

К ВОПРОСУ О КАНОНАХ ПОСТРОЕНИЯ ПЬЕС (КОГНИТИВНО-ДИСКУРСИВНЫЙ АСПЕКТ)

Н. Ю. Петрова

Московский городской педагогический университет

Поступила в редакцию 10 ноября 2009 г.

Аннотация: при всем внимании к драматургическим произведениям, на сегодняшний день в науке отсутствует их лингвокогнитивный анализ. Когнитивно-дискурсивная парадигма позволяет исследовать пьесы как целостные форматы знания одновременно в двух планах – когнитивном и коммуникативном. В статье каноны английской драмы рассматриваются на примере такой структуры знания, как названия пьес.

Ключевые слова: английские драматические тексты, лингвокогнитивный анализ, форматы знания, структуры знания, названия пьес.

Abstract: traditionally dramatic plays receive a lot of attention from the researches. The paper is an attempt to apply linguistic-cognitive approach to dramatic texts. Based on the cognitive-and-discursive approach the article presents a linguistic-cognitive analysis of English Drama conventions based on such knowledge structure as titles of plays.

Key words: texts of English Drama, linguistic-cognitive analysis, formats of knowledge, structures of knowledge, titles of plays.

Настоящая статья – своеобразный итог размышлений над проблемами тех когнитивно-дискурсивных особенностей англосаксонской драмы, которые касаются генезиса и дальнейшей эволюции канона организации пьес, рассматриваемых нами в исторической перспективе от У. Шекспира до Л. Батлера. При изучении языкового материала мы прежде всего исходим из такого *sine qua non* когнитивной науки, как междисциплинарность. В данном случае речь идет о связях лингвокогнитивного анализа текста с культурологией, литературоведением и театроведением. Это позволяет обосновать положение о произведениях драмы как аргументирующих необходимость их изучения в качестве объектов лингвокультурологического анализа.

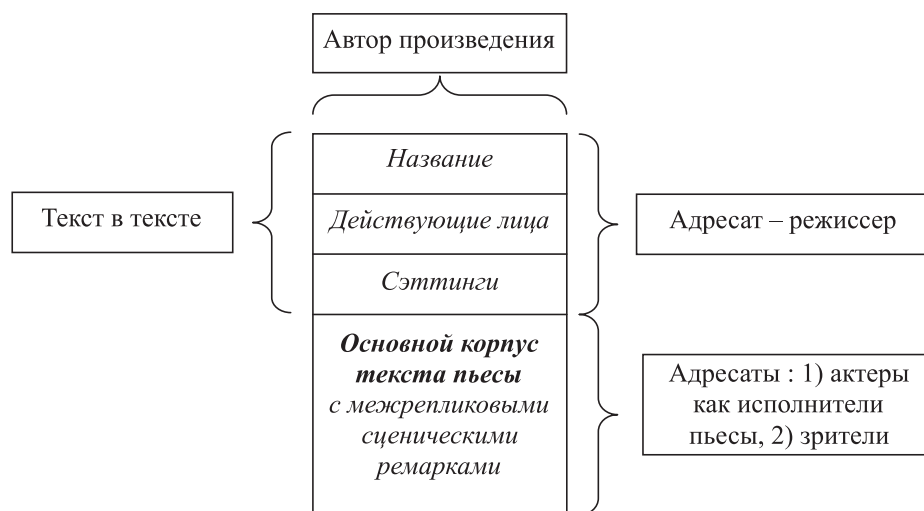
Используя возможности когнитивно-дискурсивной парадигмы, вслед за Е. С. Кубряковой и О. В. Александровой [1, 2, 3] мы рассматриваем драматургические произведения как особые целостности, или *форматы знания*, фиксирующие результаты человеческой деятельности одновременно в двух планах – когниции и коммуникации. Раскрывая содержание когнитивной компоненты, ученые отмечают ее неразрывную связь с дискурсивным аспектом: когницию невозможно отделить от коммуникации, как язык от речи, – ведь каждая дихотомия носит достаточно условный характер (ср. Соссюровскую «статику-динамику», «речь-язык» и т.д.). Транспонируя подобный двупланный подход на материал драматических текстов, мы не можем не заметить,

что, с одной стороны, на том или ином этапе исторического развития каждая пьеса запечатлевает определенные итоги человеческого опыта, что позволяет характеризовать ее как когнитивное образование. В этом плане пьесы рассматриваются как иллюстрация процесса конструирования небольшого реального или вымышленного фрагмента мира, имеющего свои пути и особенности. С другой стороны, любое произведение драмы является результатом дискурсивной деятельности; иными словами, в тексте отражены итоги той литературной и сценической деятельности, которой он служит. Ясно, что основным средством доступа к сведениям такого рода, их адекватному пониманию и интерпретации становится непосредственно *язык* драматургических произведений.

В условиях сценического дискурса лингвокогнитивный анализ текстов драмы позволяет нам обнаружить в едином формате знания пьес совокупность некоторых *структур знаний*, следующих в определенной последовательности. В целом, формат знания всей пьесы может быть представлен в виде *двух комплексов структур*, сгруппированных как в формат знания для исполнителей пьесы и ее зрителей (1), так и в формат знания для режиссера-постановщика (2). Таким образом, обращение к лингвистическим особенностям драматических текстов приводит к детальному исследованию не только основного корпуса текста пьесы, как это до сих пор частично предлагалось в некоторых исследованиях, но и целого ряда ее метатекстовых элементов, которые в совокупности составляют когнитивную матрицу драматургическо-

го произведения. Существенным фактором при различении данных комплексов, безусловно, является *фактор адресата*: если стоящий отдельно основной корпус пьес представлен репликами действующих лиц в форме монологов, диалогов и полилогов, разыгрываемых на сцене актерами, то другой комплекс структур воспринимается зрителями уже в опосредованном виде при соединении в игре визуального кода и звучащей речи. Данная группа текстов в тесте относится к плану режиссера, которому и надлежит обеспечить воплощение авторских идей на сцене. Канонически в эту группу входят до определенной степени название пьесы, перечень ее участников, различные виды сценических ремарок – сэттинги, характеризующие хронотопические условия постановки, и ремарки межрепликового характера. В целом же тексты пьес демонстрируют насыщенность всяческими линиями, при этом многочисленные фрагменты должны быть включены в общую картину, как «ручейки» вливаясь в одну «реку».

Следуя за Е. С. Кубряковой, схематично изобразим это так:



Данная схема, положенная в основу построения и организации драматургических произведений, носит абстрактный характер и имеет особые правила заполнения. Обобщенно говоря, вся эволюция структурно-семантических канонов английской драмы, ее ингерентная ткань и сопоставляется с некой установленной «встроенной» системой, где в ходе развития так или иначе подтверждается статус каждой из ее составляющих.

Характеризуя тексты пьес в качестве материала исследования, необходимо отметить, что на сегодняшний день драму принято рассматривать как один из трех подстилей художественной литературы (проза, поэзия, драма), восходящих еще к античной древности. Драматургические произведения, созданные

в этом жанре задолго до романов, повестей и рассказов, по сути, – первые литературные памятники культуры, которые появились много веков назад и сыграли в истории не меньшую роль, чем сакральные тексты, библия и исторические хроники [1]. Важно отметить, что именно драма – древнегреческие античные трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида и комедии Аристофана, «инсценировки» эпоса Древней Индии – представляла собой первый в истории мировой художественной культуры сценический жанр, «который был вместе с тем оформлен письменно и осознан в качестве формы литературной» [4, с. 27]. Исторические изменения в соотношении драмы, эпоса и лирики принято изображать в их развитии в форме идущего по восходящей вектора (см., например, [5]): *эпос → драма → лирика*.

Все указанные жанры объединяло то, что они традиционно использовали музыкальный и мимический фон, т.е. были произведениями песенно-поэтическими; основным канонem организации древнегреческой драмы изначально было обязательное участие не только актеров, но и хора. С течением времени

функции последнего, как, впрочем, и сам жанр драмы, претерпели дальнейшую эволюцию: уже в комедиях Менандра хор в своей классической версии устранен, и речи персонажей представлены как «непрерывная сплошная линия» (термин К. С. Станиславского), что характерно уже для собственно драматического рода литературы.

Таким образом, значительно опережая главные прозаические жанры (роман, новелла), пьеса канонически объединяла языковые ресурсы поэзии и прозы. В эпоху Возрождения грань между ними начала размываться, о чем свидетельствует, например, введение белого стиха в английском театре К. Марло и У. Шекспира. Утверждение и экспансия прозаического текста в драме и ее общее сближение с нарративом

связаны и с качественными изменениями той аудитории, которой эти тексты были адресованы. В шекспировском театре главным и единственным назначением пьесы являлось ее сценическое воплощение – основная часть населения в большинстве была неграмотной; пьесы не принято было публиковать из-за боязни конкурентов, а для самих актеров переписывались от руки так называемые «суфлерские тексты» [6]. Все это свидетельствует о том, что драматические тексты могли быть оценены исключительно театральной публикой.

В постшекспировский период сценическое воплощение драмы уже не исключает присоединения к зрителям и другой заметно растущей аудитории – аудитории читательской [7]. Так, пьесы Р. Шеридана, О. Уайльда, Б. Шоу написаны исключительно прозой. Исходя из этого, мы заключаем, что эволюция жанра во многом определялась *эволюцией зрителя*, и именно фактор адресата менял устои и традиции, веками соблюдаемые драматургами. У некоторых из них такой переход принимает, например, метатекстовую форму предисловия (ср. предисловие под заголовком «Preface» к пьесе «Соперники» Р. Шеридана или предисловие, озаглавленное «A Professor of Phonetics», к пьесе «Пигмалион» Б. Шоу). Предназначение предисловия очевидно – необходимость в нем возникает у драматургов как осознание чего-либо недоговоренного в пьесе. При этом автор выступает как комментатор к произведению, уже увидевшему свое театральное воплощение. В целом, можно полагать, что на определенном этапе драма эволюционировала в сторону *расширения формата знания читателя*.

Представляется интересным рассмотреть проблему эволюции канона английской драмы на примере такой структуры знания, как ее название. Здесь конкретным языковым материалом стал список ста лучших произведений английской драматургии, а именно те цифровые данные, которые были выставлены на сайте Лондонского Королевского Национального Театра в качестве итога деятельности так называемого «Театрального проекта» [7]. В 1998 г., в канун нового тысячелетия, Королевский Национальный Театр подвел итоги годичного опроса, в котором участвовали авторитетные драматурги, режиссеры, актеры и другие деятели театрального искусства Англии. Целью опроса было выявить 10 лучших англоязычных пьес, которые составляли основу театрального репертуара уходящего века. Всего участниками были названы 377 произведений 188 драматургов самых разных эпох и театральных жанров. Наиболее популярным автором пьес был признан американский драматург Артур Миллер, среди англичан ими стали Гарольд Пинтер и Самуэль Беккет. Отобранные из общего списка сто лучших пьес 31 английского автора представлены «Театральным проектом» в хронологическом порядке

и охватывают почти шесть столетий в развитии английского театра.

В целом, концептуальный, структурно-семантический и лингвостилистический анализ показал, что в английской драматургии канон жанра, распространяющийся на все структуры знания пьес, задает У. Шекспир. Шекспировские заголовки, безусловно, могут служить основой прототипической классификации названий пьес самых разных жанров. Мы обратили внимание на то, что большинство рассмотренных названий выражено одной словоформой или словосочетанием, главную роль в котором играет субстантив, обозначающий концепты ЧЕЛОВЕК (*Hamlet*) и СОБЫТИЕ (*The Tempest*). Со структурно-семантической точки зрения, для названий пьес периода становления канона характерны достаточно большая краткость и ясность – ведь неискушенный зритель должен был быть введен «в курс дела» с самого начала театрального действия. Самая продуктивная модель названий представлена субстантивными словосочетаниями (63 %), при этом имени существительному как доминантному слову отводится вершинная позиция. Средняя длина названия пьесы составляет три-четыре слова; им обычно не свойственны названия-предложения. Названия, включающие более двух знаменательных слов, представляют собой самую малочисленную группу (22 % против 78 %). Как видим, общая тенденция не перегружать названия лексически, грамматически и по объему определяется *ориентирующей* функцией заголовков такого типа. Однако для усиления *аттрактивной* функции названия драматурги XIX–XXI вв., в отличие от своих предшественников, часто прибегают к стилистически маркированной лексике. Важно отметить ряд существенных отличий, которые характеризуют именно названия пьес: 1) *облигатность* заголовка – пьес без названий не может быть хотя бы потому, что они автономно используются на афишах; 2) предельно *малый объем* названий и 3) связанную с этим *лаконичность*, часто основанную на компрессии.

Канон названия английской пьесы пережил длительную эволюцию от названий лиц королевской крови до выведения на передний план ярких событий. Соблюдая канон, действующий во все исторические времена, драматурги, тем не менее, привносят в названия своих произведений и тенденции, свойственные конкретно их эпохе. В связи с этим интересно отметить, что некоторые современные пьесы значительно отличаются от классических образцов; их характерной чертой становятся эксцентричность и даже эпатажность, например: *Rosencrants and Guildenstern Are Dead* Т. Стоппарда или *I'll Be the Devil* Л. Батлера.

Подводя черту, отметим, что, отражая реальность, названия драматургических произведений неизменно

строятся с соблюдением определенных канонов, тем самым репрезентируя и особые структуры знания. Лингвокогнитивный анализ типических названий пьес дает нам возможность судить о человеческом опыте и, прежде всего, об особенностях становления и эволюции драматического жанра. Изученная нами фактология показала, что названия произведений драмы давали довольно узкое отражение реальности по сравнению с другими жанрами художественной литературы, где заглавия были более разнообразны. Тем не менее в ходе исторического развития названия пьес стали все больше сближаться с названиями прозаических жанров. Список «Театрального проекта» демонстрирует, что менялись не только проблематика и жанровые особенности пьес, о которых мы можем частично судить по их названиям. Несомненно, эволюцию претерпели и остальные структуры знания, охваченные единым форматом знания драматургического произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кубрякова Е. С.* О методике когнитивно-дискурсивного анализа применительно к исследованию драматургических произведений : пьесы как особые форматы знания / Е. С. Кубрякова // Принципы и методы когнитивных исследований языка : сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Н. Болдырев. – Тамбов : Изд-во ТГУ, 2008.

Московский городской педагогический университет

*Петрова Н. Ю., кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии факультета английской филологии института иностранных языков
E-mail: natalia-yu-petrova@yandex.ru
Тел.: (499) 252-41-68; 8-905-798-49-79*

2. *Кубрякова Е. С.* Драматические произведения как особый объект дискурсивного анализа : (к постановке проблемы) / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Изв. РАН. СЛЯ. 2008. – № 4.

3. *Кубрякова Е. С.* Лингвокультурологические особенности драматургических произведений как особый объект когнитивного анализа / Е. С. Кубрякова // Филология и культура : материалы VII Междунар. науч. конф. / отв. ред. Н. Н. Болдырев ; Федеральное агентство по образованию, Ин-т языкознания Российской академии наук, ГОУВПО ТГУ, общерос. обществ. организация «Российская ассоциация лингвистов-когнитологов». – Тамбов : Издательский дом им. Г. Р. Державина, 2009.

4. *Хализев В. Е.* Драма как род литературы : (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986.

5. *Михайлов М. И.* Эпос, драма, лирика как роды литературы : сущность, специфика, соотношение : дис. ... д-ра филол. наук / М. И. Михайлов. – М., 2006.

6. *Смирнов А. А.* Уильям Шекспир : предисл. к полн. собр. соч. У. Шекспира в 8 т. / А. А. Смирнов. – М. : Гос. изд-во «Искусство», 1957. – Т. I.

7. *Аникст А. А.* «Гамлет, принц датский» : статьи и примеч. к полн. собр. соч. У. Шекспира в 8 т. / А. А. Аникст. – М. : Гос. изд-во «Искусство», 1960. – Т. VI.

8. URL: <http://spot.colorado.edu/~colemab/NT2000/NT20000.html>; <http://wikipedia.com>; <http://independent.co.uk>

Moscow City Pedagogical University

*Petrova N. Y., Candidate of Philology, Associate Professor, Department of English Philology, Faculty of English Philology, Institute of Foreign Languages
E-mail: natalia-yu-petrova@yandex.ru
Tel.: (499) 252-41-68; 8-905-798-49-79*