

I N S T I T U T
D'ÉTUDES SLAVES

INSTITUT DU MONDE SOVIÉTIQUE
ET DE L'EUROPE CENTRALE ET ORIENTALE

REVUE
DES ÉTUDES SLAVES

TIRAGE A PART



PARIS

СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА ДРАМАТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

на примерах из комедии *Свадьба Кречинского* (1854)

А. В. Сухово-Кобылина*

ROLF FIEGUTH

В чем сущность и специфика драматического высказывания по сравнению с высказыванием лирическим и нарративным?

Такие структуралисты как Ян Мукаржовский, Януш Славинский и Херта Шмид рассматривали специфику жанров, связывая проблему высказывания с проблемой «языка» лирики, повествования или драмы. По их мнению, к основным целям эстетической обработки «языка» литературы, как такового, относится создание многозначности посредством деформации. Деформирующая обработка распространяется, в принципе, на любые языковые явления и на любые их измерения и функции. Специфика каждого жанра, между прочим, в том, что деформация охватывает не все языковые явления и измерения в равной мере, но в характерном распределении деформирующей динамики.

Деформация направляется с особенной энергией на слово в лирике, на предложение в нарративе, и на спорное по семантике и прагматике слово в драме.

Слово в лирике подвергается эстетической деформации на уровне своей фонологической и морфологической композиции (в крайних случаях обособляются его фонемы, корни и прочие морфемы), на уровне своей семантики и прагматики, и на уровне своих синтаксических функций в лирическом предложении. Что касается прагматики лирической речи, обращалось внимание на то, что лирическое высказывание, даже наиболее некоммуникативное и герметическое, тем не менее создает специфически лирическую

* Полный, слегка переработанный текст доклада на конференции. Библиографические ссылки сведены до самого необходимого минимума.

коммуникацию между лирическим субъектом и так называемым виртуальным читателем¹.

Предложение в нарративе может подвергаться эстетической деформации и декомпозиции и на уровне синтаксиса (путем выделения отдельных слов, напр. словесных лейтмотивов), и на уровне сцепления предложений в одно текстуральное целое. По-видимому варшавский теоретик Я. Славинский использует эту концепцию против теории М. Бахтина о «романном слове».

Славинский обращает особое внимание на амбивалентность нарративного предложения в области «несобственно прямой речи», в области интерференций между речью рассказчика и романых героев. Это, впрочем, амбивалентность не чисто семантического, но прежде всего прагматического характера².

У драматического слова, согласно Херте Шмид³, семантика особенно динамична благодаря тому, что именно значение, стиль и ценностный характер отдельного слова может стать предметом спора между драматическими лицами. Спор персонажей о семантике слова тоже придает последнему необыкновенно динамичную звуковую и интонационную характеристику.

Динамизм драматического слова, согласно Херте Шмид, усложняется и усиливается его специфическим прагматическим контекстом. В прагматическом измерении налицо напряжение между персонажами, спорящими о данном слове, но добавочно присутствует еще и элемент авторского намерения, ощутимого для читателя особенно благодаря наличию эксплицитного текста авторских примечаний.

Эта концепция представителей функционального структурализма обладает бесспорной плодотворностью и ценностью. Однако, если искать не специфику «языка» лирического, нарративного или драматического, а специфику каждого из жанров как типа литературного «высказывания», то мы неизбежно натолкнемся на проблему предложения и его жанрово специфической деформации, так как понятие «высказывания» немислимо вне предложения и сцепления предложений.

В настоящей работе будут освещаться некоторые особенности предложения в диалогическом тексте драматического произведения.

Драматическое произведение мы будем рассматривать как одно (многоплановое) «макро-высказывание», в котором изображаются, среди прочих, «микро-высказывания» (реплики, монологи) драматических лиц, создающие диалогический текст. Диалогический текст складывается именно из *изображаемых* высказываний — в отличие от текста авторских ремарок, где пре-

1. Cp. M. Głowiński, «Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego», в сб.: *Studia z teorii i historii poezji*, Seria I, Wrocław, 1967, p. 7-32.

2. Janusz Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa, 1974, p. 120-156 («Semantyka wypowiedzi narracyjnej»).

3. Herta Schmid, *Strukturalistische Dramentheorie: semantische Analyse von Čechovs «Ivanov» und «Der Kirschgarten»*, Kronberg Ts., 1973; cp. там же библиографические ссылки на таких чешских структуралистов как Ян Мукаржовский и Иржи Велтрусский.

обладает изображающая, мета-фиктивная функция¹. Неодинаковый статус мета-фиктивного ремарочного и фиктивного диалогического текстов, складывающихся в драматическое «макро-высказывание» — имеет определенное значение для раскрытия особенностей драматического предложения.

Как целое, драматическое высказывание отличается характерной многозначностью своего прагматического измерения, функциональной неустойчивостью «знаковых» мест адресанта и адресата². Амбивалентным и парадоксальным оказывается прежде всего место адресата: посредством драматического высказывания *автор* обращается в первую очередь к читателям как *авторам* будущего театрального произведения (завлиту, постановщику, актерам, и пр.), затем к театральной публике, но и к читателям как непрофессионалам. В общем, драматический текст определяет роль и поведение любого типа читателя в известной степени, всякий читатель пьесы будет играть роли соавтора (воображаемой) сценической постановки текста³.

Неоднозначным оказывается и самое место «автора» целого драматического высказывания, хотя бы в живом читательском и тем более в зрительском восприятии. Понятие «автора» колеблется между единственным и множественным числом. Мы читаем комедию *Свадьба Кречинского* как произведение А. В. Сухово-Кобылина, но авторский субъект читаемого нами текста мы воспринимаем, как равнодействующую разных изображаемых драматических лиц. Видя комедию на сцене, мы ее воспринимаем также как театральное произведение, создаваемое несколькими авторами (драматургом, постановщиком, актерами и пр.).

После этих вступительных ремарок вернемся к вопросу о предложении в диалогическом тексте.

Вопреки интересной концепции Херты Шмид я принимаю предложение или схему предложения как основную, эстетически активную речевую единицу и драматического текста в целом, и изображаемого в нем диалогического текста. Диалогическое слово, даже наиболее выделенное и обособленное, неизбежно функционирует, как слово в живом изображаемом

1. Я лично считаю, что, вопреки видимости, авторские ремарки служат руководством к созданию фикции этой конкретной драмы, тогда как реплики — фиктивны. Вполне возможно возражение, что и диалогический текст есть ничто иное как руководство для актеров, способствующее созданию сценической фикции данного драматического лица. Тем не менее остается одно весьма важное различие: реплики лиц функционируют как изображаемая речь, что на ремарки не распространяется.

2. В принципе, черту амбивалентности прагматической сферы драматический текст разделяет с любым другим литературным текстом, так как каждый литературный текст проектирует (в своем контексте) все измерения своего знакового бытия, в том числе и свое прагматическое измерение. «Автор» или «адресант», «читатель» или «адресат» — все это компоненты знаковой структуры самого литературного произведения, и тем самым, они подвергаются всяким, создающим многозначность, деформациям. Cp. работы Miroslav Červenka, *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, München, 1967.

3. Принцип соавторства читателя любого конкретизируемого литературного произведения подчеркивался уже Ингарденом; cp. R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, 1968. Однако, мне, кажется, что в произведении драматической литературы, принцип соавторства читателя выступает особенно отчетливо.

высказывании; оно немисливо вне предложения или схемы предложения. В драме предложение подвергается специфическим типам эстетической деформации: данное изображаемое высказывание может колебаться хотя бы между статусом самостоятельного предложения и статусом компонента объединяющей определенную серию реплик (потенциальной) схемы предложения.

Диалог между двумя персонажами нередко организуется таким образом, что одно из лиц задает схему предложения; вслед затем избранный компонент схемы выделяется партнерами диалога и выполняется ими по-разному. Случается также, что один из партнеров неожиданным образом распространяет схему, или что он противопоставляет заданной схеме — свою, новую.

Приведу три примера из диалогического текста *Свадьбы Кречинского* Сухово-Кобылина.

Первый пример — простой обмен вопросами и ответами. Лидочка дает не только информацию, но задает также синтаксическую схему, которая регулирует ее дальнейший короткий диалог с тетей Атуевой:

Лидочка. — Он мне говорил, тетенька, что ему надо ехать из Москвы.

Атуева. — Скоро?

Лидочка. — На днях.

Атуева. — Надолго? [I, 5]

Синтаксический статус последних трех реплик — амбивалентен. С одной стороны, каждая из них (Скоро? На днях. Надолго?) — самостоятельное однословное или двухсловное вопросительное или утвердительное предложение. Но с другой стороны, они являются также и наречными обстоятельством, которые распространяют первое процитированное предложение Лидочки. Вот как выглядит схема в полном виде:

Он мне говорил, тетенька, что ему — *скоро/на днях/* (может быть) *надолго* — надо ехать из Москвы.

Если берем эту синтаксическую схему в целом, оказывается, что амбивалентным становится прежде всего ее прагматическое измерение. Во время обмена репликами, вся схема четыре раза меняет владельца, или, говоря научной терминологией: места адресанта и адресата заняты неустойчивым, амбивалентным образом.

Второй пример. В остром словесном споре о женихе для Лидочки, тетя Атуева и папа Муромский в принципе развивают одну и ту же синтаксическую схему. Атуева задает схему в форме риторического вопроса:

Атуева. — Так, по-вашему, и улепть ее за какого-нибудь деревенскую чучелу?

Муромский возражает ей не принимая распространитель сказуемого в предложении Атуевой («за какого-нибудь деревенскую чучелу») и заменяя этот распространитель другим:

Муромский. — Не за чучелу, сударыня, а за человека солидного...

Атуева подает реплику, распространяя заданную синтаксическую схему ироническим придаточным предложением цели с вопросительной интонацией:

Атуева (*перебивая его*). — Да, чтоб солидный человек ее в деревне и уморил? [I, 3]

Третий пример. Динамизация и деформация драматического предложения может достигаться и другими методами. Например, каждый из спорящих может развивать свою схему предложения на протяжении нескольких реплик, утверждая ее наперекор схеме противника.

Атуева. — Так как же, по-вашему, надо ее воспитывать? Чему учить?

Муромский. — Делу, сударыня, порядку.

Атуева. — Так возьмите немку.

Муромский. — В своем доме занятию...

Атуева. — Чухонку!

Муромский. — Экономии...

Атуева. — Экономку!... Шлюху!! [I, 3]

Тут в начале вопросом «Чему учить?» Атуева задает схему. Схему подхватывает Муромский, отвечая три раза дополнением в дательном падеже к глаголу «учить»: 1. «делу, порядку»; 2. «в своем доме занятию»; 3. «экономии».

Атуева же отбрасывает и высмеивает его ответы, задавая новую схему (повелительного) предложения («Так возьмите немку»), и утверждая ее полемически против схемы, которой остается верен Муромский. Атуева оспаривает три дополнения в дательном Муромского с помощью четырех прямых объектов в винительном падеже: «немку, чухонку, экономку, шлюху».

Это чередование дополнений в дательном и винительном падежах содержит, впрочем, морфологическую шутку, которая базируется на гомофонии дательных и винительных окончаний на -у или -ю: сравним формы дательного мужского или среднего рода «порядку», «в доме занятию» с формами винительного женского рода «немку», «чухонку», «экономку», «шлюху».

Данная морфологическая шутка свидетельствует, впрочем, о совсем отчетливом **вмешательстве авторского драматического субъекта**. Шутку позволяют себе не столько изображаемые драматические лица, сколько автор. Грамматическая игра как бы вне изображаемого языкового сознания лиц, вне изображаемой прагматики их речей; ее место в «высшей» прагматике на уровне: «драматический автор — адресат целого драматического текста».

Эта «высшая прагматика» ощутима также и в наших первых двух примерах. Там, мы наблюдали напряжение между синтаксической автономией каждой из коротких реплик и их зависимостью от более широкой схемы предложения. Именно в этом напряжении ощущается авторское вмешательство, влияние «высшей, авторской прагматики» на «низшую, изображаемую прагматику» коммуникации между героями.

Авторское вмешательство может, конечно, быть ощутимо и в границах сознания и убеждений изображаемого лица, выступающего в данный момент в качестве авторского рупора. Такая ситуация выражается в следующем примере синтаксически: Муромский «выдерживает» свою слегка непомерную тираду против визитных карточек наперекор Атуевой, которая постоянно его перебивает:

Муромский. — [...] Ну что вы тут наставили! (показывает на вазу с карточками) какую кружку? какое благо собираете?

Атуева. — Это?... Визитные карточки.

Муромский (покачивая головой). — Поголовный список тараторок, болтунов...

Атуева. — Визитные-то карточки?

Муромский. — Праздношатаек, побродят всесветных, людей, которые, как бухарцы какие, слоняются день-деньской из дому в дом и таскают сор всякий, да не на салагах, а на языке. [I, 3]

Кажется, что возможность авторского вмешательства в изображаемые диалоги — одна из черт, отличающих драматическое высказывание от нарративного. В последнем мы часто имеем дело с вмешательством в прямую речь романских героев не самого авторского субъекта, а фикционального рассказчика (и наоборот). Чтобы продолжить сравнительное рассмотрение этих двух типов литературного высказывания, напомним некоторые главные компоненты нарративного текста. В нем мы различаем:

1. прямые (лишь отчасти диалогические) высказывания романских героев, приведенные рассказчиком,
2. монологическое высказывание, обращаемое фикциональным рассказчиком к молчащему фикциональному «благоклонному читателю»,
3. виртуальную коммуникацию между имплицитным автором и имплицитным читателем.

В связи с постоянным напряжением между этими компонентами определяются формы и способы функционирования нарративного предложения и организуется нарративный текст.

Между организацией нарративного и драматического текстов существуют структурные аналогии совсем другого характера, чем принято считать:

1. Прямые диалоги между романскими героями, «приведенным» фикциональным рассказчиком, соответствуют в драме лишь те диалоги между отсутствующими лицами, которые повторяют («рассказывают») друг другу присутствующие на сцене лица.

Интересно, что именно рассказываемые диалоги играют довольно существенную роль в трилогии Сухово-Кобылина. Приведу в пример отрывки из ключевой сцены комедии *Свадьба Кречинского*, где Расплюев рассказывает лакею Федору (и читателю) восхитительное жульничество их общего хозяина Кречинского. Расплюев выступает здесь как «драматизированный фикциональный рассказчик» — сильно актерствует, изображая диалог отсутствующих Кречинского и Бека, и многое привирает:

Расплюев. — [...] Вот, говорит [Кречинский], что: прозакладывай ты, говорит, Расплюев, свою душу, а достань мне от Муромских их солитер, что я ныне, по осени, отдавал оправлять в булавку; помнишь, говорит, вот по той модели, что у меня в бюро валяется. Я этак и задумался.

Федор. — Вы-то!

Расплюев. — Да, я-то. Трудновато, говорю, трудновато. [...] через четверть часа тащу его на двор: вот, мол, он, голубчик! Он, например, берет его и модель-то берет... слышишь, модель-то, по которой удеывали... да в бумажник обе и запустил.

Федор. — В бумажник!...

Расплюев. — В бумажник! [...] Взял он их да прямо в Киселев переулочек, к Никанору Савичу Беку бац! Денег, говорит, давай, жид, денег. Денег? какие у меня деньги? Денег нема. А под залог — ма? Под залог, говорит, ма. А сколько ты мне, например, говорит, Иуда, дашь денег по это детипе? [...] Семь дашь? (*Пискливым голосом*) Нет, не могу, не могу: пять! — Хочу семь! — Ни! — Ну, шесть — Ни! — Ну, прощай, да, смотри, не поминай лихом; мне Шпренгель семь даст. [и т.д.] (III, 1).

2. Итак, в драме, структурное место монолога обращенного нарративным повествователем к благоклонному читателю, занимают в принципе диалоги между присутствующими на сцене героями, их диалогические и монологические высказывания. Очевидно, что в высказываниях драматических лиц, прагматическое измерение намечается с несравненно большим динамизмом, чем в монологе нарративного рассказчика, а также ярче, чем в прямой речи романских героев.

3. Бессловесную виртуальную коммуникацию между имплицитным автором и имплицитным читателем романа драма заменяет эксплицитным текстом авторских ремарок.

Авторский текст ремарок влияет на диалоги довольно специфическим образом. Во-первых, ремарки эксплицитно определяют и задают систему «референтов» для семантики фиктивных диалогов — по крайней мере в драме XIX века. Ремарки влияют на диалоги уже как «внеязыковые референты», как фиктивно представленный мир с сравнительно прочной хронологией и топографией. Следовательно, диалогические высказывания в развитии своей семантики ограничены заданной в ремарках системой референтов, в том числе и хронологических. Это не может не влиять на драматическое предложение и сцепление предложений. Такого ограничения не знает, например, нарраторское высказывание в романе даже XIX века.

Во-вторых, ремарки обращаются прямо и эксплицитно к читателю, становящемуся, актеру, но никогда не к зрителю. Прагматическое измерение гораздо сильнее ощущается в ремарках, чем в абстрактной, имплицитной коммуникации между читателем и авторским субъектом лирического или нарративного текста. Для зрителя, оно воплощается в «сценической действительности».

Прагматика ремарок имплицитно влияет и на прагматику диалогических высказываний. Благодаря взаимодействию авторских ремарок с диалогическими предложениями возникает усложненная, амбивалентная

прагматика последних. Любое диалогическое высказывание ведется от одного персонажа к другому, но оно тоже направлено от автора к читателю и к публике, от автора к актеру и к постановщику. Добавим, что драматическое предложение является также и компонентом целого драматического текста, целого высказывания, обращенного драматическим автором к адресату.

С некоторым преувеличением мы можем сказать, что между авторским субъектом и драматическими лицами ведется постоянная, более или менее явная, «борьба» за право распорядиться схемой предложения, предложением или компонентом предложения. Вследствие этого напряжения, у драматического предложения наблюдается более сильная тенденция к обособлению от других предложений текста, чем у эпического предложения, которое гораздо бесконфликтнее способствует связности повествовательного текста. Цельность и удельный вес драматического предложения ощущается читателем, сразу по контрасту с синтаксической фрагментарностью большинства авторских ремарок и по весьма ограниченному отбору типов предложений, используемых в последних. «Борьба за предложения» в диалогическом тексте комедии Сухова-Кобылина, впрочем, более явная в комических эпизодах, чем в сценах с серьезным драматическим напряжением, где внимание читателя и зрителя направляется более на уровень изображаемого мира, нежели на уровень семантических и синтаксических единиц. У Сухова-Кобылина, и не только у него, в таких сценах возрастает доля монологических форм высказывания. Но упомянутое напряжение и в них налицо, хотя и в менее явной форме.

Благодаря этой постоянной «борьбе», драматический текст в целом и каждое диалогическое предложение в отдельности создают многозначный тип авторского субъекта (драматург, постановщик, актеры) и многогранный, объемистый тип читательского поведения, которое включает: поведение каждого из драматических лиц, поведение актеров и постановщика, поведение публики.

В настоящем докладе я предлагаю гипотезу о специфической организации драматического высказывания и ее влиянии на семантику и прагматику синтаксических форм диалогического текста. Она может служить руководством для составления богатой типологии видов и способов функционирования драматического предложения. Не исключено, что работа над такой типологией влечет за собой некоторую фальсификацию гипотезы.

(Université de Fribourg)