

*На правах рукописи*

**ГЛУЩЕНКО Наталья Владимировна**

**ДРАМАТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ КАК ДИСКУРСИВНАЯ ПРАКТИКА  
(А.Н. ОСТРОВСКИЙ, А.П. ЧЕХОВ, Д. ХАРМС)**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология.

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук



Тверь – 2005

Работа выполнена на кафедре теории литературы  
Тверского государственного университета

**Научный руководитель** – доктор филологических наук, профессор  
Н.И. Ишук-Фадеева

**Официальные оппоненты** – доктор филологических наук, профессор  
Ю.Б. Орлицкий

кандидат филологических наук,  
М.Е. Бабичева

**Ведущая организация** – Санкт-Петербургский государственный  
университет культуры и искусств

Защита состоится «25» октября 2005 г. в 16.00 часов на заседании  
Диссертационного совета К.212.263.03 по присуждению ученой степени  
кандидата филологических наук в Тверском государственном университете  
по адресу: 170002, Тверь, пр. Чайковского, 70, корпус 4, ауд. 48.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной библиотеки  
ТвГУ по адресу: 170000, Тверь, ул. Володарского, 44А.

Автореферат разослан «23» сентября 2005 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



доктор филологических наук,  
профессор С.Ю. Николаева

2006-4  
14982

2189022

### Актуальность темы и научная новизна исследования

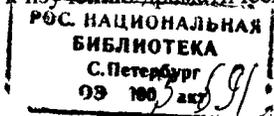
Диссертация «Драматический диалог как дискурсивная практика (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Д. Хармс)» посвящена проблемам поэтики драматического диалога. Несмотря на многочисленные работы, анализом которых оказывается драматический диалог, природа драматического слова остается недостаточно проясненной. В нашей работе драматический диалог рассматривается как дискурсивная практика, как сложная динамическая структура.

Драме, изначально возникшей как агон, диалогизм присущ на разных уровнях, что подчеркивает родовую специфику драматического слова. Однако, несмотря на очевидность поставленной проблемы, в литературоведении до сих пор нет целостной теории драматического диалога.

*Актуальность* настоящего исследования предопределена необходимостью создания интегративной теоретической гипотезы диалога как основы драматургического творчества, которой пока нет ни в литературоведении, ни в лингвистике, а также необходимостью разработки синтетических, интегративных методик анализа таких сложных динамических объектов, каким является драматический диалог.

*Научная новизна* диссертационного исследования обусловлена тем, что многие исследователи, формулируя предметом своего анализа родовую специфику драматического диалога, ограничиваются конкретными наблюдениями над отдельными драматическими произведениями или интерпретацией творчества отдельных драматургов. Мы же считаем возможным и необходимым выстроить эволюцию диалогического слова в драме, что ставит под сомнение выделение универсальных законов организации и функционирования драматического слова.

**Объект и предмет исследования.** *Объектом* настоящего исследования являются драматургические тексты А.Н. Островского, А.П. Чехова и Д. Хармса. Предпосылкой к изучению драматического диалога



в отдельных драматургических текстах являются общность и вместе с тем их различия («of-course»), которые позволяют проследить эволюцию драматического слова. Четкое представление о принципах организации драматического диалога кажется нам также необходимым условием любых историко-литературных изысканий, посвященных теории драмы. Поэтому *предметом исследования* становятся общие принципы структурной организации драматического диалога.

**Цель** диссертационного исследования заключается в попытке построения теоретической модели драматического диалога в ее историко-литературной перспективе – от пьес А.Н. Островского до Д. Хармса. Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

- анализ существующих в литературоведении и лингвистике подходов к изучению и интерпретации драматического диалога;

- разработка принципов дискурс-анализа драматического диалога, который синтезировал бы методики, наработанные в рамках современных филологических парадигм;

- построение на основе принципов дискурс-анализа теоретической модели драматического диалога с последующей ее реализацией на примерах драматического творчества А.Н. Островского, А.П. Чехова и Д. Хармса.

**Теоретико-методологическая база** настоящего исследования формулируется на основе синтеза литературоведения и лингвистики, поскольку 1) единственным доступным объектом анализа для филолога является текст, теория которого разработана формальной школой, структурализмом и постструктурализмом; 2) в искусстве как «средстве общения людей между собой» (Л. Толстой) текст является основой дискурса как динамической филологической процедуры, которая может быть успешно проанализирована только в рамках дискурс-анализа как методологии, разработанной уже в рамках постструктурализма; 3) литературный текст-дискурс есть культурный феномен, особая форма «миромоделирования» (Ю.М. Лотман), и он может быть описан с помощью методик, уже

утвердившихся в литературоведении; 4) драматический диалог есть форма работы писателя и читателя/зрителя со словом, лингвистическими структурами, с языком как знаковой системой, а потому в исследовании литературного текста/дискурса обойтись без лингвистического инструментария возможно, но недостаточно.

Таким образом, теоретическая и методологическая база исследования оказывается неизбежно интегративной, что обусловлено как характером объекта исследования, так и современной научной ситуацией. В основе настоящей диссертации лежат, с одной стороны, исследования М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана; с другой стороны, М. Фуко, Р. Барта, В.А. Миловидова и др. Исследования по истории и теории драмы (А. Аникст, М.С. Кургинян, В.Е. Хализев, Н.И. Ищук-Фадеева) мы дополняем лингвистическими теориями как общетеоретического характера (Ч.У. Моррис, Дж. Серль, Дж. Остин, Г.И. Богин, Ю.Н. Караулов, В.А. Пищальникова), так и теми, которые обращены конкретно к драматическому диалогу.

Материалом диссертации явились драматургические тексты А.Н. Островского, А.П. Чехова и Д. Хармса. Принцип отбора материала обусловлен, прежде всего, самим объектом исследования. Поскольку мы обращаемся к диалогу, его структурной организации, к самому языку, то в данном случае мы не можем работать, например, с переводными текстами, и именно поэтому в поле нашего зрения попадает творчество лишь русских драматургов. Русская драматургия – как национальное явление – радикально отличается от европейской и фактом своего рождения, и спецификой жанрового развития. Давно замечено, что она представлена именами драматургов (Фонвизин, Грибоедов, Гоголь), отказавшихся от устоявшихся жанров. Национальную специфику русской драматургии начинают определять комедии с трагическим подтекстом, что, безусловно, не могло не повлиять на структуру пьес в целом и в первую очередь на диалоги. Островский на этом фоне максимально приближен к устоявшимся канонам драматургических жанров. В связи с этим оправдан и выбор персоналий. Во-

первых, он обусловлен хронологически: в каждом конкретном случае мы остановились на одном из представителей разных «драматических» эпох. Вторых, в рамки нашего исследования включены три автора, между которыми очевидна преемственная связь, на чем мы подробно останавливаемся в нашей работе.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Драма есть особый тип интенционально монологического (прагматика) художественного высказывания, которое на синтаксическом уровне использует стратегии авторской диалогизации, а на семантическом – диалогически обращено к реципиенту, предшествующей литературной и театральной традиции, к типу культуры.

2. Главным структурным элементом драмы является драматический диалог как синтаксическая реализация монологической авторской интенции.

3. Синтактика авторской интенции реализуется в системе псевдоинтенций персонажей драмы как агентов диалогизации авторского высказывания и, соответственно, в синтактике драматического диалога.

4. Историческая изменчивость авторской интенциональности порождает различие формы взаимоотношений между синтактикой авторской интенции и синтактикой драматического диалога, что в свою очередь, предопределяет семантические (миромоделирующие) «сдвиги» в теории драмы.

5. Историческая поэтика драматического диалога – от Островского к Хармсу – может быть описана на основе диахронного анализа дихотомии «смысл – значение»; при этом, если в драматургии Островского значение оказывается равным смыслу, то у Чехова смысл зачастую шире значений, а у Хармса вступает с ними в конфликт.

Таким образом, инструментом анализа содержательных и структурных особенностей драматического диалога в его исторической динамике являются значение и смысл как важнейшие категории семантики.

### **Научно-практическая значимость результатов исследования.**

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в разработке интегративной методологии анализа драматических культурных объектов (дискурс-анализ), основанной на принципах структурализма, постструктурализма, семиотики, а также в применении данной методологии к конкретному культурному/литературному объекту – драматическому диалогу.

Практическая ценность работы состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы при подготовке лекционных курсов по теории и истории литературы, спецкурсов по теории драмы.

**Апробация результатов исследования.** Диссертация обсуждена на заседании кафедры теории литературы Тверского государственного университета. Основные положения легли в основу докладов, прочитанных на семинарах кафедры, а также на межвузовских международных научных конференциях в Твери (2003, 2004), Москве (2003), Костроме (2003, 2004, 2005), Череповце (2004), Санкт-Петербурге (2004). По теме диссертации опубликовано 8 работ.

**Структура работы** продиктована целями и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии, которая включает 248 наименований. В первой главе, теоретической, осмысливается опыт изучения драматического диалога, отмечается наличие нескольких подходов к изучению данной проблемы, обосновывается необходимость дискурсивного подхода и разрабатывается теоретическая гипотеза драматического диалога как специфической формы литературно-художественного дискурса. Во второй главе исследуются драматические тексты А.Н. Островского, которые мы рассматриваем в качестве типовой модели. В третьей главе мы обращаемся к драматургии А.П. Чехова, в ранних текстах которого еще можно заметить некоторые приемы классической структуры, но слово функционирует иначе, что влечет за собой и новый способ порождения смыслов (подтекст). В четвертой главе

предпринимается попытка рассмотреть драматургию Д. Хармса, которая является новой ступенью в сфере семантики и в аспекте функционирования драматического слова. Наконец, в заключении мы делаем выводы, соотнося их с поставленными во введении задачами.

### Содержание работы

Во введении определяются цели и задачи диссертации, дается обоснование темы работы, ее научной новизны и актуальности. Здесь также формулируются методологические установки исследования и делается предварительный обзор теоретических проблем, связанных с изучением драматического диалога.

Первая глава «Драматический диалог: проблемы и методы изучения» посвящена анализу подходов к исследованию драматического диалога. Учитывая действенную природу слова, мы исходим из того, что диалог в драме, обладая своей родовой спецификой, и строится особым образом: слово либо непосредственно реализуется в действии, либо связано с ним косвенно, опосредованно. Иначе говоря, диалог непосредственно реализуется, завершаясь волевым актом.

В качестве рабочего определения в ходе исследования мы берем понимание диалогического слова М.М. Бахтиным: «Всякое слово направлено на ответ и не может избежать глубинного влияния предвосхищаемого ответного слова».<sup>1</sup> Важным положением для нас оказывается и то, что реальной единицей языка – речи в драме является не единичное монологическое высказывание, а взаимодействие нескольких высказываний, т.е. диалог. Однако теория М.М. Бахтина оказывается для нас недостаточной: созданная применительно к полифоническому роману, она неприменима к драматическому тексту. И сложность нашего исследования как раз в том и заключается, что в области изучения драматического диалога до сих пор нет определенной методологии. В работах, посвященных исследованию диалога

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 211.

в драме, уделяется внимание частным вопросам изучения диалогической структуры, и драматический текст в этом случае для исследователей не является текстом художественным, скорее, это материал для изучения лингвистических особенностей диалога (Г.О. Винокур, Н.Н. Арват, Е.М. Галкина-Федорук, Н.А. Кожевникова, М.Б. Борисова). С другой стороны, имеются и работы «общего» характера, в которых диалог рассматривается как один из уровней драмы (В.В. Волькенштейн, В.Е. Хализев, А.А. Карягин).

Учитывая все сложности драматического диалога, можно предположить наличие нескольких подходов к изучению данной проблемы. Драматический диалог меняется в связи с театральной эпохой, о чем неоднократно писали исследователи (Р.А. Будагов, М.П. Одесский, С.Т. Вайман).

На наш взгляд, наиболее продуктивным в логике теории драмы оказываются проблемы родовой специфики драматического диалога и вопрос о внутрижанровом своеобразии диалога. Наиболее перспективным представляется дискурсивный подход, который является основополагающим методом теоретического анализа драмы в настоящем исследовании.

Проблема родовой специфики драматического диалога может быть разрешима на материале текстов одного автора, но разной родовой принадлежности (например, «Багровый остров» – роман и пьеса, «Дни Турбиных» и «Белая гвардия» М.А. Булгакова, «Москва» – роман и пьеса А. Белого). В литературоведении эта проблема недостаточно изучена, что пока не дает оснований с полной очевидностью делать какие-либо более или менее убедительные выводы. Однако совершенно очевидно, что слово в драме иначе функционирует, нежели в романном диалоге. Драматический диалог в основе своей восходит к сократическому диалогу, исходящему из того, что истина не рождается в голове отдельного человека, так же, как и не существует готовой, а рождается в диалоге, совместно ее ищущими, в процессе их диалогического общения. Таким образом, каждый из участников

диалога или кто-то один (в зависимости от ситуации) провоцирует слово другого.

Диалог в эпическом тексте выполняет, очевидно, функцию «иллюстрации» повествования. На драматический же диалог ложится объемная художественная нагрузка: он обязан развивать действие и характеризовать персонажей. Естественно, что диалог в драматическом тексте построен на иных основаниях, нежели в эпосе. Можно выявить как минимум три основных различия между драматическим и романским диалогом:

1. В драме именно диалог развивает действие, паратекст носит в большинстве своем констатирующий характер. В эпосе же диалог и монолог равноправны.

2. В драматургическом тексте действующие лица общаются без «посредника». В эпосе диалог в большинстве случаев вводится словами автора и, как правило, ими прерывается с целью комментария самого коммуникативного события.

3. В эпосе иллокутивные компоненты авторского высказывания тесно связаны с коммуникативными интенциями. В драме связь коммуникации и иллокуции – косвенная, непрямая.

Иначе говоря, эпический текст и текст драмы совершенно различны по своей организации, и слово в драматическом тексте выполняет иные функции и служит другим задачам.

Жанровая специфика драматического диалога обусловлена, прежде всего, различной природой сюжета комедии и трагедии. Организация диалога в разных жанрах драматургии выходит на проблему темпо-ритма, о чем писал К.С. Станиславский. Темпо-ритм всей пьесы непосредственно влияет на наше восприятие; именно совокупностью темпо-ритмов, по мнению Станиславского, обусловлен и жанр, и диалог.

Темпо-ритм пьесы особенно значим: он может «интуитивно, прямо, непосредственно, подсказывать не только соответствующее чувство и

возбуждать переживания, но и помогать созданию образов»<sup>2</sup>. Иначе говоря, организация диалога в жанрах драматургии, обусловленная разной природой темпо-ритма, тоже различна. На наш взгляд, теория драматического диалога может быть рассмотрена и в этом ключе. Во всяком случае, наблюдения К.С. Станиславского над темпо-ритмом драмы полностью вписываются в разрабатываемую нами теоретическую гипотезу драматического диалога. Семантика словесных единиц и их сочетаемость (синтактика) на уровне текста есть способ реализации авторской интенциональности (прагматика драматического дискурса) – таковым может быть, в нашей терминологии, описание тех «темпо-ритмических» структур, о которых говорит К.С. Станиславский. В комедии и трагедии темпо-ритмические структуры принципиально различны, и это различие является системным и системообразующим; оно определяет и на прочих уровнях семиозиса.

Наконец, предлагаемый нами подход к изучению драматического диалога основывается на методологии дискурсивного анализа. Традиционный подход к драматическому диалогу не выявляет его родовой специфики. Мы предлагаем посмотреть на диалогическую структуру как на дискурсивную практику.

Термин «дискурс», на наш взгляд, отвечает основным требованиям при решении поставленных нами задач. Для нас он важен прежде всего как семиотический процесс.

Подход к драматическому диалогу как дискурсивной практике обусловлен, в первую очередь, необходимостью учитывать коммуникативную природу драмы, поскольку именно в ней заключена наиболее адекватная форма реализации дискурсивной природы искусства, феномен которого разворачивается по преимуществу во времени, а его основные эстетические эффекты происходят «здесь» и «сейчас». Иначе говоря, в рамках дискурс-анализа мы всегда будем иметь дело с «однонаправленным вектором», по которому будем двигаться к концу текста,

---

<sup>2</sup> Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1951.

каждый раз заново возвращаясь к определенным, уже полученным ранее смыслам, описывая «герменевтические круги» (Г.И. Богин).

В диссертационном исследовании нам наиболее близко понимание дискурса, представленное в работах В.А. Миловидова, в частности, положение о том, что дискурс, с одной стороны, есть практика текстопостроения, процесс создания, развертывание текста во времени и пространстве; с другой стороны, дискурс – это и процедура осмысливания текста в акте художественной коммуникации, когда текст становится объектом чтения. Таким образом, под дискурсом мы понимаем «речевое произведение», которое рассматривается во всей полноте своего выражения с учетом всех экстралингвистических факторов, существенных для речевого взаимодействия. Иначе говоря, драматический диалог как дискурсивная практика представляет собой вербализуемую («здесь» и «сейчас») речемыслительную деятельность. Драматический же текст в таком случае предстает как единство, в котором взаимосвязаны речь и экстралингвистические факторы (ситуация, осмысливаемая дискурсантами). Таким образом, дискурсивный подход к изучению проблемы важен для нас прежде всего потому, что дискурс не ограничивается рамками конкретного языкового высказывания, т.е. рамками текста или самого диалога.

В одной из своих последних работ Т. ван Дейк акцентировал внимание на значении термина «off-course» («отход», «ответвление от курса»), предполагая, что дискурсивная практика – это всегда «конфликт» дискурса с текстом. Данное определение оказывается важным, поскольку маркирует различия в кодовых системах, пресуппозициях и т.д. В нашем исследовании это значение принципиально важно: нас интересует как раз «отход» от классической модели. В этой логике и выстраивается наша работа, в основу которой положен анализ драматических текстов А.Н. Островского, А.П. Чехова и Д. Хармса. В этом ключе драматургия Островского представляет собой классический текст, в основе которого – типовая модель дискурсивной практики. Содержание диалога здесь

предельно равно смыслу. В драматургии Чехова в этой логике диалоги не всегда «равны» содержанию входящих в них реплик. У Хармса в этом смысле наблюдается минимальная выраженность дискурса в слове.

Вторая глава «Драматургия А.Н. Островского как реализация типовой модели дискурсивной практики» посвящена изучению драматического диалога в пьесах А.Н. Островского. Здесь мы останавливаемся на трилогии о Бальзаминове («Праздничный сон – до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь»), комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и одной из последних пьес драматурга – «Таланты и поклонники». Останавливаясь именно на этих текстах, мы ставим во главу угла, во-первых, хронологический принцип, во-вторых, жанровый. Нас интересует эволюция драматического слова, структурная организация диалога в ранних и поздних текстах драматурга.

Трилогию о Бальзаминове мы рассматриваем как единый текст. В данном случае мы имеем в виду не только героя, который не меняется от первой до последней пьесы. Положение о том, что в драме все должно продвигать действие вперед, приложимо здесь ко всему циклу, а не к отдельной пьесе: Бальзаминов, неустанный искатель богатой невесты, на протяжении трех пьес надеется на случай, однако желаемого герой достигает лишь в финале третьей пьесы.

Динамика действия в цикле создается не взаимодействием акций и реакций, а по-особому выстроенным диалогом. Сюжетная схема каждой из пьес, на первый взгляд, одинакова (безрезультатность ведет к повторению), за исключением финала третьей пьесы (знакомство – сватовство – несостоявшаяся свадьба). Однако структура диалога меняется, движение ее можно проследить: диалог трансформируется от пьесы к пьесе, он «видоизменяется» вместе с Бальзаминовым (сначала – в мечтах, и мечты, соответственно, воплощаются в диалогах, а затем – в реальности). К финалу трилогии речь Бальзаминова становится живее и непринужденнее, впервые слово произносится спонтанно, оно соответствует той ситуации, в которой

произносится. Дистантное взаимодействие реплик наряду с непосредственным ответом, следующим за вопросом, помогает создать «идеальную» модель полноценного дискурса.

В трилогии использована не традиционная схема речевого поведения – линейный обмен репликами; здесь диалогические единства ветвятся, делятся, вытягиваются по мере реализации главной идеи. Органический диалог, то есть такой диалог, который как бы удваивает ситуацию, порождает положения, когда «над местными смыслами надстраиваются далевые, к тому, что услышано одним, присоединяется то, что услышано всеми»<sup>3</sup>.

Таким образом, структура диалога в трилогии определяется ситуацией. Меняется ситуация – принципиально меняется сама структурная организация диалога, но в любом случае правила его построения соблюдены во всех отношениях: и формально, и семантически.

Комедия «Не было ни гроша, да вдруг алтын» иллюстрирует «идеальную» модель диалога. Здесь уже начальная реплика Лютова оказывается знаковой в том смысле, что с ней связаны и последующие фразы, и сам сюжет. Собственно, мысль о том, что сад Епишкина – выгодное место для угнетенников, реализуется потом в финале, являясь своего рода проекцией на действие в будущем: слово предвосхищает ситуацию. А предвосхищаемое ответное слово оказывается значимым не только в структуре драматического текста, но и в организации диалога, образуя «идеальную» коммуникативную модель. Слово предельно соответствует той ситуации, в которой оно произносится. Благодаря такому четкому и точному значению слова диалог как динамическая структура обуславливает конкретные смысловые связи. Динамическая структура диалога в комедии объединяет реплики всех персонажей в структурно-смысловую общность.

Реагирующие реплики персонажей в комедии разнообразны в структурном отношении, но всегда синтаксически связаны с предыдущим словом.

---

<sup>3</sup> Вайман С.Т. Драматический диалог. М., 2003.

Помимо понимания того, что говорит собеседник, в диалогах персонажей эксплицирована тесная связь с обстановкой, в которой происходит общение. Таким образом, при учете всех этих факторов оказывается, что диалог в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» является как бы идеальной моделью комедийного диалога: участники коммуникации попеременно меняются ролями (слушающий – говорящий), главное же – высказывания персонажей стимулируются предшествующими, выступая в качестве реакции на них.

Пьесу «Таланты и поклонники» мы рассматриваем с точки зрения поэтики мелодрамы. Как и в ранних пьесах, диалог здесь построен по такому же принципу: слово никогда не бывает сказанным случайно. Каждая реплика наполняется конкретным содержанием, где значение слова оказывается предельно равным смыслу. Единственное, что отличает эту пьесу от ранних, – это то, что Островский здесь не дает мотивировки действия, поступка, сопровождающего речь. Однако это объясняется тем, что в мелодраме «нельзя искать психологической оправданности совершающимся поступкам-действиям» (С.Д. Балухатый).

Тем не менее, диалог здесь построен таким образом, что слово, произнесенное в любой ситуации, оказывается значимым для структуры диалога в целом. Персонажи слышат друг друга независимо от того, где они находятся, между ними никогда не возникает непонимания в отношении к сказанному слову. И если в ранней драматургии А.Н. Островского смысл сводится к пословице, которая «озаглавливает» текст и в то же время звучит в последней реплике в драме, образуя смысловое кольцо, то в драматургии позднего периода смысл сводится к финальному монологу. При всем этом, независимо от «хронологической принадлежности» драматического текста, у Островского-драматурга персонажи оказываются «идеальными» участниками идеально выстроенного диалога. Смысл определяется точным значением слова; слово здесь звучит как «неотвратимость», как данность; оно обозначает, утверждая.

Третья глава «Диалог в драматургии А.П. Чехова: «размышления» персонажей вслух» выстраивается как попытка рассмотреть творчество Чехова-драматурга в его отношении к предшествующей литературной традиции (в данном случае – по отношению к драматургии А.Н. Островского).

Интересно, что Чехову-драматургу еще близки некоторые приемы Островского, но он идет дальше в использовании семантических ресурсов слова. Слово теперь может и вовсе не раскрывать смысл, а наоборот, скрывать его. В драматургии Чехова слово перестает «утверждать» и соответствовать ситуации: оно теперь намекает, обозначая зачастую не то, что должно обозначать, будучи произнесенным в данной обстановке. Отсюда – не только иная структура диалога, но по-особому функционирующие реплики. Все эти теоретические посылки рассматриваются нами на материале пьес «Чайка» и «Вишневый сад». Эти тексты выбраны не случайно. «Чайка», первая пьеса Чехова, еще не так далека от драматургии Островского, и диалог в ней еще «соблюдает» некоторые принципы классической драмы и законы ее построения. «Вишневый сад», напротив, как бы подводя итог всей драматургии автора, демонстрирует полный «отход» («off-course») от канонов классической драматургии.

«Чайка» Чехова, как уже было отмечено, принадлежит к «новой драме», но в ней еще можно найти отголоски драматургии Островского. И дело даже не в том, что персонажи Чехова «цитируют» героев его предшественника, и даже не в «родстве» героев, о чем не раз писали (В.Я. Лакшин, И.Л. Вишневская), – в структуре чеховской драмы можно найти композиционные приемы Островского-драматурга. Особенно близки по структуре к финалам Островского чеховские финалы, в которых действие не замыкается, хотя конечная конфликтная ситуация претерпевает существенные изменения по сравнению с исходной.

Однако организация диалога в драматургии Чехова существенно отличается от диалога в драмах Островского. И проблема здесь прежде всего в «замкнутости» героев в себе. Разобщенность, духовное одиночество героев приводит к тому, что диалог приобретает монологическое звучание. На наш взгляд, не совсем корректно в этом случае говорить о непонимании героев – они не стремятся к этому. Впрочем, понятно, что имеется в виду, когда говорят о «сверхпонимании» – понимании без слов.

Тем не менее в диалоге сохранены не только формальные принципы построения, но и семантические. Монологизированный диалог (буквально: сменяющие друг друга небольшие по объему монологи) всегда завершен. Мы здесь можем говорить лишь о смене темы вследствие появления нового действующего лица. Тема меняется, но сам по себе диалог оказывается завершенным в том смысле, что собеседники пытались найти некую «общность». О том, что диалог состоялся, видно и из реплик-подхватов, которые как бы маркируют истинное участие в коммуникативном событии.

Любопытно, что зачастую некогда начатый диалог так или иначе потом завершается (иногда не тем, кем был начат, но это для структуры диалога неважно). Именно поэтому говорить о «глухом» диалоге в «Чайке» мы бы не стали. Конечно, каждый из персонажей, будучи несчастным по-своему, пытается всякий раз сказать о себе – отсюда многочисленные микродиалоги, из которых соткана вся пьеса. Персонажи всегда говорят о том, что для них актуально на момент разговора, именно сейчас, и поэтому зачастую явным оказывается то, о чем герои не хотели бы говорить.

Правда, несмотря на то, что сохраняется структурированность диалога, на первый взгляд, надо признать, что текст претерпевает существенные изменения по сравнению с классической моделью А.Н. Островского. В «Чайке» прежде всего увеличивается дистанция между элементами синтаксической цепочки, что порождает эффект «разбалансированности». Встречающиеся же повторы лишь подчеркивают эту разбалансированность, а

не утверждают, как это было у Островского. У Чехова повторы скорее отрицают то, что утверждается в реплике.

«Вишневый сад» – более сложная пьеса и по форме, и по содержанию. Самым важным оказывается здесь то, что пауза становится более значимой, нежели слово. Столкновение звучащего, но «ложного» слова, с одной стороны, и не произнесенного, но истинного слова, рождает чеховский подтекст, который открывает потенциальные смыслы, не вытекающие из поверхностной семантики дискурса. Отсюда – по-особому организованный диалог, который исследователи называют «глухим». Однако совершенно справедливо отмечено Н.И. Ищук-Фадеевой то, что «глухой» диалог не всегда действительно глухой и подчас при внешней несвязанности обнаруживает глубокий внутренний смысл. И более значимым компонентом в структуре пьесы, как уже было сказано, оказывается пауза, которая встречается в диалоге драмы 34 раза. Показателен тот факт, что пауза нередко выполняет функцию причинно-следственной связи реплик персонажей.

Слово, призванное служить общению, то есть передаче смысла, в устах чеховских персонажей по каким-то причинам утрачивает эту способность, оно «обесценивается». Желание персонажа сказать «свое» слово всегда оборачивается неудачей, каким-то конфузом: прослеживается несоответствие слова «образу».

Если в «Чайке» даны только намеки на «девиацию» (off-course) от типовой классической модели, то в «Вишневом саде» диалогическая структура оказывается более «гибкой», что создает больше возможностей для порождения смыслов, не соотносящихся со значением. Здесь мы уже не можем говорить о линейном обмене репликами, который порождается путем взаимодействия акций и реакций, учитывающих исходную ситуацию. Смысловые связи в результате реализации коммуникативной ситуации выходят за пределы диалога. Думается, именно потребность в расширении смысловых границ коммуникативного ряда обуславливает звучание

«индивидуального» слова, на первый взгляд, избыточного: ответная реплика перестает зависеть от вопрошающей, что превращает коммуникативную цепочку в коммуникативное поле.

Таким образом, диалог в пьесах А.П. Чехова как дискурсивная практика направлен на реализацию уникальной, существенно отличающейся от исходной, классической (Островский) авторской интенции. Разрушая основы «нормальной» коммуникации, на семантическом уровне Чехов реализует представление о затрудненности общения людей в мире, пребывающих в состоянии кризиса, в условиях рушащихся общечеловеческих ценностей. На семантическом уровне эта затрудненность общения реализуется в несоотнесенности значения, призванного вербализировать общечеловеческий культурный опыт, и индивидуального смысла, агентом реализации которого пытается стать персонаж.

Четвертая глава «Драматургия Даниила Хармса: поэтика театральных экспериментов» обращена к исследованию авангардной драмы, представленной обэриутами, в частности, Д. Хармсом. В данном случае мы останавливаемся на двух пьесах автора – «Елизавете Бам», программной пьесе ОБЭРИУ, и «Мести». Критерии выборки текстов – те же, что и в предыдущих главах: в первую очередь, хронологический принцип, во-вторых, проблемный: на примерах именно этих текстов прослеживается последовательность десемантизации слова и, как завершение этого процесса, формирование асемантических механизмов вербализации смыслов и «сверхсмыслов».

Авангардная драма, наследующая опыт Чехова, не только деформировалась и утратила действие: в ней – принципиально новый тип организации диалогической речи персонажей. Если в драматургии А.Н. Островского диалог как обмен смыслами с помощью значений еще возможен в силу общности для коммуникантов системы языковых значений, в которых кодифицирован общий культурный опыт, то у Чехова слово не адекватно смыслу: отталкиваясь от классического диалога, диалог у Чехова

порождает «абсурд», вытекающий из подтекста. Хармс в этом отношении идет еще дальше: в его драматургических текстах подчас оказывается неясной даже смысловая позиция второго участника диалога. Поэтому значение произнесенного (но не ответченного) слова фактически не соотносится со смыслом, в связи с чем оно и функционирует иначе в диалоге.

В пьесе формально построенные вопросо-ответные единства зачастую не связаны между собой семантически в качестве реплик двух коммуникантов. Более того, высказывания не только не координируют с предшествующими репликами, но противостоят «внутри себя». Все персонажи постоянно что-то говорят, причем они одновременно и продуценты, и реципиенты дискурса. Диалог строится на тотальной несовместимости позиций актантов – в результате мы имеем дело с коммуникативной ситуацией, когда, вступая в диалог, персонажи не слышат друг друга, ставя под сомнение существование собеседника.

Более значимым в таком дискурсе оказывается дробление, расщепление слова. Ближе к финалу пьесы персонажи все чаще произносят не слова, а звуки; именно в «расщеплении» слова заложена потенциальная бесконечность дискурса, что отнюдь не означает распада коммуникации. Именно так рождается текст, структура которого отражает раздробленность мира, подобно тому, как звуки, не соединяясь в слова, обозначают некую «словесную» массу, нагруженность, но ни в коем случае не отрицают, например, существование алфавита. Доминирующими в высказывании становятся не синтагма, а слово и даже звуки.

В «Мести» уже буква должна порождать некие смыслы. Эта эволюция свертывания слова в «букву» проходит несколько этапов: от окказионального слова до звука, но не просто ради звучания, а ради достижения смысла, что особенно иллюстрируют «заумные» фрагменты текста. И в таком ряду «заумных» лексем непонятными, парадоксальными оказываются вполне очевидные по значению синтагмы. Причем в «зауми» наблюдается тоже постепенная девиация от «нормы»: сначала изменяется буква или часть

слова, возможна модификация целого высказывания, но при этом сохраняется «узнаваемость» значения, затем остаются лишь звуки, которые тем не менее играют важную роль в смыслообразовании.

Иначе говоря, диалог в пьесе построен не в режиме линейного размена реплик, а по принципу так называемого нанизывания смыслов. И если первой стадией редукции языка было разрушение связей между объектами и словами, не отражающими сущности этих объектов, то на втором этапе оказывается порождение смыслов за счет разрушения прежних связей в логике множественности прочтения. Происходит борьба со значениями ради достижения сверхсмысла. И вполне логично эта борьба завершается разрушением слова как основного носителя семантики. Но чем меньше план содержания, тем он полисемантическое и, соответственно, тем он эффективнее в плане смыслообразования.

В заключении работы формулируются основные выводы исследования и определяются перспективы дальнейших разысканий в области драматического диалога.

**Основные положения диссертации нашли отражение в следующих публикациях:**

1. Глущенко Н.В. Своеобразие диалога в «маленькой трагедии» («Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина) // Парадигмы: Сб. статей молодых филологов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С. 149–154.

2. Глущенко Н.В. О возможном влиянии А.П. Чехова на западную драматургию («Вишневый сад» А.П. Чехова и «Трамвай «Желание» Т. Уильямса) // Традиции в контексте русской культуры. Выпуск XI: Межвузовский сб. научн. работ. – Череповец, ЧГУ, 2004. – С. 128–134.

3. Глущенко Н.В. Особенности диалогической структуры в пьесе Даниила Хармса «Елизавета Бам» // Александр Введенский и русский авангард: Материалы междунар. науч. конф. / Под ред. А. Кобринского. – СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. – С. 119–124.

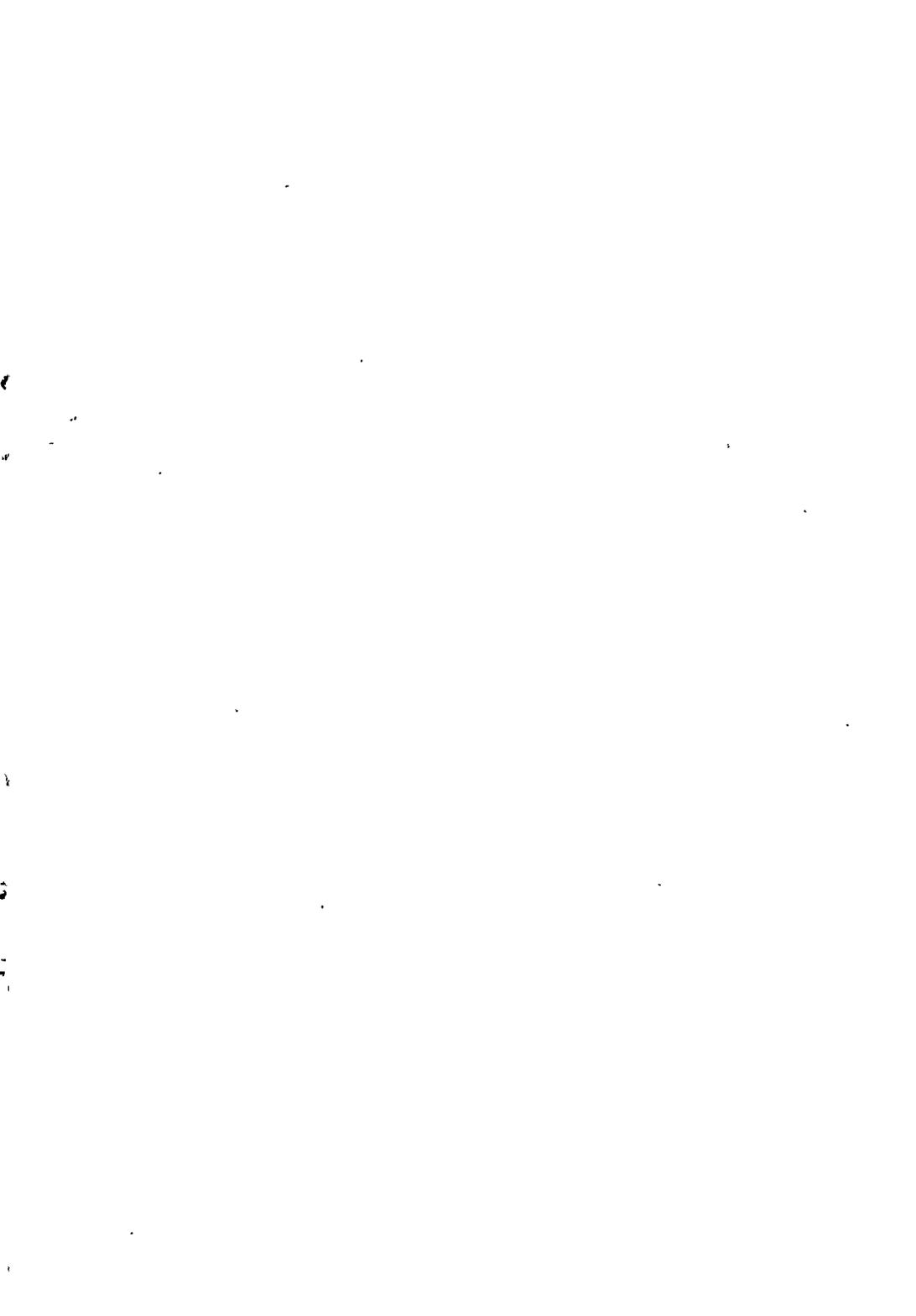
4. Глущенко Н.В. «Имя победило мир...» («Ревизор» Н. Гоголя и «Елизавета Бам» Д. Хармса) // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. тр. – Тверь: «Лилия Принт», 2004. – С. 85–90.

5. Глущенко Н.В. Язык снов и видений («Праздничный сон – до обеда» и «Гроза» А.Н. Островского) //Цельковские чтения 2004. Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени: Сб. статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. – Кострома, 2004. – С. 114–121.

6. Глущенко Н.В. Особенности организации диалога в «Лебединой песне (Калхасе)» А.П. Чехова // В печати.

7. Глущенко Н.В. Особенности организации диалога: от «сна» к реальности (трилогия о Бальзамине А.Н. Островского) // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: «Фактор», 2005. – С. 94–104.

8. Глущенко Н.В. Поэтика мелодраматического диалога (на примере «поздних» пьес А.Н. Островского) // В печати.



17274

РНБ Русский фонд

2006-4

14982

Подписано в печать 15.09.2005. Формат 60x84x1/16

Бумага типографская. Ризография.

Усл.п.л. 1.3

Тираж 100 экз.

Тверской Государственный Университет.

Адрес: Россия, 170000, г. Тверь, ул. Желябова, 33

Отпечатано: в документ-сервисе «Печатница»,

Заказ 2109108\_05

Адрес: Тверь, б-р Радищева, 41/30,

тел. 34-74-00