даної категорії у контексті деяких спрямувань гуманітарної думки в польському та російському літературознавстві.

Ключові слова: висловлювання, драма, слово, дискурс.

The article presents the approaches of Russian and Polish scientists to the category of the statement in the context of various fields of the Humanistic studies: literature, especially drama, cognitology, philosophy and pragmatic linguistics. The attention is drawn to the inner dialogue of Polish linguists with some representatives of the French school of semiotics considering the study of the theater. There is also the attempt to identify the scope of the use of the analyzed category in the context of some humanistic views in Polish and Russian Literary studies.

Key words: saying, drama, word, discourse.

Категория «художественное высказывание» не столь часто используется в литературоведческих работах, хотя именно об этом явлении написано немало как теоретиками литературы, так и исследователями драмы/театра. Исследователи драмы под высказыванием чаще всего понимают формы речи персонажей (диалог, монолог, полилог) и автора (ремарки, характеристики действующих лиц и исполнителей, название и подзаголовок пьесы).

Понятие сценического высказывания встречается в работах представителей французской театральной семиологии Патриса Пави, Анне Юберсфельд, польских исследователей драмы и театра Стефании Скворчинской, Славомира Швьонтека.

Мишель Фуко связывал природу высказывания с прагматикой речевых актов, причем, не сводил её только к его структуре (в смысле совокупности отношений в системе динамичных элементов), а определял как функцию существования, присущую знакам, благодаря которой можно понять правила их организации и смыслопорождения [7, с. 138].

Высказыванию, по его наблюдениям, можно приписать позицию субъекта, что не означает вовсе того, что определённую совокупность знаков обязательно должен кто-то проговорить [7, с. 145].

При этом исследователь рассматривал высказывание как «дискурсивное событие» или социально определённую модель речевых практик.

Представив высказывание как функцию, М. Фуко отметил, что в отличие от суждения, оно характеризуется референтностью, которая включает в себя (в том числе) и закономерности, правила построения и реализации, возможности и условия совершения речевых ситуаций. [7, с. 148, 149] При этом он подчеркнул существенное (по сравнению с фразой или суждением) отличие художественного высказывания, состоящее в том, что оно порождает поле ассоциаций в ситуации реализации или порождения, [7, с. 152]

тем самым индивидуализируя саму ситуацию речевой практики в зависимости от контекста, условий осуществления и т. п.

Понимание природы высказывания в связи с речевыми жанрами разработал в своих трудах Михаил Бахтин, который, предвзяв эпоху, когда в наше словоупотребление прочно вошло понятие дискурса, отметил, что «...все наши высказывания обладают определёнными и относительно устойчивыми типическими формами построения целого... Даже в самой свободной и непринуждённой беседе мы ведем нашу речь по определённым жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим (творческими жанрами располагают и бытовое общение)» [2, с. 448—449].

Современная самарская исследовательница Ирина Саморукова понимает художественное высказывание как эстетическую деятельность субъекта в дискурсивном пространстве, суть которой — в проблематизации актуальных для субъекта способов моделирования реальности в речевых практиках. Это художественный опыт субъекта в языке [4, с. 28].

По мнению исследовательницы, категория высказывания, соотносимая с категорией дискурса, формируется благодаря деятельности субъекта в дискурсивном пространстве и характеризуется определённым типом модальности как тем или иным образом организованные речевые практики, в которых моделируется образ мира.

В художественном высказывании, по сути, интерпретируется образ мира, который может отражать авторское видение, а также — коллективное сознание (подсознание) некой группы (общности) людей, конкретных и условных героев. В то же время художественное высказывание самопорождается и самопорождает смыслы и потому представляет процесс преобразования слова, излучает из себя энергетику речевых практик. Вслед за И. Саморуковой принимаем то понимание и сферу употребления понятия «дискурс», когда он функционирует как социальный язык, как заданный культурой способ коммуникации, причем социум через систему «правил говорения» воздействует на сознание индивида [4, с. 8].

Дискурс предстаёт субъекту художественной деятельности как готовый речевой мир, «речевые практики» [4, с. 10—11].

Не случайно И. Саморукова предлагает подход к художественному высказыванию как к особого рода деятельности субъекта

в дискурсивном пространстве. Она же проанализировала четыре признака художественного высказывания, по её мнению, проявляющихся не только в литературе, но и в других видах искусства. При этом исследовательница взяла за основу наблюдения М. Бахтина, М. Фуко, Р. Барта, а также ряда современных литературоведов В. Тюпы, Н. Рымаря, В. Скоблева, М. Гиршмана и др. Таким образом, специфика художественного высказывания, согласно этой позиции, определяется:

1) наличием субъекта, адресата, принципов завершенности, модальности;

2) референтностью по отношению к актуальному для него дискурсивному образу мира;

3) соотносённостью с родом, жанром, произведением как целым, сюжетом, фабулой, стилем и т. п.;

4) соотношением единичности художественного высказывания и его повторяющихся моделей [4, с. 38].

Учитывая трудности строго научного размежевания понятий дискурс и художественное высказывание, позволю себе отметить следующий момент:

Под дискурсом можно понимать регламентированный языком свод возможностей, социализированных норм коммуникации, это полагаемое в слове пространство означающего.

Художественное высказывание артикулирует дискурсы, в то же время, их отвергая, поскольку в пространстве смыслопорождающего слова как бы утрачивается непосредственная связь с реальностью. При этом возникает способность указания слова на себя, на свою природу, что, по-видимому, присуще пространству означаемого. Подкрепить эту мысль можно наблюдениями М. Фуко, который в «Археологии знаний» отмечал, что в высказывании всегда имеется «избыток означаемого по отношению к единственному означающему» [7, с. 177].

Поскольку в художественном произведении, как отметила И. Саморукова, субъект художественного высказывания как бы заново означает «присвоенные языки»... речевые практики утрачивают своё референциальное значение, а их новый ансамбль указывает теперь только на себя — на характер отражения речевого пространства в деятельности субъекта [3, с. 150]. Эта деятельность, по сути, и формирует образ нового, пересотворенного автором мира. К тому же, следует учесть, что образ мира в художественном высказывании так или иначе соотносится с правилами

«формирования» дискурса, а, значит, с функционированием языка, имеющего свои законы существования.

Можно предположить, что моделью сопряжения всех этих практик является жанр произведения, с которым коррелируют и законы функционирования языка, и актуализируемый в той или иной жанровой форме тот или иной образ (картина) мира.

Стоит принять во внимание замечание И. Саморуковой о том, что субъект художественного высказывания как субъект эстетической деятельности изображает или разыгрывает жанры. Тип художественного высказывания и определяется способом этого изображения.

Это наблюдение можно развивать в разных направлениях. Продуктивным мне представляется путь, предложенный Жан-Мари Шеффером, который отметил, что «...уровень высказывания может быть местом приложения жанровых имён» (обратим внимание на то, что исследователь разграничивает такие понятия как жанровые классы, жанровые имена и их воплощения в тексте. — *Н. М.*) и по отношению к субъекту высказывания, и по отношению к статусу акта высказывания или же к модальности высказывания [8, с. 84—86].

Статус высказывания, по мнению исследователя, определяется его характером, который он называет серьезным или фикциональным (как вариант, игровым) и «физическими средствами его осуществления — устной речью или письмом» [8, с. 84—86]. Речь идет, безусловно, о референции к действительности, пусть даже она не воспроизводится во всех деталях, или о системе отнесений, связанных с процессом реализации речи, в частности, с самим представлением действительности (условным по определению).

Важным критерием высказывания, что особенно интересно для нас в связи с исследованием текста пьесы, которая, чаще всего, предназначена для постановки на сцене, является, по мнению Ж.-М. Шеффера, модальность высказывания, преимущественно отсылающая «...к чисто языковым и к смешанным коммуникативным практикам» [8, с. 90].

Обращает на себя внимание двойственная референтность драматического текста, который, как и каждый литературный текст, отсылает нас к некоему образу мира («некоторой исторической или воображаемой реальности», по мысли французского ученого) и, в то же время, как театральный текст — к театральной интерпретации на сцене [8, с. 91].

Разумеется, модальность художественного высказывания [6] в драматическом произведении, преимущественно, перформативном (по способу речевой презентации) связана с характером речевого действия: «декларативного», направленного на изменение виртуального объекта коммуникации, «побуждающего» (который предстаёт субъектной или автосубъектной интенцией общения), «самоопределяюще медитативного», вновь-таки имеющего в основе — тип субъектной манифестации в высказывании [6, с. 9—11].

В случае анализа современной драматургии, зачастую выразительно демонстрирующей перформативную природу драмы как высказывания, можно использовать в качестве рабочего предложенный В. И. Тюпой «теоретический инвариант драматического дискурса как репрезентативно-миметического высказывания с перформативной референтностью» [6, с. 14].

Уточним только, что под миметизмом драматургического высказывания исследователь понимает способы и характер репрезентации речевых действий (жестов), предполагающих участие субъектов речи в озвучивании или манифестации самого события представления.

Стоит принять во внимание особенности языкового миметизма, о которых, в частности, писал Михал Гловинский. Концентрируясь на проблематизации языка, на проблеме актов речи, исследователь заметил, что о миметизме высказывания можно говорить тогда, когда присутствует отчётливое отнесение к тем формам говорения, которые функционируют вне литературных форм, чаще в разговорных языковых контекстах [10, с. 8].

Отметим, что в своей более ранней работе «Аналитика художественного» (2001) В. Тюпа рассматривал тип художественного высказывания как «эстетический дискурс определённой жанровой стратегии», учитывая возможность его реализации на одном из уровней архитектуры произведения, отдав предпочтение принципам семиотики и феноменологии [5, с. 99].

Для анализа современного драматургического текста, мне кажется, это понимание несколько узкое, так как оно практически не выходит за рамки текстовых структур.

По мнению ученого, субъект художественного высказывания немислим как единое целое. Его образ «населяют» субъекты-голоса различных дискурсивных практик, прежде всего, жанровый субъект (в этом смысле субъект художественного высказывания, нераздельно связанный с жанром и, конечно, жанровым образом

мира, одновременно, и автор произведения и его функция, и творец и творение... [3, с. 110]. При этом В. Тюпа, кажется, использует понятие «дискурс» в том же значении, что и художественное высказывание. На нецелесообразность этого указывает И. Самоукова, отмечая, что художественное высказывание «...адискурсивно, в том смысле, что не может быть сведено к исчислимому количеству речевых конвенций и семантических кодов, и в этом его природа» [3, с. 110].

Общетеоретические подходы к природе художественного высказывания, безусловно, конкретизируются и уточняются в более специальных научных исследованиях по прагмалингвистике, когнитологии, генологии и в работах, посвященных различным аспектам драматургии и театра.

Лингвокогнитивные подходы к жанровой природе высказывания (так называемая лингвокогнитивная генология) ориентируют ученых на осмысление характеристик слова и жанра независимо от их структурно-семантических (в том числе парадигматических), стилевых характеристик. Так, Божена Витош рассматривает модель жанра как модель текста, исходя из существования жанров высказывания как образцов организации текста или прототипов [15, с. 99].

Она относит высказывание к событию коммуникации, нацеленного на существующее в нашем (прежде всего, научном) представлении типичного для данного жанра идеального образца.

Анализируя языковые структуры текста, исследовательница, ссылаясь на польского прагмалингвиста С. Гайдю, учитывает возможность распознавания в подобной структуре не только формальноязыковых категорий, но также когнитивно представленного образа мира и определенной иерархии ценностей, как и определённых коммуникативных стратегий автора и реципиента [15, с. 100]. Учитывая всё более существенный интерес ученых к проблемам прагмалингвистики, культурологии и когнитивной семантики, Б. Витош так или иначе выходит на уровень дискурсивного анализа: по ее мысли, важно также охарактеризовать сферу функционирования категории высказывания в её научном видении: это интерактивные корреляции между высказыванием и широко понимаемым контекстом, отношения между жанровым прототипом (моделью, образцом), реализуемые на уровне высказывания, и текстом; между субъектом коммуникации (автором), коммуникатом (высказыванием) и реципиентом, между характером

высказывания и принципами моделирования, категоризации, типологизации.

Эти и другие ракурсы исследования можно с уверенностью называть междисциплинарными, так как в оптике одного дисциплинарного подхода, инструментария и соответствующей ему теоретико-методологической базы такой анализ представляется малопродуктивным.

Стоит подчеркнуть, что, рассматривая категорию высказывания как текстовую, польские исследователи (Тереза Добжинская, Божена Витош, Мария Войтак и др.) указывают на её субъектность, поскольку высказывание реализуется посредством индивидуального использования языковых структур.

Ряд исследователей, в то же время, сосредотачивают внимание на формах и способах внесубъектной презентации текстовой коммуникации (как метатекстовых или метажанровых сообщений). Например, в работах Александра Вилконя, Эвы Славской высказывание рассматривается как секвенция знаков интермедиальной сферы коммуникации (публицистическое высказывание, перформативное и, даже, законодательное высказывание как разные типы письма) [14].

Думается, что интермедиальный и, шире, интердискурсивный подход к этой категории весьма показателен и для современных работ, посвященных исследованию драматургии и театра.

В известной работе М. Р. Майеновой «Организация высказывания в драматическом тексте» (1964) внимание сосредоточено на структуре словесного текста, точнее, на языковых способах инструментации голосов: рассматриваются формы диалога и монолога, а в их контексте — реплики персонажей (с точки зрения организации их звучания) и авторские ремарки [11].

В её рассуждениях находим много интересных замечаний по поводу ритмико-стилистической, интонационной, просодической организации высказывания в драме.

Жанровое осмысление специфики драматургического высказывания осуществлено также в разделе о жанровой структуре драмы в коллективной монографии, посвященной анализу основных понятий поэтики («Zarys poetyki») (1978) [17].

Заявляется про два аспекта этого высказывания: литературный и театральный. Основой литературного плана высказывания, по мнению авторов, могут служить формы презентации картины мира (здесь: «prezentacja świata przedstawionego») [17, с. 63].

Достаточно традиционно рассматриваются функции высказывания в озвучиваемых на сцене репликах (преимущественно, диалогах и монологах) персонажей (текст главный) и в тексте побочном (под которым понимаются, прежде всего, авторские ремарки).

В этом же издании представлена попытка проанализировать структуру литературного высказывания (раздел «Strukturalność wypowiedzi literackiej»), отношения элементов которого являются носителями значений текста как целостности.

Организирующую роль в формировании высказывания как знака, указывающего на характер целого, играет, по мнению автора раздела, композиция произведения [17, с. 13—22].

Более детализированное понимание форм драматического высказывания предложил Анджей Стофф, опираясь на ставшую классической монографию Стефании Сквачинской «Изучение драмы» (1949).

Исследователь рассмотрел стратегии, виды и функции диалогов и монологов, различные (в том числе, и архаические) формы обращения к зрителю и ремарки автора как озвученные в словах типы высказываний. [12]

Интересный подход к структуре драматического слова представлен в работе «Проблемы драматургического анализа» Сергея Балухатого. Специфику драматической формы слова исследователь раскрыл, ориентируясь на движение малых тем в пределах диалога, сцены или акта, а, также, миметические и жестовые характеристики [1]. Композиция в драме или порядок следования «малых» (то есть речевых) тем соотносится им с темой, точнее, «...с функцией отношения темы к своей форме» [1, с. 21] («темоведение в диалоге выполняется так, что через совокупность речевых высказываний даётся устремление речевого ряда к новому ряду значений») [1, с. 24]. Такой подход стал значительным шагом в освоении перспектив семиотики драмы, её речевых единиц как знаков (кодов) целого.

Наиболее продуктивными для нашего исследования можно считать наблюдения над поэтикой драматургического высказывания представителей французской школы семиотики театра и драмы Анне Юберсфилд, Жан-Пьера Сарразака, Патриса Пави.

Функционирующее в их работах понятие «l'énoncé, l'énonciation» (высказывание, манера высказываться, излагать) вбирает в себя аспекты формальной организации текста или спектакля и способы его сценической презентации.

Направление современной французской семиологии, представленное, в частности, в работах Анне Юберсфельд, Патриса Пави, Жанр-Пьерра Сарразака, связано с изучением театрального текста как высказывания. Дискурсивный анализ даёт возможность исследователям рассматривать коммуникативный потенциал пьесы в связи с целями, коммуникативными стратегиями автора, установками реципиента, формами презентации самого текста.

Явление функционирования знаков стало общей призмой для изучения проблемы высказывания представителями этой школы.

В соответствии с концепцией А. Юберсфельд, единицей театрального знака является каждый значащий проговариваемый элемент спектакля, в свою очередь соотносимый (в каждом случае по-разному) со структурой и семантикой литературного текста пьесы [13, с. 178].

Таким образом, можно принять за основу дальнейших рассуждений ту мысль, что высказывание реализует структуру текста драмы в процессе рецепции. Поскольку все «работающие», то есть актуализированные в сознании реципиента структуры, коды текста пьесы и спектакля рассматриваются как высказывания, важно уловить механизм диалога между различными элементами структуры или кодами.

В контексте рассуждений А. Юберсфельд можно отметить различие между структурами естественного языка и структурами текста (спектакля), порожденными механизмами взаимодействия всех составляющих элементов, прежде всего, условиями реализации высказывания, двойственной природой театрального высказывания.

Коммуникативный аспект этой двойственности, по её мнению, определяется соотношением авторской (или, как она называет «скрипторской») прагматики высказывания и дискурсом персонажа, проявлением субъектности говорящего в его речи [13, с. 175].

Во многом основываясь на наблюдениях Освальда Дюкро над автореферентностью высказывания, создающего собственные условия реализации языка, пресуппозиции и т. п. [9, с. 321—342], А. Юберсфельд осмыслила безсубъектную природу театрального дискурса, под которым понимает высказывание, взятое как процесс, акт говорения. В театральном дискурсе утрачивается субъектность автора (скриптора), который «говорит голосом других персонажей». «Функция скриптора заключается в организации условий эмиссии слова, за которую он не несёт ответственности» [13, с. 188, 185].

Эта мысль представляется мне весьма важной для понимания природы высказывания в современной драме, в которой всё более размытым является голос автора (скриптора) и, тем более, голоса персонажей, но всё более активную роль в процессе реализации высказывания (как литературного, так и сценического) играет реципиент.

Как отметил Освальд Дюкро, высказывание приобретает смысл только по отношению к реципиенту, который, одновременно, является инстанцией проектируемой, конструируемой в поэтике текста и конструирующей. Только в зависимости от его личного опыта («пресуппозиций говорения») высказыванию, по мнению О. Дюкро, можно приписать семантическую реальность [9, с. 331, 332].

Согласно этой позиции, высказывание содержит в себе иллюкативный акт порождения языком собственных условий реализации. Значит, театральное высказывание или высказывание как явление текста драмы, в определённом смысле слова, утрачивает непосредственную связь с природой текста (драмы), то есть реализует дискурс «присутствия в театре (драме)» [13, с. 184—186].

Автореферентность высказывания, таким образом, позволяет раскрыть природу драматургического слова (текста) изнутри, увидеть и понять возможность его проявления в соотношении с теми представлениями, которые существуют (или формируются в момент чтения текста драмы или во время спектакля) у реципиента.

При этом очень важно координировать собственно интенции слова, текста (пресуппозиции, вписанные в театральный или словесный текст) и пресуппозиции риторического характера, не вписанные в текст, а связанные непосредственно с ситуацией рецепции.

В тексте современной драмы эти пресуппозиции активизируются в зависимости от того, какой контекст накладывается во время восприятия: возникает ли связь с традицией литературы и театра, называемой «высокой, художественной, авторской», либо включается в процесс реализации высказывания контекст массовой популярной культуры. Впрочем, нетрудно заметить, что в настоящее время эти сферы культурного взаимодействия всё теснее проникают одна в другую.

Модели высказывания, как мне представляется, содержатся в жанровых и стилевых структурах, авторских коммуникативных стратегиях, часто проявляющихся посредством такой категории как модальность. В соответствии с ситуацией порождения высказывания в процессе чтения текста пьесы или его сценической

интерпретации активизируются такие функции слова, относящиеся к реальности, в том числе и текстовой, как референтность, экспрессивность, поэтичность (или намеренная прозаизация), перформативность, связанные с модальностью.

Размышляя о формах высказывания, Ролан Барт и другие исследователи, прежде всего, сосредоточили внимание на мифе, архетипах и метанарративах (в понимании Жан-Франсуа Лиотара), а также интертексте, который наряду с текстом заключает в себе образ мира в знаках.

Обращение к мифу в современной драматургии вызвано, мне кажется, самой природой этого явления. Вспомним, что «миф» в переводе с древнегреческого и означал «высказывание», «традиционное повествование».

При этом зачастую в поэтике современной пьесы разрушается переживание сакрального, семантика возвышенного скрывается в лабиринтах структуры слова (речи). Высказывание напоминает творящую магию, самопроизводящую смыслы, наполняющуюся в процессе рецепции символическими характеристиками.

Подобно мифологическим в новейшей драме функционируют сказочные сюжеты, мотивы, герои, означающие навязанный миру порядок и, в то же время, уход от него. Сказочный дискурс сохраняет присущую ему риторичность, очень часто риторика обеспечивает правдоподобие сказанного, тем самым создаёт «зону доверия» автора и читателя.

Подобно мифам в современной массовой культуре функционируют, доведенные до китча, стереотипы, речевые клише, выражения в ситуациях, напоминающих социальные ролевые игры. Таким образом, утопия массового сознания предстает в высказывании как некий попультурный симулякр, заменивший ритуализированное мышление.

В высказывании часто содержится и модель интерпретации симулякров, зашифрованная как в речи персонажей, так и в авторском тексте, которым могут быть в пьесе разные формы паратекста: её название, ремарка, список действующих лиц, прямые комментарии, введение условного нарратора и др.

Паратекст не всегда служит только авторским высказыванием: в нем можно распознать и черты авторефлексии, обращения к литературной и театральной традиции. Например, коннотативные образования, популярные метафоры (скажем, «последний герой», «козий движ», «собачий вальс» в пьесах А. Марданя) отражают,

а, возможно, в некоторой степени, и формируют явления массового сознания, авторскую оценку, в данном случае, иронию.

В современной русской драме, в том числе, в пьесах А. Яблонской и А. Марданя, наблюдаются процессы демифологизации, деформации и пересоздания архетипов, мифов, метанарративов, поскольку относительно устойчивые, зафиксированные в культуре способы актуализации мифов, архетипов и метанарративов предполагают определённые правила «поведения» языка, характерный контекст и прогнозируемое понимание читателя.

Вследствие «опрокидывания» известных архетипных сюжетов, мифообразов, метанарративов в пространство массовой покультуры, активное внедрение «я» драматурга в текст не только в качестве субъекта повествования, но и объекта сюжетной ситуации, расщепление «я-субъекта» на несколько субъектов восприятия, в современных драмах встречаемся с особой формой монологизма, представляющей собой интересный объект исследования, поскольку зачастую именно моновысказывание позволяет понять не только раздробленность «я» на голоса, субъектные роли и т. п., но и невозможность сосуществования их в одном пространстве и времени.

В творчестве одесских драматургов обращает на себя внимание явление так называемого «словесного перформанса», в процессе которого слово (или означенный предмет) утрачивают связь с материальным миром, деконструируется их смысл в связи с театрализацией процессов создания некоторых механизмов, матриц постижения мира.

Эти знаки перформативности создаются в ткани живой речи персонажей и определяются наложением смыслов, приёмов реконструкции привычных связей (морфем, звуков, слов, предложений, диалогов) в тексте пьесы.

В то же время, план высказывания в тексте пьесы обнаруживает своеобразную игру стереотипов массового сознания, культурных, в том числе, литературных и бытовых клише, устойчивых выражений, которые предстают в виде некоторых симулякров и являются, по сути, героями (субъектами) или персонажами словесного действия. Таким образом, высказывание, освобождаясь от одних правил языкового поведения, попадает в зависимость от других, регламентация которых создаёт ситуацию вторичного кодирования, ритуализации или, иначе говоря, де- или псевдомифологизации.

Посредством остранения симулякров разрушается некая утопия массового сознания, что позволяет думать о своеобразной

ревизии (речевой) действительности, сотканной из культурных, бытовых, ментальных стереотипов.

Л и т е р а т у р а

1. *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа: Чехов / Сергей Дмитриевич Балухатый. — Ленинград : Академия, 1927. — 185 с.
2. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. — М. : Художественная литература, 1986. — С. 428—473.
3. *Саморукова И. В.* Дискурс — художественное высказывание — литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности / Ирина Саморукова. — Самара : Изд-во СамГУ, 2002. — 203 с.
4. *Саморукова И. В.* Художественное высказывание как литературоведческая категория. Постановка проблемы / Ирина Саморукова // Научные доклады и лекции Самарского государственного университета. — Самара : Изд-во СамГУ, 2000. — № 3. — С. 4—18.
5. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного / Валерий Тюпа. — М. : Лабиринт, 2001. — 226 с.
6. *Тюпа В. И.* Драма как тип высказывания / Валерий Тюпа // Новый филологический вестник. — М. : РГГУ, 2010. — № 3. — С. 7—16.
7. *Фуко М.* Археология знания / Мишель Фуко. — К. : Наука-центр, 1996. — 208 с.
8. *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с фр., послесл. С. Зенкина]. — М. : Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.
9. *Ducrot O.* Strukturalizm, wypowiedanie i semantyka / Pamiętnik Literacki. — 1980. — Z. 2. — С. 321—342.
10. *Głowiński M.* Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej / M. Głowiński // Prace wybrane. — T. 2. — Kraków : Universitas, 1997. — 312 с.
11. *Mayenowa M. R.* Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym / Pamiętnik literacki. — 1964. — Z. 2. — С. 419—428.
12. *Stoff A.* Formy wypowiedzi dramatycznej. — Toruń : Wydawnictwo uniwersytetu im. M. Kopernika, 1985. — 310 с.
13. *Ubersfeld A.* Czytanie teatru I. — Warszawa : PWN, 2002. — 243 с.
14. *Wilkoń A.* Spójność i struktura tekstu. — Kraków : Universitas, 2002. — 304 с.
15. *Witosz B.* Gatunek — sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej / Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze / [red. W. Bolecki, R. Nycz]. — Warszawa, 2012. — С. 268—285.
16. *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna* / pod redakcją M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982. — 234 с.
17. *Zarys poetyki* / [pod red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tantara]. — Warszawa : PWN, 1978. — 566 с.

ФЕНОМЕН ВТОРИННОГО ТЕКСТУ, АБО ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПІДІРУНТЯ ПСЕВДОКРЕАТИВНОСТІ

Статтю присвячено вивченню реалізації категорії інтертекстуальності в різних типах дискурсів — художньому, науковому та політичному. Доведено вторинний характер текстів, що містять цитування та посилання на першоджерела. Проаналізовано тексти вторинного характеру, у яких відсутні маркери вторинності, а вони представлені як первинні та оригінальні. Обґрунтовано вплив віртуальної комунікації та гіпертекстуальності на зниження креативності тексту в різних дискурсах.

Ключові слова: дискурс, інтертекстуальність, цитатія, вторинність, гіпертекст.

Статья посвящена изучению реализации категории интертекстуальности в дискурсах разных типов — художественном, научном и политическом. Доказано, что данные тексты имеют вторичный характер. Проанализированы тексты, в которых отсутствуют маркеры вторичности, а сами тексты представлены как первичные и оригинальные. Обосновано влияние виртуальной коммуникации и гипертекстуальности на снижение креативности текста в разных дискурсах.

Ключевые слова: дискурс, интертекстуальность, цитация, вторичность, гипертекст.

The article devoted to implementation of the category of intertextuality in the discourses of different types — literary, scientific and political. It is proved that these texts are secondary. Analyzed the texts in which no secondary markers, and the texts themselves are presented as primary and original. Substantiated the influence of virtual communication and reduce creativity hypertextuality text in different discourses.

Key words: discourse, intertextuality, citation, secondary, hypertext.

Постановка проблеми в загальному вигляді. Інтертекстуальність як категорія тексту та явище, що насамперед поширене в постмодерністській художній літературі, всебічно досліджено на матеріалі художнього дискурсу (Н. Кузьміна, І. Смирнов, Н. Фатєєва та ін.). Інтертекстуальність та інтердискурсивність описують як принцип текстотворення (Ю. Крістева, І. Смирнов, Л. Біловус та ін.), текстову або текстово-дискурсивну категорію (О. Селіванова, В. Чернявська, Н. Кондратенко та ін.), художній прийом (О. Рябініна, О. Назаренко, М. Перепелиця та ін.) тощо. Французька

Чижевський включає уявних читачів «Шинелі» в сам рецептивний процес, долучаючи їх до осягнення світу текстуальних значень.

Маленький світ — великий світ — у цій суперечності вбачає інтерпретатор «основу всієї повісті, всього її руху». Гоголь переносить нас у маленький світ Акакія Акакійовича, *ми* не можемо там залишитися, бо перевтілення в Акакія Акакійовича не легке, *наше* власне уявлення про його світ як про «маленький світ» знов і знов руйнує ілюзію, що *ми* у «великому світі», що *ми* переживаємо серйозну трагедію, яка розв'язує питання про життя і смерть героя; *ми* виходимо з маленького світу Акакія Акакійовича, але Гоголь знову переносить нас до нього, — значною мірою за допомогою «навіть»... [8, с. 394] (підкреслення мої. — Н. Ш.).

І як узагальнююче судження читацького осягнення світу текстуальних значень «Шинелі» — «У коливанні між оцінками “маленький”, “крихітний”, “жалюгідний” (для нас, для читача) і “величезний”, “великий”, “значний” (для Акакія Акакійовича, оповідача) — суть художньої структури повісті “Шинель”» [8, с. 394].

Д. Чижевський, розпочавши аналіз із явної «дрібнички», зі словесної деталі («навіть») у композиції «Шинелі» переконливо доводить — Гоголь не хотів показати «нам» Акакія Акакійовича як нашого «брата» — «головною метою “Шинелі” було — вказати на небезпеку навіть дрібниць, навіть буденності, на небезпеку, згубність пристрасті, “пристрасних захоплень”, незалежно від їхнього об'єкту, навіть якщо їхнім об'єктом є шинель» [8, с. 400].

У підсумковому розділі багатоаспектної праці «Про “Шинель” Гоголя» Д. Чижевський, аргументуючи методологічну доцільність пропонованої ним рецептивної стратегії «повільного читання» з увагою до «дрібниць» і «деталей», зауважує про відмінність її від шкільної практики шукати «зміст» літературного твору, внаслідок чого багато що втрачається «у тому ж змісті, адже усе те в змісті, що зумовлено *формою*, пов'язано з нею». І сутнісно важливий узагальнюючий висновок: «У формі літературного твору немає дрібниць (“родзинка” Толстого!) — саме тому, що немає “дрібниць” у грі, у ремеслі. А художній твір — це гра і ремесло водночас» [8, с. 402].

Література

1. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Н. І. Астрахан. — К.: Академвидав, 2014. — 423 с.

2. Бахтин М. М. Указатель содержания, вложенный в тетрадь № 2 // М. Бахтин. Собрание сочинений. — М.: Русские словари, 1997. — Т. 5. — С. 361—363.

3. Білецький О. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) // О. Білецький. Зібрання праць в п'яти томах. — К.: Наукова думка, 1966. — Т. 3. — С. 255—271.

4. Зубрицька Марія. Homo legend: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. — Львів: Літопис, 2004. — 351 с.

5. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. — М.: Искусство, 1976. — 613 с.

6. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. Сивокінь. — К.: Фенікс, 2006. — 304 с.

7. Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості / І. Франко. — К.: Радянський письменник, 1969. — 190 с.

8. Чижевський Д. Про «Шинель» Гоголя // Чижевський Д. Філософські твори у чотирьох томах. — К.: Смолоскип, 2005. — Т. 3. — С. 384—402.

МАЛЮТИНА НАТАЛЬЯ

КАТЕГОРИЯ ВЫСКАЗЫВАНИЯ В РАБОТАХ РУССКИХ И ПОЛЬСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

В статье рассматриваются подходы русских и польских ученых к категории высказывание в контексте разных областей гуманитарного знания: литературоведения, прежде всего, драмоведения, когнитологии, философии, прагматингвистики. Обращается внимание на внутренний диалог польских ученых с некоторыми представителями французской семиотической школы по изучению театра. Осуществляется попытка выявить сферу употребления данной категории в контексте некоторых направлений гуманитарной мысли в польском и русском литературоведении.

Ключевые слова: высказывание, драма, слово, дискурс.

У статті розглядаються підходи російських та польських дослідників до категорії висловлювання в контексті різних сфер гуманітарних знань: літературознавства, насамперед, драмознавства, когнітології, філософії, прагматингвістики. Звертається увага на внутрішній діалог польських вчених з деякими представниками французької семиотичної школи з вивчення театру. Здійснюється спроба виявити сферу застосування даної категорії у контексті деяких спрямувань гуманітарної думки в польському та російському літературознавстві.

Ключові слова: висловлювання, драма, слово, дискурс.

The article presents the approaches of Russian and Polish scientists to the category of the statement in the context of various fields of the Humanistic studies: literature, especially drama, cognitology, philosophy and pragmatic linguistics. The attention is drawn to the inner dialogue of Polish linguists with some representatives of the French school of semiotics considering the study of the theater. There is also the attempt to identify the scope of the use of the analyzed category in the context of some humanistic views in Polish and Russian Literary studies.

Key words: saying, drama, word, discourse.

Категория «художественное высказывание» не столь часто используется в литературоведческих работах, хотя именно об этом явлении написано немало как теоретиками литературы, так и исследователями драмы/театра. Исследователи драмы под высказыванием чаще всего понимают формы речи персонажей (диалог, монолог, полилог) и автора (ремарки, характеристики действующих лиц и исполнителей, название и подзаголовок пьесы).

Понятие сценического высказывания встречается в работах представителей французской театральной семиологии Патриса Пави, Анне Юберсфельд, польских исследователей драмы и театра Стефании Скворчинской, Славомира Швьонтека.

Мишель Фуко связывал природу высказывания с прагматикой речевых актов, причем, не сводил её только к его структуре (в смысле совокупности отношений в системе динамичных элементов), а определял как функцию существования, присущую знакам, благодаря которой можно понять правила их организации и смыслопорождения [7, с. 138].

Высказыванию, по его наблюдениям, можно приписать позицию субъекта, что не означает вовсе того, что определённую совокупность знаков обязательно должен кто-то проговорить [7, с. 145].

При этом исследователь рассматривал высказывание как «дискурсивное событие» или социально определённую модель речевых практик.

Представив высказывание как функцию, М. Фуко отметил, что в отличие от суждения, оно характеризуется референтностью, которая включает в себя (в том числе) и закономерности, правила построения и реализации, возможности и условия совершения речевых ситуаций. [7, с. 148, 149] При этом он подчеркнул существенное (по сравнению с фразой или суждением) отличие художественного высказывания, состоящее в том, что оно порождает поле ассоциаций в ситуации реализации или порождения, [7, с. 152]

тем самым индивидуализируя саму ситуацию речевой практики в зависимости от контекста, условий осуществления и т. п.

Понимание природы высказывания в связи с речевыми жанрами разработал в своих трудах Михаил Бахтин, который, предвзяв эпоху, когда в наше словоупотребление прочно вошло понятие дискурса, отметил, что «...все наши высказывания обладают определёнными и относительно устойчивыми типическими формами построения целого... Даже в самой свободной и непринуждённой беседе мы ведем нашу речь по определённым жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим (творческими жанрами располагают и бытовое общение)» [2, с. 448—449].

Современная самарская исследовательница Ирина Саморукова понимает художественное высказывание как эстетическую деятельность субъекта в дискурсивном пространстве, суть которой — в проблематизации актуальных для субъекта способов моделирования реальности в речевых практиках. Это художественный опыт субъекта в языке [4, с. 28].

По мнению исследовательницы, категория высказывания, соотносимая с категорией дискурса, формируется благодаря деятельности субъекта в дискурсивном пространстве и характеризуется определённым типом модальности как тем или иным образом организованные речевые практики, в которых моделируется образ мира.

В художественном высказывании, по сути, интерпретируется образ мира, который может отражать авторское видение, а также — коллективное сознание (подсознание) некой группы (общности) людей, конкретных и условных героев. В то же время художественное высказывание самопорождается и самопорождает смыслы и потому представляет процесс преобразования слова, излучает из себя энергетику речевых практик. Вслед за И. Саморуковой принимаем то понимание и сферу употребления понятия «дискурс», когда он функционирует как социальный язык, как заданный культурой способ коммуникации, причем социум через систему «правил говорения» воздействует на сознание индивида [4, с. 8].

Дискурс предстаёт субъекту художественной деятельности как готовый речевой мир, «речевые практики» [4, с. 10—11].

Не случайно И. Саморукова предлагает подход к художественному высказыванию как к особого рода деятельности субъекта

в дискурсивном пространстве. Она же проанализировала четыре признака художественного высказывания, по её мнению, проявляющихся не только в литературе, но и в других видах искусства. При этом исследовательница взяла за основу наблюдения М. Бахтина, М. Фуко, Р. Барта, а также ряда современных литературоведов В. Тюпы, Н. Рымаря, В. Скоблева, М. Гиршмана и др. Таким образом, специфика художественного высказывания, согласно этой позиции, определяется:

1) наличием субъекта, адресата, принципов завершенности, модальности;

2) референтностью по отношению к актуальному для него дискурсивному образу мира;

3) соотносённостью с родом, жанром, произведением как целым, сюжетом, фабулой, стилем и т. п.;

4) соотношением единичности художественного высказывания и его повторяющихся моделей [4, с. 38].

Учитывая трудности строго научного размежевания понятий дискурс и художественное высказывание, позволю себе отметить следующий момент:

Под дискурсом можно понимать регламентированный языком свод возможностей, социализированных норм коммуникации, это полагаемое в слове пространство означающего.

Художественное высказывание артикулирует дискурсы, в то же время, их отвергая, поскольку в пространстве смыслопорождающего слова как бы утрачивается непосредственная связь с реальностью. При этом возникает способность указания слова на себя, на свою природу, что, по-видимому, присуще пространству означаемого. Подкрепить эту мысль можно наблюдениями М. Фуко, который в «Археологии знаний» отмечал, что в высказывании всегда имеется «избыток означаемого по отношению к единственному означающему» [7, с. 177].

Поскольку в художественном произведении, как отметила И. Саморукова, субъект художественного высказывания как бы заново означает «присвоенные языки»... речевые практики утрачивают своё референциальное значение, а их новый ансамбль указывает теперь только на себя — на характер отражения речевого пространства в деятельности субъекта [3, с. 150]. Эта деятельность, по сути, и формирует образ нового, пересотворенного автором мира. К тому же, следует учесть, что образ мира в художественном высказывании так или иначе соотносится с правилами

«формирования» дискурса, а, значит, с функционированием языка, имеющего свои законы существования.

Можно предположить, что моделью сопряжения всех этих практик является жанр произведения, с которым коррелируют и законы функционирования языка, и актуализируемый в той или иной жанровой форме тот или иной образ (картина) мира.

Стоит принять во внимание замечание И. Саморуковой о том, что субъект художественного высказывания как субъект эстетической деятельности изображает или разыгрывает жанры. Тип художественного высказывания и определяется способом этого изображения.

Это наблюдение можно развивать в разных направлениях. Продуктивным мне представляется путь, предложенный Жан-Мари Шеффером, который отметил, что «...уровень высказывания может быть местом приложения жанровых имён» (обратим внимание на то, что исследователь разграничивает такие понятия как жанровые классы, жанровые имена и их воплощения в тексте. — *Н. М.*) и по отношению к субъекту высказывания, и по отношению к статусу акта высказывания или же к модальности высказывания [8, с. 84—86].

Статус высказывания, по мнению исследователя, определяется его характером, который он называет серьезным или фикциональным (как вариант, игровым) и «физическими средствами его осуществления — устной речью или письмом» [8, с. 84—86]. Речь идет, безусловно, о референции к действительности, пусть даже она не воспроизводится во всех деталях, или о системе отнесений, связанных с процессом реализации речи, в частности, с самим представлением действительности (условным по определению).

Важным критерием высказывания, что особенно интересно для нас в связи с исследованием текста пьесы, которая, чаще всего, предназначена для постановки на сцене, является, по мнению Ж.-М. Шеффера, модальность высказывания, преимущественно отсылающая «...к чисто языковым и к смешанным коммуникативным практикам» [8, с. 90].

Обращает на себя внимание двойственная референтность драматического текста, который, как и каждый литературный текст, отсылает нас к некоему образу мира («некоторой исторической или воображаемой реальности», по мысли французского ученого) и, в то же время, как театральный текст — к театральной интерпретации на сцене [8, с. 91].

Разумеется, модальность художественного высказывания [6] в драматическом произведении, преимущественно, перформативном (по способу речевой презентации) связана с характером речевого действия: «декларативного», направленного на изменение виртуального объекта коммуникации, «побуждающего» (который предстаёт субъектной или автосубъектной интенцией общения), «самоопределяюще медитативного», вновь-таки имеющего в основе — тип субъектной манифестации в высказывании [6, с. 9—11].

В случае анализа современной драматургии, зачастую выразительно демонстрирующей перформативную природу драмы как высказывания, можно использовать в качестве рабочего предложенный В. И. Тюпой «теоретический инвариант драматического дискурса как репрезентативно-миметического высказывания с перформативной референтностью» [6, с. 14].

Уточним только, что под миметизмом драматургического высказывания исследователь понимает способы и характер репрезентации речевых действий (жестов), предполагающих участие субъектов речи в озвучивании или манифестации самого события представления.

Стоит принять во внимание особенности языкового миметизма, о которых, в частности, писал Михал Гловинский. Концентрируясь на проблематизации языка, на проблеме актов речи, исследователь заметил, что о миметизме высказывания можно говорить тогда, когда присутствует отчётливое отнесение к тем формам говорения, которые функционируют вне литературных форм, чаще в разговорных языковых контекстах [10, с. 8].

Отметим, что в своей более ранней работе «Аналитика художественного» (2001) В. Тюпа рассматривал тип художественного высказывания как «эстетический дискурс определённой жанровой стратегии», учитывая возможность его реализации на одном из уровней архитектуры произведения, отдав предпочтение принципам семиотики и феноменологии [5, с. 99].

Для анализа современного драматургического текста, мне кажется, это понимание несколько узкое, так как оно практически не выходит за рамки текстовых структур.

По мнению ученого, субъект художественного высказывания немислим как единое целое. Его образ «населяют» субъекты-голоса различных дискурсивных практик, прежде всего, жанровый субъект (в этом смысле субъект художественного высказывания, нераздельно связанный с жанром и, конечно, жанровым образом

мира, одновременно, и автор произведения и его функция, и творец и творение... [3, с. 110]. При этом В. Тюпа, кажется, использует понятие «дискурс» в том же значении, что и художественное высказывание. На нецелесообразность этого указывает И. Самоукова, отмечая, что художественное высказывание «...адискурсивно, в том смысле, что не может быть сведено к исчислимому количеству речевых конвенций и семантических кодов, и в этом его природа» [3, с. 110].

Общетеоретические подходы к природе художественного высказывания, безусловно, конкретизируются и уточняются в более специальных научных исследованиях по прагмалингвистике, когнитологии, генологии и в работах, посвященных различным аспектам драматургии и театра.

Лингвокогнитивные подходы к жанровой природе высказывания (так называемая лингвокогнитивная генология) ориентируют ученых на осмысление характеристик слова и жанра независимо от их структурно-семантических (в том числе парадигматических), стилевых характеристик. Так, Божена Витош рассматривает модель жанра как модель текста, исходя из существования жанров высказывания как образцов организации текста или прототипов [15, с. 99].

Она относит высказывание к событию коммуникации, нацеленного на существующее в нашем (прежде всего, научном) представлении типичного для данного жанра идеального образца.

Анализируя языковые структуры текста, исследовательница, ссылаясь на польского прагмалингвиста С. Гайдю, учитывает возможность распознавания в подобной структуре не только формальноязыковых категорий, но также когнитивно представленного образа мира и определенной иерархии ценностей, как и определённых коммуникативных стратегий автора и реципиента [15, с. 100]. Учитывая всё более существенный интерес ученых к проблемам прагмалингвистики, культурологии и когнитивной семантики, Б. Витош так или иначе выходит на уровень дискурсивного анализа: по ее мысли, важно также охарактеризовать сферу функционирования категории высказывания в её научном видении: это интерактивные корреляции между высказыванием и широко понимаемым контекстом, отношения между жанровым прототипом (моделью, образцом), реализуемые на уровне высказывания, и текстом; между субъектом коммуникации (автором), коммуникатом (высказыванием) и реципиентом, между характером

высказывания и принципами моделирования, категоризации, типологизации.

Эти и другие ракурсы исследования можно с уверенностью называть междисциплинарными, так как в оптике одного дисциплинарного подхода, инструментария и соответствующей ему теоретико-методологической базы такой анализ представляется малопродуктивным.

Стоит подчеркнуть, что, рассматривая категорию высказывания как текстовую, польские исследователи (Тереза Добжинская, Божена Витош, Мария Войтак и др.) указывают на её субъектность, поскольку высказывание реализуется посредством индивидуального использования языковых структур.

Ряд исследователей, в то же время, сосредотачивают внимание на формах и способах внесубъектной презентации текстовой коммуникации (как метатекстовых или метажанровых сообщений). Например, в работах Александра Вилконя, Эвы Славской высказывание рассматривается как секвенция знаков интермедиальной сферы коммуникации (публицистическое высказывание, перформативное и, даже, законодательное высказывание как разные типы письма) [14].

Думается, что интермедиальный и, шире, интердискурсивный подход к этой категории весьма показателен и для современных работ, посвященных исследованию драматургии и театра.

В известной работе М. Р. Майеновой «Организация высказывания в драматическом тексте» (1964) внимание сосредоточено на структуре словесного текста, точнее, на языковых способах инструментации голосов: рассматриваются формы диалога и монолога, а в их контексте — реплики персонажей (с точки зрения организации их звучания) и авторские ремарки [11].

В её рассуждениях находим много интересных замечаний по поводу ритмико-стилистической, интонационной, просодической организации высказывания в драме.

Жанровое осмысление специфики драматургического высказывания осуществлено также в разделе о жанровой структуре драмы в коллективной монографии, посвященной анализу основных понятий поэтики («Zarys poetyki») (1978) [17].

Заявляется про два аспекта этого высказывания: литературный и театральный. Основой литературного плана высказывания, по мнению авторов, могут служить формы презентации картины мира (здесь: «prezentacja świata przedstawionego») [17, с. 63].

Достаточно традиционно рассматриваются функции высказывания в озвучиваемых на сцене репликах (преимущественно, диалогах и монологах) персонажей (текст главный) и в тексте побочном (под которым понимаются, прежде всего, авторские ремарки).

В этом же издании представлена попытка проанализировать структуру литературного высказывания (раздел «Strukturalność wypowiedzi literackiej»), отношения элементов которого являются носителями значений текста как целостности.

Организирующую роль в формировании высказывания как знака, указывающего на характер целого, играет, по мнению автора раздела, композиция произведения [17, с. 13—22].

Более детализированное понимание форм драматического высказывания предложил Анджей Стофф, опираясь на ставшую классической монографию Стефании Сквачинской «Изучение драмы» (1949).

Исследователь рассмотрел стратегии, виды и функции диалогов и монологов, различные (в том числе, и архаические) формы обращения к зрителю и ремарки автора как озвученные в словах типы высказываний. [12]

Интересный подход к структуре драматического слова представлен в работе «Проблемы драматургического анализа» Сергея Балухатого. Специфику драматической формы слова исследователь раскрыл, ориентируясь на движение малых тем в пределах диалога, сцены или акта, а, также, миметические и жестовые характеристики [1]. Композиция в драме или порядок следования «малых» (то есть речевых) тем соотносится им с темой, точнее, «...с функцией отношения темы к своей форме» [1, с. 21] («темоведение в диалоге выполняется так, что через совокупность речевых высказываний даётся устремление речевого ряда к новому ряду значений») [1, с. 24]. Такой подход стал значительным шагом в освоении перспектив семиотики драмы, её речевых единиц как знаков (кодов) целого.

Наиболее продуктивными для нашего исследования можно считать наблюдения над поэтикой драматургического высказывания представителей французской школы семиотики театра и драмы Анне Юберсфилд, Жан-Пьера Сарразака, Патриса Пави.

Функционирующее в их работах понятие «l'énoncé, l'énonciation» (высказывание, манера высказываться, излагать) вбирает в себя аспекты формальной организации текста или спектакля и способы его сценической презентации.

Направление современной французской семиологии, представленное, в частности, в работах Анне Юберсфельд, Патриса Пави, Жанр-Пьерра Сарразака, связано с изучением театрального текста как высказывания. Дискурсивный анализ даёт возможность исследователям рассматривать коммуникативный потенциал пьесы в связи с целями, коммуникативными стратегиями автора, установками реципиента, формами презентации самого текста.

Явление функционирования знаков стало общей призмой для изучения проблемы высказывания представителями этой школы.

В соответствии с концепцией А. Юберсфельд, единицей театрального знака является каждый значащий проговариваемый элемент спектакля, в свою очередь соотносимый (в каждом случае по-разному) со структурой и семантикой литературного текста пьесы [13, с. 178].

Таким образом, можно принять за основу дальнейших рассуждений ту мысль, что высказывание реализует структуру текста драмы в процессе рецепции. Поскольку все «работающие», то есть актуализированные в сознании реципиента структуры, коды текста пьесы и спектакля рассматриваются как высказывания, важно уловить механизм диалога между различными элементами структуры или кодами.

В контексте рассуждений А. Юберсфельд можно отметить различие между структурами естественного языка и структурами текста (спектакля), порожденными механизмами взаимодействия всех составляющих элементов, прежде всего, условиями реализации высказывания, двойственной природой театрального высказывания.

Коммуникативный аспект этой двойственности, по её мнению, определяется соотношением авторской (или, как она называет «скрипторской») прагматики высказывания и дискурсом персонажа, проявлением субъектности говорящего в его речи [13, с. 175].

Во многом основываясь на наблюдениях Освальда Дюкро над автореферентностью высказывания, создающего собственные условия реализации языка, пресуппозиции и т. п. [9, с. 321—342], А. Юберсфельд осмыслила безсубъектную природу театрального дискурса, под которым понимает высказывание, взятое как процесс, акт говорения. В театральном дискурсе утрачивается субъектность автора (скриптора), который «говорит голосом других персонажей». «Функция скриптора заключается в организации условий эмиссии слова, за которую он не несёт ответственности» [13, с. 188, 185].

Эта мысль представляется мне весьма важной для понимания природы высказывания в современной драме, в которой всё более размытым является голос автора (скриптора) и, тем более, голоса персонажей, но всё более активную роль в процессе реализации высказывания (как литературного, так и сценического) играет реципиент.

Как отметил Освальд Дюкро, высказывание приобретает смысл только по отношению к реципиенту, который, одновременно, является инстанцией проектируемой, конструируемой в поэтике текста и конструирующей. Только в зависимости от его личного опыта («пресуппозиций говорения») высказыванию, по мнению О. Дюкро, можно приписать семантическую реальность [9, с. 331, 332].

Согласно этой позиции, высказывание содержит в себе иллюкативный акт порождения языком собственных условий реализации. Значит, театральное высказывание или высказывание как явление текста драмы, в определённом смысле слова, утрачивает непосредственную связь с природой текста (драмы), то есть реализует дискурс «присутствия в театре (драме)» [13, с. 184—186].

Автореферентность высказывания, таким образом, позволяет раскрыть природу драматургического слова (текста) изнутри, увидеть и понять возможность его проявления в соотношении с теми представлениями, которые существуют (или формируются в момент чтения текста драмы или во время спектакля) у реципиента.

При этом очень важно координировать собственно интенции слова, текста (пресуппозиции, вписанные в театральный или словесный текст) и пресуппозиции риторического характера, не вписанные в текст, а связанные непосредственно с ситуацией рецепции.

В тексте современной драмы эти пресуппозиции активизируются в зависимости от того, какой контекст накладывается во время восприятия: возникает ли связь с традицией литературы и театра, называемой «высокой, художественной, авторской», либо включается в процесс реализации высказывания контекст массовой популярной культуры. Впрочем, нетрудно заметить, что в настоящее время эти сферы культурного взаимодействия всё теснее проникают одна в другую.

Модели высказывания, как мне представляется, содержатся в жанровых и стилевых структурах, авторских коммуникативных стратегиях, часто проявляющихся посредством такой категории как модальность. В соответствии с ситуацией порождения высказывания в процессе чтения текста пьесы или его сценической

интерпретации активизируются такие функции слова, относящиеся к реальности, в том числе и текстовой, как референтность, экспрессивность, поэтичность (или намеренная прозаизация), перформативность, связанные с модальностью.

Размышляя о формах высказывания, Ролан Барт и другие исследователи, прежде всего, сосредоточили внимание на мифе, архетипах и метанарративах (в понимании Жан-Франсуа Лиотара), а также интертексте, который наряду с текстом заключает в себе образ мира в знаках.

Обращение к мифу в современной драматургии вызвано, мне кажется, самой природой этого явления. Вспомним, что «миф» в переводе с древнегреческого и означал «высказывание», «традиционное повествование».

При этом зачастую в поэтике современной пьесы разрушается переживание сакрального, семантика возвышенного скрывается в лабиринтах структуры слова (речи). Высказывание напоминает творящую магию, самопроизводящую смыслы, наполняющуюся в процессе рецепции символическими характеристиками.

Подобно мифологическим в новейшей драме функционируют сказочные сюжеты, мотивы, герои, означающие навязанный миру порядок и, в то же время, уход от него. Сказочный дискурс сохраняет присущую ему риторичность, очень часто риторика обеспечивает правдоподобие сказанного, тем самым создаёт «зону доверия» автора и читателя.

Подобно мифам в современной массовой культуре функционируют, доведенные до китча, стереотипы, речевые клише, выражения в ситуациях, напоминающих социальные ролевые игры. Таким образом, утопия массового сознания предстает в высказывании как некий попультурный симулякр, заменивший ритуализированное мышление.

В высказывании часто содержится и модель интерпретации симулякров, зашифрованная как в речи персонажей, так и в авторском тексте, которым могут быть в пьесе разные формы паратекста: её название, ремарка, список действующих лиц, прямые комментарии, введение условного нарратора и др.

Паратекст не всегда служит только авторским высказыванием: в нем можно распознать и черты авторефлексии, обращения к литературной и театральной традиции. Например, коннотативные образования, популярные метафоры (скажем, «последний герой», «козий движ», «собачий вальс» в пьесах А. Марданя) отражают,

а, возможно, в некоторой степени, и формируют явления массового сознания, авторскую оценку, в данном случае, иронию.

В современной русской драме, в том числе, в пьесах А. Яблонской и А. Марданя, наблюдаются процессы демифологизации, деформации и пересоздания архетипов, мифов, метанарративов, поскольку относительно устойчивые, зафиксированные в культуре способы актуализации мифов, архетипов и метанарративов предполагают определённые правила «поведения» языка, характерный контекст и прогнозируемое понимание читателя.

Вследствие «опрокидывания» известных архетипных сюжетов, мифообразов, метанарративов в пространство массовой попультуры, активное внедрение «я» драматурга в текст не только в качестве субъекта повествования, но и объекта сюжетной ситуации, расщепление «я-субъекта» на несколько субъектов восприятия, в современных драмах встречаемся с особой формой монологизма, представляющей собой интересный объект исследования, поскольку зачастую именно моновысказывание позволяет понять не только раздробленность «я» на голоса, субъектные роли и т. п., но и невозможность сосуществования их в одном пространстве и времени.

В творчестве одесских драматургов обращает на себя внимание явление так называемого «словесного перформанса», в процессе которого слово (или означенный предмет) утрачивают связь с материальным миром, деконструируется их смысл в связи с театрализацией процессов создания некоторых механизмов, матриц постижения мира.

Эти знаки перформативности создаются в ткани живой речи персонажей и определяются наложением смыслов, приёмов реконструкции привычных связей (морфем, звуков, слов, предложений, диалогов) в тексте пьесы.

В то же время, план высказывания в тексте пьесы обнаруживает своеобразную игру стереотипов массового сознания, культурных, в том числе, литературных и бытовых клише, устойчивых выражений, которые предстают в виде некоторых симулякров и являются, по сути, героями (субъектами) или персонажами словесного действия. Таким образом, высказывание, освобождаясь от одних правил языкового поведения, попадает в зависимость от других, регламентация которых создаёт ситуацию вторичного кодирования, ритуализации или, иначе говоря, де- или псевдомифологизации.

Посредством остранения симулякров разрушается некая утопия массового сознания, что позволяет думать о своеобразной

реализации (речевой) действительности, сотканной из культурных, бытовых, ментальных стереотипов.

Л и т е р а т у р а

1. *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа: Чехов / Сергей Дмитриевич Балухатый. — Ленинград : Академия, 1927. — 185 с.
2. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. — М. : Художественная литература, 1986. — С. 428—473.
3. *Саморукова И. В.* Дискурс — художественное высказывание — литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности / Ирина Саморукова. — Самара : Изд-во СамГУ, 2002. — 203 с.
4. *Саморукова И. В.* Художественное высказывание как литературоведческая категория. Постановка проблемы / Ирина Саморукова // Научные доклады и лекции Самарского государственного университета. — Самара : Изд-во СамГУ, 2000. — № 3. — С. 4—18.
5. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного / Валерий Тюпа. — М. : Лабиринт, 2001. — 226 с.
6. *Тюпа В. И.* Драма как тип высказывания / Валерий Тюпа // Новый филологический вестник. — М. : РГГУ, 2010. — № 3. — С. 7—16.
7. *Фуко М.* Археология знания / Мишель Фуко. — К. : Наука-центр, 1996. — 208 с.
8. *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с фр., послесл. С. Зенкина]. — М. : Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.
9. *Ducrot O.* Strukturalizm, wypowiedanie i semantyka / Pamiętnik Literacki. — 1980. — Z. 2. — С. 321—342.
10. *Głowiński M.* Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej / M. Głowiński // Prace wybrane. — T. 2. — Kraków : Universitas, 1997. — 312 с.
11. *Mayenowa M. R.* Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym / Pamiętnik literacki. — 1964. — Z. 2. — С. 419—428.
12. *Stoff A.* Formy wypowiedzi dramatycznej. — Toruń : Wydawnictwo uniwersytetu im. M. Kopernika, 1985. — 310 с.
13. *Ubersfeld A.* Czytanie teatru I. — Warszawa : PWN, 2002. — 243 с.
14. *Wilkoń A.* Spójność i struktura tekstu. — Kraków : Universitas, 2002. — 304 с.
15. *Witoz B.* Gatunek — sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej / Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze / [red. W. Bolecki, R. Nycz]. — Warszawa, 2012. — С. 268—285.
16. *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna* / pod redakcją M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982. — 234 с.
17. *Zarys poetyki* / [pod red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tataraj]. — Warszawa : PWN, 1978. — 566 с.