



К. В. Толчеева

ОБ ИЛЛОКУТИВНОЙ «ОТВЕТСТВЕННОСТИ» АВТОРА
В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПАРАТЕКСТЕ

Обсуждается неоднородность иллокутивных намерений автора в процессе создания драматургического паратекста. Высказывается мысль о том, что прагматическая направленность типологически различных паратекстовых структур может быть как чисто директивной (прескриптивной), так и описательной, что подчеркивает трансжанровый характер паратекста. Также говорится об особенностях реализации экстрадиегетической категории автора в драме на паратекстовом уровне, а также ее роли в конструировании драматургического диегесиса.

This article deals with the heterogeneity of author's illocutionary intentions in the process of creating a dramatic paratext. It is suggested that the pragmatic orientation of typologically different paratextual structures can be purely directive (prescriptive) as well as narrative, which emphasizes the transgenre character of paratext. The article addresses the specific features of implementation of the extradiegetic author category in drama on a paratextual level, as well as its role in the creation of dramatic diegesis.

Ключевые слова: драматургический паратекст, авторская ремарка, директивная направленность, фикциональный диегесис.

Key words: dramaturgical paratext, author's remarks, directive orientation, fictional diegesis.

Драматический вымысел тесным образом переплетается с другой онтологически важной категорией текстообразования – проблемой стоящего за этим вымыслом автора. И здесь, как нам представляется, эпос и драма находят не так много точек соприкосновения, хотя бы в силу того, что эпос обладает несравнимо большим количеством возможностей для экспликации авторского дискурса. Достаточно вспомнить мысли, высказанные в свое время мастером романа Л. Н. Толстым в связи с написанием пьесы «Власть тьмы» о том, что создание драматического произведения предусматривает совершенно иные методы и приемы работы. Он пишет: «Здесь нельзя, например, подготавливать моменты переживаний героев, нельзя заставлять их думать на сцене, вспоминать, освещать их характер отступлениями в прошлое, все это скучно, нудно и не естественно... Перед публикой должны быть уже оформленные состояния души, принятые решения... Только такие рельефы души... волнуют и трогают зрителя» (цит. по: [4, с. 67]).

Напомним, что проблема истинности фикциональных высказываний, к которым, вне всякого сомнения, могут быть причислены и реплики персонажей драматургического текста, как известно, была подробно изучена Дж. Серлем. В частности, обращает на себя внимание



мысль о том, что автор художественного произведения играет роль «притворщика», при этом ученого интересует интенциональная природа глагола *притворяться*: именно обращение к иллюкативным намерениям автора позволяет причислять тот или иной текст к категории художественного вымысла. В данном понимании Дж. Серлю драматургический текст видится «не-серьезным», поскольку этот текст заведомо подчинен таким иллюкативным намерениям автора, которые не имеют истинностного значения: «Не существует, — пишет Дж. Серль, — никакого синтаксического или семантического свойства текста, которое позволило бы идентифицировать текст в качестве художественного произведения, это, так сказать, иллюкативная установка, которую автор принимает по отношению к нему, и эта установка определяется совокупностью иллюкативных намерений, которые имеет автор, когда он пишет или иным образом сочиняет данный текст» [3]. Иначе говоря, словесные действия персонажей в драме со всеми свойственными иллюкативными особенностями, иллюкативной силой и ожидаемыми в большей или меньшей степени перлюкативными эффектами не накладывают на автора тех обязательств, которые предусматриваются идентичной ситуацией высказывания в естественном процессе общения, что еще раз подчеркивает идею о метафизической несводимости художественного вымысла, в том числе и драматургического, к реальности. В этом смысле трудно не согласиться с Ж. Женеттом, справедливо указывающим на близость статуса диалогически взаимосвязанных реплик в вымысле драматическом и вымысле повествовательном и их «внутрификциональную» аутентичность: «...обещание, данное Вотреном Расптиньяку, ни к чему не обязывает Бальзака, однако на самого Вотрена оно накладывает обязательства столь же серьезные, какие накладывало бы на меня, окажись я субъектом этого высказывания» [2, с. 369].

Вместе с тем в драматургическом тексте присутствует весьма простой с точки зрения создания фикционального универсума текстовый, а точнее *паратекстовый*, компонент — авторская ремарка. С одной стороны, очевидно, что авторские ремарки, сопровождая «фикционально серьезные» диалогические фрагменты текста, играют существенную роль в построении этого самого драматического вымысла, ибо только таким образом автору в полной мере удастся передать интонационно-эмоциональные особенности естественного диалога, а с другой — столь распространенное указание в паратексте на такие стороны дейксиса в драме, как физическое присутствие актера, жест, мимика или лицевая экспрессия, взгляд, позиция и, наконец, само сценическое пространство, как бы «цементирует» вымысел вербализованного пространства драмы за счет строгой и намеренной конвенциональности описанных и/или предписанных в *паратексте* *паралингвистических* средств, ибо в театре нет случайных жестов, каждый из них обращен не только и не столько к другому персонажу, сколько к читателю или зрителю — непосредственному адресату драмы. Выражаясь словами Е. Гротовски, актерские знаки-жесты должны быть «точными и организованными», ибо «процесс, не сочетающийся с дисциплиной, не становится освобождением, он граничит с биологическим хаосом» [1, с. 73 — 74].



Таким образом, оставляя в стороне бесспорный тезис о том, что порождаемые авторским (здесь слово *авторский* подходит как нельзя лучше) паратекстом жестуальность (в широком смысле) и экспрессия имеет в драматическом фикциональном универсуме строго конвенциональный характер, попытаемся определить какова же степень «серьезности» автора и в чем именно проявляется его иллюкутивная «ответственность» в процессе создания им паратекста, который в большинстве изученных нами работ понимается как совокупность выполняющих металингвистическую роль *сценических указаний*, не произносимых актерами и необходимых для понимания или указания манеры представления пьесы, а также конструирования основных и возможных смыслов пьесы.

Очевидно, что «подражательная модалность», свойственная драматургическому диалогу, чужда самой природе паратекста, ибо он является прежде всего той границей вымысла, которую принято называть *рамкой*, обрамляющей основное действие в драме — словесное. Каков же прагматический статус этих фрагментов разной материальной протяженности, в которых автор говорит от своего собственного имени? В качестве опорного положения обратимся к точке зрения Ж. Женетта, который идет дальше Дж. Серля в своем понимании иллюкутивного потенциала авторской ремарки, подчеркивая, что направленность этого паратекстового элемента может быть как «чисто директивной» или прескриптивной, так и дескриптивной, то есть описательной [2, с. 369]. Действительно, директивный статус паратекста не вызывает сомнений по ряду причин, обусловленных в первую очередь жанровой природой драмы вообще и функционально-прагматическим потенциалом паратекстовых элементов в частности. Приведем в качестве примера интродуктивную ремарку ко второй картине пьесы Ж.-П. Сартра «Мертвые без погребения», задающей пресуппозиционную (внутрификциональную) информацию пространственно-временного характера, необходимую для дальнейшего восприятия содержания пьесы: «Une salle d'école. Bancs et pupitres. Murs crépis en blanc. Au mur du fond, carte d'Afrique et portrait de Pétain. Un tableau noir. A gauche une fenêtre. Au fond une porte. Poste de radio sur une tablette, près de la fenêtre» [10, p. 115].

Приведенный паратекстовый фрагмент имеет явную прагматическую установку, адресованную прежде всего режиссеру-постановщику, поскольку указание на особенности декораций и находящихся на сцене предметов является подтверждением использования собственно инструктивной или «инжонктивной» (*injonctif*) формы изложения, и в этом смысле термин *авторская ремарка* вполне отвечает серлевскому определению и буквально означает «указания относительно способа исполнения пьесы» (курсив наш. — К. Т.). Эта информация репрезентируется в приведенном примере посредством номинативных бытийных предложений, в которых в качестве опорного существительного выступают лексемы, выражающие наличие предмета, обстановочного элемента (*парты и скамейки, карта Африки, портрет Петена, черная доска, окно, дверь, радиоприемник на полке*), определенную обстановку (*классная комната, оштукатуренные белые стены*).



Именно эту особенность паратекста подчеркивала в свое время А. Юберсфельд, утверждая, что если в дидаскалиях присутствует слово «стул», невозможно (а точнее сказать, не совсем верно) представить его в виде структурного варианта «есть стул». Единственно возможная трансформация, обусловленная жанровой природой драматургического текста и отвечающая функциональным параметрам авторских ремарок в тексте драмы, в развернутом виде выглядит как «поставьте (поместите) стул (на сцену, в игровое пространство пьесы)» [5, с. 223]. Убедительным подтверждением этого тезиса служит тот факт, что паратекст как пространство прямого авторского дискурса в процессе «мизансценирования» (от франц. *mise en scène*) преобразуется в материально существующую в разнородных формах и физически обозреваемую (осязаемую) зрителем визуально-аудитивную реальность, в которой с той или иной степенью условности и иконичности локализуются паратекстовые «сигналы-мишени», тщательно продуманные, эстетически осмысленные и включенные автором в типологически и функционально гетерогенную «метатекстуру» пьесы.

Таким образом, продолжая идею о директивной направленности паратекста, присущей его имманентной структуре, мы можем утверждать, что именно соблюдение, а точнее выполнение *авторских указаний*, и будет, собственно, ответной реакцией, *ответным действием* соавтора (режиссера-постановщика, художника, декоратора, оформителя и пр.) на предполагаемый прескриптивный акт, что, в свою очередь, является непременным условием того, что зритель будет иметь возможность воспринимать те или иные элементы литературного текста в виде иконических и/или конвенциональных знаков.

Заметим, что именные предложения, широко используемые в структурной организации авторских ремарок разного типа — от структурно-композиционных до эмотивно-экспрессивных и кинетических, — в драматургическом тексте, как нам представляется, выступают своеобразным, но достаточно убедительным способом выражения директивной иллокутивной силы. Однако, как показал анализ материала, роль указанного типа синтаксической структуры весьма неоднородна в разных типах ремарок. Так, широкое использование номинативных предложений в панорамно-локативных авторских ремарках направлено в первую очередь на усиление эффекта прескрипции, тогда как их использование в ремарках характеризующего типа выдвигает на первый план интерпретирующую способность автора и придает паратексту особую метатекстовую выразительность. Причем эта особенность манифестируется наилучшим образом в тех случаях, когда опорной лексемой выступают абстрактные существительные, называющие чувство, эмоции, состояние и т. д. Ср.:

1. Le Grand-Père. — (...) Pense que nous faisons sauter trois millions!
Qu'Adolphe voulait placer en Suisse.

Gène d'Adophe [8, p. 181].



2. *Salve sous les fenêtres. (...) / Deuxième salve, il court à la fenêtre. (...) / Troisième salve. Landrieu tombe assis. (...)* [10, p. 155].
3. Figaro, **un grand manteau sur les épaules, un large chapeau rabattu** [11, p. 253].
4. Adolphe, **colère**. — Mais l'acquittement est une foutaise! [8, p. 168].

Данное наблюдение возвращает нас к высказанной Ж. Женеттом мысли о том, что авторская ремарка может и должна рассматриваться не только с точки зрения зрительского (режиссерского, актерского и т.д.) восприятия, но и с позиций читателя, то есть как элемент фикционального диегесиса. Так, ученый справедливо замечает, что «Ремарка типа "Эрнани снимает плащ и набрасывает его на плечи короля" одновременно и описывает поведение персонажа, и предписывает актеру играть так, а не иначе» [2, с. 369]. Очевидно, что паратекст нередко отображает в своей информационной структуре действия и события, представляющие собственно наррацию, а также предметы и эмоционально-характерологические импульсы персонажей, что, по сути, сближает паратекст с описательными стратегиями.

Иллюстрацией последних может служить присутствие в драматургическом тексте внутри паратекстуального пласта элементов, которые могут быть отнесены к категории «диегетических» или «интрадиегетических» в том смысле, что в них не только присутствует содержательно релевантная информация, касающаяся воссоздания фикциональной данности пьесы, но и оценка автора. Иными словами, речь идет о «несвободе» паратекста от «дескриптивных отзвуков» (Ж. Женетт), от существующего ему «нарративно-дескриптивного тропизма» (Ж.-М. Томасо).

Обратимся, например, к следующим авторским ремаркам, заимствованным из французской драматургии XX в. и весьма наглядно демонстрирующим попытку вторжения автора как экстрадиегетической категории во внутрификциональный диегесис драмы:

1. Ils sont de **plus en plus barbus, moustachus, familiers, ventrus** [9, p. 402].
2. L'Inquisiteur s'est levé. **C'est un homme à l'air intelligent, maigre et dur** et qui **parle** avec une **grande** douceur [7, p. 350].
3. Hémon. — Tu sais bien que je t'avais pardonné à peine avais-tu claqué la porte. Ton parfum était encore là et je t'avais déjà pardonné. (**Il la** tient dans ses bras, **il** sourit, **il la** regarde.) A qui t'avais-tu volé, ce parfum? [6, p. 52].
4. Antgone. — O tombeau! O lit nuptial! O ma demeure souterraine!... (**Elle** est **toute petite** au milieu de **la grande pièce nue**. **On dirait** qu'elle a **un peu** froid. **Elle** s'entoure de ses bras. **Elle** murmure.) Toute seule... [6, p. 84].

Представленные примеры наглядным образом демонстрируют то, каким образом в паратекстовом пространстве драмы актуализируется интерпретирующая способность автора, что, безусловно, увеличивает иллюкутивную функцию реализуемого действия. При этом директивная направленность авторской ремарки смещается в сторону эмоционально насыщенного повествования-описания, обнажая «лиро-эпиче-



ские гены» драмы, проявляющиеся с той или иной степенью эксплицитности в авторской ремарке, и вместе с тем «выпадающие» из «паратекстового формата» в силу того, что они не предполагают однозначной реакции (как в случае с директивным актом) со стороны режиссера, поскольку содержат элементы, сближающие их скорее с диегесисом, чем с мимесисом.

Так, кратко описывая предложенные примеры, мы можем увидеть, что к проявлениям «лиро-эпических генов» паратекста, подтверждающих его *трансжанровый* характер, вполне можно отнести особые ритмико-фонетические средства, напоминающие ассонанс, конструкцию *c'est* с ярко выраженным значением дескриптивности, дополненную характерологическим описанием персонажа и его *манеры* говорить (именно говорить, а не произносить конкретную реплику, хотя речь идет об иннективной, то есть вплетенной в основной текст ремарке), синтаксически и «сценически» избыточный, но стилистически (диегетически) оправданный повтор местоимения 3-го лица (*il*) в функции подлежащего внутри одной и той же ремарки для придания паратексту особой поэтичности и эмоциональности, а также анафорическое употребление местоимения 3-го лица (*elle*) в начальной позиции нескольких предложений для акцентуации не только интонационных, но и неоднозначных функциональных особенностей этого «непроизносимого» актерами текста, использование антитезы, в которой автор посредством приема металеписа театрализует рамку (*Elle est toute petite au milieu de la grande pièce nue*), что одновременно придает этому паратекстовому фрагменту особую образность, через которую просвечивает авторская позиция, его «единая реакция на *целое* героя» (М. М. Бахтин).

Таким образом, включение в структуру авторских ремарок нетипичных вербальных элементов повествовательного и/или дескриптивного характера, участвующих в оформлении дискурсивной рамки авторской ремарки, приводит к расширению иллокутивной установки паратекста. Возрастание интерпретирующей способности автора в драме и, как следствие, типологическое разнообразие паратекстовых элементов способствует тому, что директивная направленность авторской ремарки смещается в сторону экспрессивно насыщенного и эмоционально окрашенного повествования-описания.

Список литературы

1. Гротовски Е. От Бедного Театра к искусству-Проводнику. М., 2003.
2. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. М., 1998. Т. 2.
3. Серль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm (дата обращения: 20.05.2014).
4. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978.
5. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. P., 1991.
6. Anouilh J. Antigone // Théâtre français d'aujourd'hui. М., 1969. P. 37–89.
7. Anouilh J. L'Alouette // Ibid. P. 339–438.
8. Salcrou A. L'Archipel Lenoir ou il ne faut pas toucher aux choses immobiles // Ibid. P. 157–247.



9. *Giraudoux J.* La Folle de Chaillot // Oeuvres choisies. M., 1980. P. 321 – 408.
10. *Sartre J.-P.* Morts sans sépulture // Théâtre français d'aujourd'hui. M., 1969. P. 91 – 155.
11. *Beaumarchais P.-Au.* Le Mariage de Figaro // Le Barbier de Séville. Le Mariage de Figaro. M., 1979. P. 159 – 276.

Об авторе

Ксения Витальевна Толчеева – канд. филол. наук, доц., Липецкий государственный педагогический университет.

E-mail: ksetol@list. ru

About the author

Dr Kseniya Tolcheeva, Ass. Prof., Lipetsk State Pedagogical University.

E-mail: ksetol@list. ru