

СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

В.И. Тюпа

ДРАМАТУРГИЯ КАК ТИП ВЫСКАЗЫВАНИЯ

В статье рассматривается вопрос, может ли драматургический текст служить предметом нарратологического исследования. Ответ дается отрицательный. Уточняются имеющие место в речевой практике регистры высказываний: перформативный, репрезентативный (в частности, миметический) и нарративный. Драматургия представляет собой миметический дискурс, репрезентирующий преимущественно перформативное речевое поведение персонажей. Намечаются основные разновидности перформатива как анарративного типа дискурсии, малоизученного в литературоведении.

Ключевые слова: нарратив; перформатив; драматургический дискурс.

1

После металингвистики М.М. Бахтина и теории дискурса Мишеля Фуко аксиоматическим является утверждение о том, что любая коммуникативно организованная совокупность знаков, протяженно упорядоченная между маркерами начала и конца, представляет собой текст единого высказывания (дискурса), который может нести в себе множество внутритекстовых дискурсов. Текст драматургического литературного произведения являет собой едва ли

не наиболее показательную иллюстрацию сформулированного теоретического положения.

Роман, рассказ и даже лирическое стихотворение также могут заключать в себе вкрапления чужой основному тексту, миметической (имитативно «изображаемой») речи персонажей. Однако единство произведения как целого высказывания обеспечивается в этих случаях речью повествователя, рассказчика или лирического героя. Драматургическое высказывание (пьеса) лишено такой интегрирующей фигуры посредника между креативным (автор) и рецептивным (зритель) субъектами эстетической коммуникации. Авторские ремарки сами являются служебными маргиналиями к основному – звучащему – тексту обмена репликами, поскольку ориентированы не на зрителя, а на исполнителя реплик. Драма для чтения, уравнивающая реплики с ремарками в правах, – исторически весьма позднее дискурсивное образование, существенно модифицирующее изначальную драматургическую дискурсию.

Из всех регистров дискурсивности наиболее изученным в настоящее время является *нарратив*, которому в различных плоскостях противопоставляются то *дескриптив* (описательный дискурс)¹, то *перформатив*, то *декларатив*. Древнейшая из такого рода оппозиций, заново актуализированная Жераром Женеттом², была сформулирована еще в греческой античности: диегесис (нарративное высказывание) и мимесис. Мимесис не рассказывает, а показывает, имитирует. В речевой практике общения это непосредственное воспроизведение чужих высказываний – от пиететного цитирования до переразбивания – без посреднической функции нарратора.

Те, кто подобно Сэймуру Б. Чэтману³, относят драматургию к роду нарративных высказываний, неоправданно недооценивают роли свидетеля в структуре события.

«Событие» и «повествование» (наррация) – два исходных понятия нарратологии. Ключевой признак нарративности – отнесение высказывания к некоторой событийности, актуализируемой повествованием в качестве собственной референтной функции. *Событие* – это такая смена состояний жизни, которая своей единственностью и необратимостью противопоставляется *процессу* (закономерная смена состояний, доступная прогнозированию и не нуждающаяся в свидетеле) или *ритуалу* (прецедентно воспроизводимая смена состояний). Первостепенное свойство событийности – ее интенциональность: событие не есть некая безотносительная к сознанию очевидность факта, оно неотделимо от сознания, удостоверяющего событийный статус данного факта в данном конкретном случае. Поэтому в нарративном дискурсе, которым человек овладевает сравнительно поздно (за пределами мифа)⁴, на передний план «выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судья»⁵.

Драматургический текст такого лица лишен. Автор, «облеченный в молчание» (Бахтин), присутствует в равной степени как в драматургическом, так и в эпическом или лирическом тексте – присутствует не в качестве «свидетеля», но в качестве творца, эстетического субъекта оцельнения воображенной реальности.

Разумеется, референтную функцию текста пьесы составляет некая последовательность событий, или точнее, *речевых жестов событийного характера*. Внеречевые жесты, о которых сообщается в ремарках, в собственно драматургический (звучащий) текст не входят, что подтверждается наличием в поведении актеров на сцене значительного количества жестов, не предусмотренных драматургом. События, происходящие за сценой, свидетельствуются персонажами-вестниками, чьи реплики в этом случае входят в драматургический текст относительно малыми нарративными вкраплениями. Вне-

событийные реплики (приветствия, констатации, высказывания о погоде и т.п.) могут присутствовать в речах персонажей, порой даже обильно, но они функционируют как деструктивные; конструктивная роль в организации драматургического дискурса принадлежит *перформативным* (событийным) репликам⁶.

После Джона Остина⁷ перформативным принято именовать «высказывание-действие», которое «воплощает речевой акт в прагматических координатах непосредственного общения “я – ты – здесь – сейчас”»⁸. Особенности перформативности в лингвистике признаются: эквивалентность, неверифицируемость, автореферентность, автономинативность, эквитепоральность⁹. По сути дела, этот список избыточен, поскольку все перечисленные свойства вбираются в себя понятием автореферентности: здесь сказанное и само «сказывание» тождественны («клянусь», «проклинаю», «приветствую» и т.п.). Тогда как нарративность предполагает, что «событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах»¹⁰.

Если нарратив разворачивает (в воображении коммуникантов) отстоящую во времени цепь событийной смены жизненных ситуаций, то перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием, поскольку необратимо меняет коммуникативную ситуацию, предшествовавшую данному высказыванию. После признания в любви или ненависти, после высказанного оскорбления, восхищения, обвинения, угрозы, опасения и т.п. коммуниканты уже не могут в полной мере сохранять неизменным прежнее состояние своих взаимоотношений. Никакой сколь угодно энергичный отказ от своего предыдущего высказывания не способен вполне устранить его из сложившейся коммуникативной ситуа-

ции. Именно такого рода реплики составляют основу драматургического текста. Тогда как рассказчик может возвращаться к уже изложенному, уточнять подробности, вносить поправки и даже радикально менять свои «свидетельские показания».

Каждый участник драматургического взаимодействия говорящих субъектов одновременно и сам является «свидетелем и судьей» коммуникативных событий общения. В принципе каждое действующее лицо драмы оказывается носителем собственной, весьма субъективной картины разыгрываемой на сцене событийности; каждый рассказал бы сцену своего взаимодействия с другими по-своему. Если пространственно-временные параметры этой сцены и заданы авторскими ремарками, то ценностно единая точка зрения на происходящее – в отсутствие нарратора – не может быть проявлена. Драматургический дискурс предоставляет главенствующую свидетельскую позицию зрителю, который призван самостоятельно наделять статусом событийности миметически воспроизведенные драматургом реплики.

Разумеется, автор ориентирует зрителя в этой протонарративной позиции потенциального рассказчика композиционными факторами начала и конца текста, членения его на акты, ремарками. Однако и в эпическом произведении имеет место аналогичная компоновка и подача речи нарратора, который в обыкновенной пьесе принципиально отсутствует.

Драматургическая архаика использовала хор как свидетеля совершающихся событий, представляющего на сцене формируемую им же зрительскую точку зрения. Но древнегреческий хор все же не отождествим с нарратором. Он вступает в перформативное взаимодействие с главными действующими лицами, что отнюдь не пересказывается (как бы это сделал рассказчик, являвшийся одновременно и участником повествуемых событий), а непосредственно воспроизводится драматургическим текстом.

Итак, драматургический дискурс, хотя и содержащий в себе движение интриги, членимое на эпизоды¹¹, что уподобляет его нарративному высказыванию, по способу вербализации этого движения следует отнести не к нарративному, но к миметическому роду высказываний, который гораздо архаичнее нарратива¹². Первоначально *миметив* был частью обрядового действия и воспроизводил не коммуникативную событийность перформативных столкновений, а ритуальную прецедентность мифа. Собственно же драматургическая дискурсия (позднейшая относительно обрядовой, но генетически с нею связанная) – это *миметическая репрезентация перформативов*.

Слово «репрезентация» означает обычно непосредственное представление чего-то одного чем-то другим. Реплика, произносимая актером, лингвистически тождественная перформативному высказыванию персонажа, не тождественна ему по своей коммуникативной природе: она выступает всего лишь непосредственным представлением, воспроизведением того (первичного) высказывания. Приведу общеизвестный пример из романа «Анна Каренина»:

– Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, – сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил.

Перед нами перформативное высказывание героя (эквивалентное любовному приветствию), перформативность которого дезавуирована нарратором. В действительности Каренин произносит иронический репрезентатив. Актер на сцене мог бы это продемонстрировать при помощи интонации и мимики, чем по ходу спектакля нередко дискредитируются серьезность или искренность произносимых речей. Однако по причине анарративности драматургического текста в театре данный эффект достигается паралингвистическими средствами.

Примером драматургического высказывания в чистом, так сказать, беспримесном виде может служить радиопьеса Станислава Лема «Лунная ночь». Будучи якобы магнитофонной записью последнего обмена репликами гибнущих астронавтов, текст этот принципиально не может быть представлен на сцене, ибо визуализация происходящего разрушила бы его организующий принцип. Авторские ремарки служат здесь для указания на шумы, фиксируемые магнитофонной лентой, и в принципе драматургически факультативны.

Традиционные ремарки также не являются нарративными высказываниями. Это тоже *репрезентативы*, как и драматургические реплики, только не субъектные (миметивные), а объектные (дескриптивные). Здесь слово представляет ментальному взору реципиента некую внеречевую действительность, не подвергая ее событийному форматированию, чем по природе своей является рассказ. Единство дискурсивной природы реплики и ремарки особенно отчетливо проявляется в тех случаях, когда ремарка фиксирует коммуникативно значимое молчание, репрезентирует нулевое высказывание («Народ безмолвствует»).

2

Если задуматься о количестве родовых форм дискурсии (не вполне совпадающих с литературными родами), или, точнее, *регистров* дискурсивности, то придется признать таковыми только: *перформатив* – первичную, анарративную, наиболее древнюю форму речевых актов; *репрезентатив* (миметический или дескриптивный) – вторичную ступень анарративности; и, наконец, наиболее позднюю из дискурсивных форм коммуникации – *нарратив*.

Декларативность – одна из разновидностей перформативности; описание – тоже не самостоятельно в дискурсивном отношении. Чистое описание представляет собой репрезентативную ремарку в дискурсе иного рода (или между дискурсами); но нередко описание оказывается скрыто нарративным

или скрыто перформативным. По своей функциональности описание – это связывание или переход, а не выхватывание или отступление, как иногда кажется.

Перформатив, составляющий референтное содержание драматургического репрезентатива, до настоящего времени изучен значительно менее основательно, нежели нарратив. Немалые усилия лингвистов в этом направлении малоэффективны, поскольку остаются в плоскости процесса «употребления языка», не выходя на уровень «дискурса» как «коммуникативного события» (тогда как Тойн А. ван Дейк эти аспекты эффективно разграничивает¹³).

Если повествовательный дискурс представляет собой нераздельное единство событий двоякого рода – референтного (рассказываемого) и коммуникативного «события самого рассказывания» (Бахтин), – то перформатив автореферентен. Будучи непосредственным речевым действием, это коммуникативное событие свидетельствует о себе самом. Самим фактом своей высказанности оно трансформирует породившую его коммуникативную ситуацию.

Многие общеизвестные особенности драматургии (тяготение к единствам времени и места, канонизированным классицистической поэтикой; сконцентрированная во времени перипетийная динамика развития конфликта; диалогизированная композиция; сведение сюжетной последовательности эпизодов к композиционной последовательности явлений и актов и т.д.) вытекают из перформативной природы дискурсивного ядра драматургического текста.

При этом перформативный дискурс характеризуется коммуникативной векторностью. В отличие от сообщений о чем-либо актуальные речевые действия состоят в преобразовании одной из сторон коммуникативной ситуации: они направлены или на ее объект, или на адресата, или на самого говорящего. Если эти действия не носят ритуального характера (формальное приветствие

при встрече, например), то оказываются микропоступками. Перформативность вербальных поступков состоит в «перформатировании» (установлении, уточнении, оспаривании) ценностного статуса субъектного, объектного или адресатного аспектов коммуникации, что до известной степени аналогично магическому заклинанию.

По рассуждению Н.И. Формановской, человек становился человеком, «приспособив гортань для производства членораздельных звуков, чтобы *сообщить* нечто другому, *побудить* его к чему-то, *спросить* о чем-то, приправляя рождающуюся в общении речь богатым арсеналом невербальных, жестово-мимических и фонационных средств. Три глобальные интенции: *сообщение*, *побуждение*, *вопрос*, впоследствии безмерно расширившие свой диапазон и репертуар, видимо, лежали в основе содержания общения – речи – языка»¹⁴. Данную версию перформативных истоков дискурсии можно принять с некоторыми уточнениями.

Термин «сообщение» слишком прочно связан в нашем восприятии с передачей готовой информации, которой у первобытного человека часто еще не было. В рамках мифа как первоначальной формы культуры высказывания с объектной интенцией были не столько «сообщениями», сколько конститутивными *утверждениями* о жизни, эмпирическими обобщениями, своего рода дефинициями. Вопросание первобытного человека как перформативный речевой акт, противоположный утверждению, следует, по-видимому, мыслить субъектной интенцией общения. Жизненно важный вопрос интроспективно направлен на преодоление субъектом своей дезориентированности в мире, *вопросание* как поступок служит первым шагом к личностному *самоопределению*, которым человек овладеет много позднее.

Для перформатива, претендующего на *иллокутивную* действенность (приказ, просьба, призыв и иные способы *побуждения*), адресат служит одно-

временно и целевым предметом речевой акции, устанавливающей или переопределяющей его ценностный статус.

Перформатив, который можно определить как *ментативный*¹⁵, направлен на некий виртуальный объект коммуникации (коммуникативный объект по природе своей исключительно виртуален). Перформативное *утверждение* мысленно преобразует свой объект: отмежевывает, идентифицирует, проясняет, углубляет, ориентирует среди иных виртуальных объектов, устанавливая или уточняя его статус. «Когнитивную основу ментатива составляет не знание в строгом смысле, а понимание, которое, будучи достигнутым, исключает возможность возвращения к прежнему уровню представлений о мире»¹⁶.

Наконец, перформатив *самоопределения*, эксплицирующий статусно-ценностную позицию самого субъекта высказывания, отвечает характеристике *декларативный*. Всякая декларация имплицитно содержит в себе вопрос, на который отвечает. Впрочем, будучи вербализованным актом самосознания, перформатив с субъектной интенцией может быть корректно определен и как *медитативный*. Этот термин привычно применим к лирике как культурно-конвенциональной имитации автокоммуникативности (адекватно протекающей в недискурсивных формах внутренней речи).

Отчасти эта парадигма векторов перформативности соотносима с парадигмой грамматического лица (соответственно второго, третьего или первого). Однако интенции перформативного речевого поведения – более глубокий аспект коммуникации, определяемый не грамматической формой, а стратегическим выбором говорящего.

Текст драматургического высказывания в основе своей представляет сплетение миметически репрезентируемых со стороны автора перформативов всех трех названных векторных разновидностей. Рассмотрим в этом отношении взятый почти наугад небольшой фрагмент из общеизвестной комедии:

Г о р о д н и ч и й . И не рад, что напоил. <медитатив> Ну что, если хоть одна половина из того, что он говорил, правда? *(Задумывается.)* Да как же и не быть правде? Подгулявши, человек все несет наружу: что на сердце, то и на языке. Конечно, прилгнул немного; да ведь не прилгнувши не говорится никакая речь. С министрами играет и во дворец ездит... <ментатив> Так вот, право, чем больше думаешь... черт его знает, не знаешь, что и делается в голове; просто как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить. <медитатив>

А н н а А н д р е е в н а . А я никакой совершенно не ощутила робости; <медитатив> я просто видела в нем образованного, светского, высшего тона человека, <ментатив> а о чинах его мне и нужды нет. <медитатив>

Г о р о д н и ч и й . Ну, уж вы – женщины! Все кончено, одного этого слова достаточно! Вам всё – финтирлюшки! Вдруг брякнут ни из того ни из другого словцо. Вас посекут, да и только, а мужа и поминай как звали. <ментатив> Ты, душа моя, обращалась с ним так свободно, как будто с каким-нибудь Добчинским. <иллокутив>

А н н а А н д р е е в н а . Об этом я уж советую вам не беспокоиться. <иллокутив> Мы кой-что знаем такое... <медитатив> *(Посматривает на дочь.)*

Г о р о д н и ч и й . *(один)*. Ну, уж с вами говорить!.. Эка в самом деле оказия! До сих пор не могу очнуться от страха. <медитатив> *(Отворяет дверь и говорит в дверь.)* Мишка, позови квартальных Свистунова и Держиморду: они тут недалеко где-нибудь за воротами. <иллокутив> *(После небольшого молчания.)* Чудно все завелось теперь на свете: хоть бы народ-то уж был видный, а то худенький, тоненький – как его узнаешь, кто он? Еще военный все-таки кажет из себя, а как наденет фрачишку – ну точно муха с подрезанными крыльями. А ведь долго крепился давича в трактире, заламливал, такие аллегии и екивоки, что, кажись, век бы не добился толку. А вот наконец и подался. Да еще наговорил больше, чем нужно. Видно, что человек молодой. <ментатив>

Соотношение указанных модусов перформативности в речах отдельного персонажа, а также и в тексте пьесы в целом может послужить предметом аналитического интереса. В частности, в репликах городничего на протяжении «Ревизора» превалирует ментативность, тогда как в репликах Хлестакова – декларативность, а в высказываниях женских персонажей – иллокутивность. Можно в этих терминах вести речь о различии их коммуникативных стратегий в коммуникативных ситуациях комедии. Декларативная стратегия Хлестакова в сочетании с целым рядом аллюзий романтической направленности делает его достаточно очевидной пародией на «романтический» тип личности (уединенное человеческое «я»). Любопытна в предлагаемом аспекте рассмотрения фигура городничего, который благодаря ментативности своей коммуникативной стратегии парадоксально совмещает в себе черты двух традиционных типажей сатирической комедии: центрального разоблачаемого (мнимо добродетельного) характера и одновременно резонера.

Впрочем, наблюдения такого рода можно признать достаточно поверхностными. Недостаточная на сегодняшний день изученность перформатива сказывается и на исследованиях в области драматургии: особенности анализа драматургического текста разработаны в гораздо меньшей степени, нежели аналитика эпического и лирического родов литературы.

Но уже сейчас можно сказать, что отсутствие постоянного нарратора, этого посредника между миром персонажей и миром зрителей, имеет для драматургии гораздо более существенное значение, чем это представляется некоторым нарратологам.

Дело в том, что нарративная речь повествователя с необходимостью манифестирует некий *кругозор*: свидетельствовать о событийности повествуемого можно лишь на фоне относительно стабильного мироуклада. Наррация не сводится к предложениям с глаголами совершенного вида в прошед-

шем времени (типа «Король умер»). Она включает в себя освещение многочисленных хронотопических, итеративных, детализирующих моментов сосуществования актантов, а порой и иных причастных событию фигур. Вся совокупность видения и невизуального ведения повествующей инстанции составляет некий кругозор, который читатель посредством *фокализации* – фокусировки воспринимающего воображения, отсутствующей в миметивном дискурсе, – принужден разделить с нарратором, чтобы стать участником «события рассказывания».

Однако персонажи нарративного дискурса имеют дело не с кругозором рассказывающего о них, а с актуальным для них *окружением*¹⁷. Их речевое поведение по преимуществу перформативно. И хотя каждый из них, разумеется, имплицитно также обладает собственным кругозором, перформативный дискурс в силу своей автореферентности не манифестирует этого кругозора. Лишь когда персонаж (эпический или драматургический) сам берется рассказывать некоторую историю, только в этом случае, обретая статус внутритекстового нарратора, он получает возможность проявить свой кругозор эксплицитно.

Поскольку драматургический дискурс представляет собой анарративную имитацию перформативов, здесь события не охвачены эпическим фоном нарративного кругозора (авторский кругозор имеет место во всяком роде художественного письма, но повсюду присутствует только имплицитно). Реципиент спектакля принужден опознавать и свидетельствовать событийность представляемого, опираясь на рецептивный потенциал своего личного кругозора.

Остается добавить, что здесь был предложен теоретический инвариант драматургического дискурса как репрезентативно-миметического высказывания. В позднейшие времена он может варьироваться как в сторону его narra-

тивизации (выведение на сцену фигуры рассказчика, обрамляющего своим изложением репрезентируемые сцены, а не включенного в них, как это бывало с фигурой вестника), так и в сторону перформатизации (прямые обращения к зрителям, вовлекающие их в непосредственное соучастие в театральном действе).

¹ См.: Шмид В. Нарратология. М., 2005; 2008.

² См.: Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998.

³ См.: Chatman S.B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London, 1986; Он же. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, 1990.

⁴ См.: Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973.

⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

⁶ Ю.Н. Тынянов, вводя понятия конструктивного и деструктивного факторов речевой конструкции, мыслил деструктивными такие начала текста, которые – при всей их смысловой значимости – могут быть элиминированы из текста без разрушения его общей конструкции; напротив, устранение конструктивного фактора разрушает и конструкцию в целом.

⁷ См.: Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985.

⁸ Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. М., 2007. С. 277.

⁹ См.: Богданов В.В. Речевое общение. Л., 1990.

¹⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.

¹¹ Согласно Полю Рикеру, «неустрашимость эпизодического аспекта построения» составляет родовую особенность нарратива (см.: Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. М., 2000. С. 186).

¹² См.: Фрейденберг О.М. Происхождение наррации // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

¹³ См.: Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 122 и др.

¹⁴ Формановская Н.И. Указ. соч. С. 15.

¹⁵ Термин, введенный в научный оборот Н.В. Максимовой и И.В. Кузнецовым. См.: Максимова Н.В. Чужая речь в нарративе и ментативе // Слово. Словарь. Словесность. СПб., 2004; Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Диалектика «чужого» и «своего» и типология коммуникативных стратегий «чужой речи» // Дискурс. 2005. Вып. 12 / 13; Максимова Н.В. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М., 2005; Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Текст в становлении: оппозиция «нарратив – ментатив» // Критика и семиотика. Вып. 11. Новосибирск; М., 2007.

¹⁶ Корчинский А.В. Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события // Событие и событийность. М., 2010. С. 205.

¹⁷ О соотношении «кругозора» и «окружения» как бахтинских универсалиях нарратологического анализа см.: *Барит К.* О трех уровнях событийности // *Событие и событийность.* М., 2010.