

Теория языка

УДК 811.161.1; 792.01

В. И. Коньков

<https://orcid.org/0000-0001-5353-1014>

Т. А. Соломкина

<https://orcid.org/0000-0002-9662-9625>

Формирование смысла драматургической речи

Для цитирования: Коньков В. И., Соломкина Т. А. Формирование смысла драматургической речи // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3 (22). С. 147–155. DOI 10.20323/2499-9679-2020-3-22-146-155

Особенности формирования смысла драматургической фразы обусловлены её базовыми характеристиками, её онтологией. Выделяются три этапа формирования смысла. Первый этап – текст пьесы, который во многом предопределяет смысловую основу будущего спектакля в целом и каждой отдельной фразы в частности. Второй этап – работа режиссёра, который на основе текста пьесы формирует представление об общей эстетической концепции будущего спектакля и о спектакле как поликодовом образовании, определяет принципы работы специалистов в таких семиотических системах, как вещный, предметный мир сцены, декорации, свет, цвет, музыкальное сопровождение, шумы. Режиссёр формирует концепцию хронотопа виртуального мира спектакля, общую концепцию каждого персонажа для исполнителя. Третий этап – работа актёра, который является ключевой инстанцией в формировании смысла спектакля в целом и каждой его фразы в отдельности. Ключевая коммуникативная роль актёра описывается не в традиционном аспекте поликодовости, а в аспекте соотношения пространства-времени виртуального мира спектакля, представленного на сцене, и координатами социального пространства-времени зрителя. Зритель отождествляет себя с тем или иным персонажем и одновременно существует в двух мирах – определённом виртуальном мире пьесы и мире своей жизни. Со спектаклем можно познакомиться разными способами, но смотреть спектакль можно только тогда и только там, где и когда он идёт. В системе категорий хронотопа и в системе категории социального пространства-времени семантика одного и того же глагола описывается по-разному. Обязательная связь спектакля с точными координатами социального пространства-времени неизбежно придаёт ему публицистическое звучание, включает спектакль в общую практическую жизнь социума, делая театр одним из основных компонентов коммуникативной среды социума и функционально сближая его с традиционными медиа.

Ключевые слова: драматургический текст, поликодовость, хронотоп, социальное пространство-время, глагольное время, идентифицирующая семантика, оценка, субъективная модальность, актёр.

Language theory

V. I. Konkov, T. A. Solomkina

The formation of dramaturgic speech meaning

Specific ways of forming the meaning of a dramaturgic phrase lie in its basic characteristics, its ontology. There are three stages of the formation of its meaning. The first stage is the text of the play, which in many ways determines the semantic basis of the future performance as a whole and of each single phrase in particular. The second stage is the work of a Director who, based on the text of the play, forms the overall aesthetic concept of the future performance and about the performance as a multicode entity, defines the principles of work for the specialists in such semiotic systems, as the material/object world of the stage, scenery, light, color, music, noise. The Director forms the concept of the chronotope of the virtual world of the performance and the general concept of each character for the performer. The third stage is the work of the actor, who is the key instance in shaping the meaning of the play as a whole and each of its phrases separately. The key communicative role of an actor is not described in the traditional multicode understanding, but in the aspect of space-and-time correlation of the virtual world of the performance presented on the stage, and the social space-and-time space of the viewer. The viewer identifies himself with a particular character and simultaneously exists in two worlds: a virtual world of the play and the world of his own life. One can get acquainted with the performance in different ways, but one can watch the performance only where and when it takes place. In the

system of the chronotope categories and in the system of social space the semantics of the same verb is described differently. The mandatory connection of the performance with the exact coordinates of the social space-time inevitably adds a socio-political aspect; it makes the play part of people's life, making the theater one of the main components of the communicative environment of society, and functionally bringing it closer to traditional media.

Key words: dramaturgical text, multicode, chronotope, social space-time, verb tense, identifying semantics, evaluation, subjective modality, actor.

Введение. Постановка проблемы

Исследование посвящено проблеме формирования смысла фразы (высказывания) драматургического текста на разных этапах её существования: читательское восприятие, работа над фразой режиссёра, конечный смысл фразы в исполнении актёра. Суть гипотезы, лежащей в основе исследования, состоит в предположении, что специфика формирования смысла фразы обусловлена онтологическими особенностями текста, которому фраза принадлежит.

Любой прозаический, поэтический или драматургический художественный текст имеет автора, создателя текста. Его отражением в структуре художественного произведения является образ автора, который, по В. В. Виноградову, мыслится, если встать на точку зрения пишущего «как субъекта повествования» [Виноградов, 1980, с. 203], который создаёт речевые партии как самого автора, так и всех персонажей. Перед читателем разворачивается нечто вроде театра одного актёра, когда один артист исполняет все роли.

Если речь идёт о прозаическом или поэтическом художественном тексте, то для читателя единственной, начальной и конечной инстанцией, формирующей текст произведения, является автор. Между автором и читателем посредников в восприятии текста нет. Для читателя текст станет произведением, когда будет прочитан, то есть осмыслен читателем, когда каждое предложение как грамматическая структура приобретет статус высказывания, наполненного контекстуальными смыслами, обусловленными временем и личным жизненным опытом читателя. По М. М. Бахтину текст – это всего лишь проекция грамматики в сферу словесного художественного творчества: «Лингвистика имеет дело с текстом, но не с произведением» [Бахтин, 1979а, с. 302]. Текст становится произведением, когда прочитывается, осмысливается в сложной системе диалогических отношений, делающей текст частью общей национальной и мировой культуры.

Ситуация формирования смысла принципиально иная для драматургического произведения, которое изначально никогда не создается только для чтения и всегда ориентировано на постановку

в театре. До зрителя текст пьесы доходит, пройдя несколько ступеней формирования смысла. Первая смысловая инстанция – автор. Вторая – режиссёр, предлагающий свое прочтение пьесы, которое будет реализовано при постановке. Третья смысловая инстанция, конечная, – актёр, который реализует замысел режиссера и одновременно вносит свой вклад в формирование смысла драматургического произведения. Под руководством режиссера работают художники, композиторы, фотографы, которые участвуют в формировании смысла постановки.

Цель нашего исследования – проанализировать особенности формирования смысла фразы на всех обозначенных этапах.

Драматургический текст как начальная смысловая инстанция

В лексико-грамматической специфике драматургического текста находят отражение его жанровые и содержательные особенности, индивидуальная стилевая манера автора. Да и сама по себе диалогическая ткань пьесы, уже в силу своей природы, неизбежно представляет читателю, как формируются смыслы отдельных фраз на основе развивающихся взаимоотношений персонажей. Все эти особенности драматургического текста, независимо от режиссерского замысла и актерской игры, в значительной степени ориентируют читателя на генерирование более или менее определённого смысла принадлежащих персонажам фраз.

В литературоведческой среде существует достаточно богатая литература, посвященная индивидуальным особенностям творчества того или иного драматурга. Что касается пьес А. П. Чехова, то ещё в 1927 году С. Д. Балухатый обратил внимание на специфику его драматургического творчества. У зрителя создаётся ощущение пребывания в среде повседневной разговорной речи: он включается в середину разговора, начатого в другом месте; господствует бытовая тематика; речь отличается антонимичностью и ассоциативностью, спонтанностью и немотивированностью; казалось бы, бессодержательные фразы выполняют функцию провокативной фатики; персонажи

разговаривают, как будто бы не слыша друг друга [Балухатый, 1927]. Однако необходимо отметить, что при констатации наличия того или иного приёма и его функции в тексте собственно лингвистический механизм, лежащий в основе приёма, не подвергался анализу.

Покажем, какие особенности использования А. П. Чеховым, например, такого приёма, как пауза, выявляет лингвистический анализ. Возьмём небольшой фрагмент пьесы «Вишневый сад», где Лопухин под влиянием Раневской говорит о готовности сделать предложение Варю, и Раневская просит позвать Варю, а сама выходит из комнаты (см. текст на с. 11). Но Лопухин как раньше не мог решиться сделать предложение, так и сейчас у него ничего не выходит.

Читатель осмысливает данный текст, опираясь на структуру фрейма 'сделать предложение'. Фрейм понимается как «структура данных для представления стереотипных ситуаций» [Демьянков, 1997, с. 187]. Основные слоты данного фрейма: тот, кто делает предложение; тот, кому делают предложение; объяснение в любви (реже – другая мотивировочная часть); фраза, являющаяся согласием (или несогласием); особое духовное и душевное состояние, заключающееся в осознании решающего влияния события на всю последующую жизнь. Именно в таких параметрах оценивает читатель смысл произносимых персонажами фраз.

Первое, на что сразу же обращает внимание читающий, – произносимые фразы не имеют отношения к фрейму 'сделать предложение'. Фразы касаются внешних относительно ситуации вещей: *Рагулины, Яшнево, сундук* и др. Персонажи знают, какие речевые действия должны быть произведены в данной ситуации, однако Лопухин не произносит нужных слов, а Варя не может говорить первой в силу бытового этикета той среды и неуверенности в Лопухине. В тексте эти места в ходе действия пьесы обозначены словом *пауза*. В телеспектакле (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oUDTjAwkQXY>) Гостелерадиофонда России 1976 г. (Р. Нифонтова, И. Смоктуновский, Ю. Каюров, Е. Коренева) реплика Лопухина *Вот и кончилась жизнь в этом доме* отделена от его предыдущей реплики десятисекундным и от последующей реплики Вари – двадцатисекундным интервалом. Однако никакой паузы в собственно развитии действия нет, оно продолжается. Пауза возникает только в последовательности вербальных речевых действий.

Словом *пауза* в тексте обозначено молчание, которое читатель воспринимает как полноценное, *Формирование смысла драматургической речи*

хотя и невербальное, речевое действие. Отсутствие слов здесь нельзя обозначить словом *не говорят*. Об этом говорит тот факт, что речевое действие *молчание* «приобретает собственные характеристики. Нельзя *красноречиво (выразительно, угрюмо, растерянно) не говорить*, но можно *красноречиво (выразительно, угрюмо, растерянно) молчать*» [Арутюнова, 1994, с. 107].

Молчание в анализируемом фрагменте имеет достаточно сложную смысловую структуру и по той причине, что автор работает в технике двухголосого слова. *Рагулины, Яшнево, сундук* – эти слова, не имеющие отношения к настоящей цели разговора, стимулируют появление в сознании читателя предполагаемых произнесённых фраз. Эти произнесённые фразы мыслятся читателем как предельно полемичные, они рождаются как реакция на другое слово, пусть и несказанное. В диалоге каждая фраза, каждое душевное движение, в том числе и молчание, соответствующее ему, рождаются как реакция на чужое предполагаемое душевное движение: «В скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударить по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете. Направленное на свой предмет слово сталкивается в самом предмете с чужим словом. Само чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, – но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово» [Бахтин, 1979б, с. 227]. Таким образом, и молчание может быть двухголосым.

Семантические аспекты работы режиссёра

Концепция спектакля зависит от того, какое понимание вкладывает в текст пьесы режиссёр и как актёры воплощают его замысел в своей игре. Режиссёрская трактовка текста первична, его вклад в создание спектакля очевиден, и нам важно осмыслить его работу в формировании смысла спектакля в аспекте лингвистических категорий.

Режиссер, работая над постановкой, использует несколько семиотических систем. Прежде всего формируется вещный, предметный, мир, в котором действуют герои. Реквизит, представляющий этот вещный мир, располагается на сцене в соответствии с эскизами художника. Предметы на сцене являются знаками, имеющими предметную, идентифицирующую, семантику [Арутюнова, 1998, с. 34–35]. Стол, стулья, ширма, портреты на стенах, вязаная скатерть, трюмо, шкаф – всё это

прочитывается как текст, знаками которого являются сами предметы: «Сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью – всё, что попадает на сцену, получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно предметной функции вещи смыслами» [Лотман, 1998, с. 589].

Чрезвычайно многоплановой является функциональная нагрузка света как знаковой системы: «С помощью света можно имитировать рассвет, закат или картину пожара, передавать тончайшие цветовые переходы, обогащая цветовое решение как спектакля в целом, так и отдельных актов, картин, эпизодов. Для обогащения образов действующих лиц подбирается художественный свет, выражающий и подчёркивающий роль персонажа. Характерное освещение может акцентировать появление какого-либо героя или даже упоминание о нём. Театральный свет может выражать символические понятия и идеи (война, мир, тревога, угроза и пр.). Светом можно подчеркнуть и усилить драматургическое развитие сценического произведения, сюжетные повороты, а также композиционные построения сценического действия (появление главных героев, новых лиц), с его помощью концентрируют и переключают внимание зрителей» [Исмагилов, Древалева, 2005, с. 8].

В переводе на язык лингвистической семантики это означает, что свет как знак может иметь значения идентифицирующего типа (имитация рассвета, заката; картина пожара), субъективно-модального [Русская грамматика, 1980, с. 91] и оценочного [Арутюнова, 1988, с. 75–77] (подчёркивание роли персонажа). Свет может иметь метатекстовую функцию [Вежицка, 1978, с. 402–424] (подчеркивание сюжетных поворотов, композиционные построения). Наконец, театральный свет может нести на себе значения символического типа (война, мир, тревога, угроза): «...категория символа указывает на выход образа за собственные пределы, на присутствие некоторого смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного» [Аверинцев, 1987, с. 378].

Цвет как знаковая система также многофункционален, о чем свидетельствует сам факт существования «классификации цветов по их психологическому воздействию на человека» [Исмагилов, Древалева, 2005, с. 233]. С одной стороны, семантика цвета может быть сопоставлена с семантикой междометий («междометия не только передают чувства и состояние автора или героя... но и усиливают эмоциональность высказывания» [Рахманова, Суздальцева, 2003, с. 456]. Находим соответствие в психологической классификации цве-

тов: «розовый – нежный, таинственный»; «пастельно-зелёный – ласковый, мягкий». С другой стороны, хорошо заметна соотнесённость цвета со значениями перформативного типа [Остин, 1986]: «красный – волевой, жизнеутверждающий»; «кармин – повелевающий, требующий»; «киноварь – подавляющий». В некоторых случаях в семантике цвета можно выявить и оценочную сему: «пурпурный – изысканный, претенциозный». Естественно, что все слова, обозначающие цвет, могут употребляться и с идентифицирующим значением: зелёный – это зелёный, красный – это красный. Семантическая трактовка того или иного цвета допускает изрядную долю субъективности, но важен сам факт, что цвет воспринимается как знак с соответствующим материальному носителю значением.

Работа режиссёра над сценическим воплощением пьесы включает в себя и её музыкальное, шумовое оформление. И музыка, и шумы представляют собой самостоятельные знаковые системы. Музыкальный фрагмент, включенный в фонограмму, приобретает дополнительные смыслы, обусловленные контекстом момента исполнения, влияет на смысл знаковых образований другого семиотического типа.

Шумы – ещё одна знаковая система. Шум дождя – это не просто шум дождя: в структуре спектакля он является знаком, что-то значит в развитии сюжета пьесы, в изображении внутреннего мира персонажа и т.п. Шумы могут иметь самые различные типы значений – от предметного значения в изобразительной функции до метатекстового (обозначать чередование элементов сюжета) и даже символического (звук лопнувшей струны в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова).

Всё, что создаёт поликодовый текст спектакля: стоящая на сцене мебель, различные аксессуары, расположение актёров (мизансцена), выполненные художником декорации, музыкальное, шумовое, световое, цветовое решения, – строго зафиксировано и повторяется от спектакля к спектаклю. Все эти семиотические системы формируют свой, сопровождающий речь актёров текст, влияющий на формирование смысла произносимых актёром фраз. Можно говорить о партитурности смысловой структуры спектакля. Подобно тому, как звучание симфонического произведения образуется совокупностью партий отдельных инструментов, так и смысл спектакля складывается при параллельном участии нескольких семиотических систем.

Режиссер предлагает и общую концептуальную основу игры актёра. Так, работа над пьесой

А. П. Чехова «Чайка» исторически связана прежде всего с именем К. С. Станиславского, основоположника психологического театра, актерской школы «проживания» или «переживания» [Станиславский, 1989]. В психологическом театре режиссёрско-актёрский метод создания образа предполагал составление биографии героя, этюдный метод поиска нужных состояний героя. Обстановка, окружающая актера во время действия, должна была восприниматься зрителем как «фрагмент жизни», как узнаваемая бытовая обстановка.

Речь актера в этом случае является частью изображаемой повседневной жизни, звучит нефорсированно, естественно. Сторонники психологического театра правду чувства искали во многом в звучании голоса. Большое внимание голосу исполнителя уделял и сам К. С. Станиславский [Станиславский, 1991]. Режиссёр, отталкиваясь от вербальной знаковой системы текста, создаёт на сцене поликодовый текст, максимально близкий в восприятии к нашей обыденной жизни: на сцене как в жизни. Знаками, формирующими текст, являются сами предметы, которые, будучи помещены в семиотическое пространство сцены, прочитываются как знаки.

Совсем других принципов актёрской игры придерживается М. А. Захаров, режиссер театра и

кино. На сцену и на экран он приносит принципиально иной, по сравнению с психологическим театром, способ художественного осмысления текста, выражающийся в более высокой мере условности и фантазмагоричности форм [Захаров, 2000]. Одна из главных особенностей его творческой концепции – замена традиционно звучащего вербального авторского текста невербальным семиотическим рядом, звуками музыки, танцами, либо напевными, либо ритмизированными, но всегда энергетически сильными по звучанию. Отдельные слова повторяются, переставляются местами. Это обостряет воздействующий потенциал развёртывающейся истории. Разорванная фраза, нелепое движение, продолжительное молчание раскрывают вербально не выраженный смысл.

В такой ситуации текст пьесы, вынужденный приспособляться к режиссерской концепции спектакля, приобретает вариативность: «Понятие “канонического текста” так же чуждо спектаклю, как и фольклору. Оно заменяется понятием некоторого инварианта, реализуемого в ряде вариантов» [Лотман, 1998, с. 589]. Сравним текст пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад» с текстом пьесы в постановке М. А. Захарова (Театр «Ленком». 2009. Варя – Олеся Железняк, Лопахин – Антон Шагин).

А. П. Чехов	Сценическое воплощение текста
Лопахин (поглядев на часы). Да... <i>Пауза.</i> За дверью сдержанный смех, шепот, наконец входит Варя. Варя (долго осматривает вещи). Странно, никак не найду... Лопахин. Что вы ищете? Варя. Сама уложила и не помню. <i>Пауза.</i>	Лопахин Застегивая рубашку. Варвара Михайловна, Вы? Варя Подходит вплотную к Лопахину, закрывает глаза, тянется к нему. Я, Ермолай Алексеич...
Лопахин. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?	Лопахин Отстраняется от нее. А вы теперь куда?
Варя. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.	Варя А я... Роняет сумочку, хочет поднять ее, но Лопахин поспешно поднимает сам. Я, Ермолай Алексеич, к Рагулиным нанялась в экономки, смотреть за хозяйством.
Лопахин. Это в Яшнево? Верст семьдесят будет. <i>Пауза.</i> Вот и кончилась жизнь в этом доме...	Лопахин Сжимает в руке сумочку Вари. Это что, в Яшнево, что ли? Варя В Яшнево! Лопахин В Яшнево!.. Вытирает пот с лица. Варя В Яшнево! Лопахин 70 верст! Варя: 70 верст! Лопахин Берет Варю за руку, выводит ее на авансцену, улыбаясь. В Яшнево, 70 верст! Варя Улыбаясь. В Яшнево, 70 верст! Это в Яшнево... Лопахин Перестает улыбаться, рассматривает руку Вари, небрежно отдает ей ее руку и сумочку. Что, в этом доме жизнь кончилась?
Варя (оглядывая вещи). Где же это... Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...	Варя Отворачивается, вновь поворачивается к Лопахину. Заглядывает ему в глаза. Развязывает, снимает красный шарф. Кончилась... Вытирает шарфом нос. Все у нас здесь кончилось. И навсегда. Уходит.

А. П. Чехов	Сценическое воплощение текста
Лопухин. А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епихова... Я его нанял. Варя. Что ж! Лопухин. В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза. Варя. Я не поглядела. <i>Пауза.</i> Да и разбит у нас градусник... <i>Пауза.</i> Голос в дверь со двора: «Ермолай Алексич!..» Лопухин (<i>точно давно ждал этого зова</i>). Сию мину-ту! (<i>Быстро уходит</i>). Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает.	Лопухин <i>Смотрит вслед Варя, на лице появляется искаженная улыбка.</i>

Авторский текст существенно сокращен и преобразован для сцены. Лопухин и Варя многократно повторяют: *В Яшинево! 70 верст!* Героям все равно, что говорить, лишь бы не дать повиснуть тишине. Оба ждут друг от друга определенных слов, и оба не могут сделать этот шаг. Тишина бы обнажила их беспомощность и нерешительность. Паузы в речи героев заполнены активными действиями: *застегивает рубашку; подходит вплотную к Лопухину, закрывает глаза, тянется к нему; отходит от нее; роняет сумочку, хочет поднять ее, Лопухин поспешно поднимает сам; сжимает в руке сумочку Вари; вытирает пот с лица; берет Варю за руку, выводит ее на авансцену; рассматривает руку Вари, небрежно отдает ей ее руку и сумочку; вновь поворачивается к Лопухину. Заглядывает ему в глаза. Развязывает, снимает красный шарф; Вытирает шарфом нос.*

Действие у М. А. Захарова идет в более быстром, плотном темпе, чем у А. П. Чехова: сцену ведет именно Варя; она более активна, действенна; она совершает первый шаг к признанию в любви в паузе в начале сцены и решительно разрывает отношения в развязке. Данная трактовка сцены подчинена цели, обозначенной ещё у А. П. Чехова, — показать историю неслучившегося признания в любви. Однако ключом к актуализации текста в трактовке М. А. Захарова служат паузы, заполненные физическими действиями. Слово становится продолжением физического действия. Варя развязывает и снимает с шеи красный шарф, и из этого действия рождается фраза *Кончилась...* и её продолжение *Все у нас здесь кончилось. И навсегда.*

Все обозначенные особенности деятельности режиссера по формированию смысла слова, фразы и спектакля в целом являются постоянными и свойственны деятельности режиссёра в целом. Но всё-таки «основа сценического действия — актёр,

играющий человек, заключённый в пространство сцены» [Лотман, 1998, с. 592].

Актёр как последняя смысловая инстанция драматургического текста

Техника актёрского мастерства достаточна разнообразна сама по себе и хорошо описана в профессиональной литературе в рамках отдельных школ, например школы психологического театра К. С. Станиславского. Однако сам механизм формирования актёром такого смысла сценического действия, который приводит к вхождению спектакля в актуальное общественное сознание, выявляется и описывается в ином плане. С этой целью нам необходимо обратиться к категориям хронотопа и социального пространства-времени.

Понятие хронотопа в теорию текста ввёл М. М. Бахтин, который понимал его как пространственно-временную организацию виртуально мира художественного произведения, обусловленную особенностями того или иного литературного направления [Бахтин, 1975]. У театра есть свои многочисленные и отработанные приёмы изображения течения времени, создания пространственной перспективы. «На рубеже XIX–XX вв., — пишет Е. Н. Яркова, — К. С. Станиславский сумел парадоксальным образом выразить, осуществить время жизни духа через подробно организованную материальную жизнь пространства, через жизнь вещей и предметов быта. <...> „Вещная“ конкретность в Московском Художественном театре стала проводником безусловного времени жизни живущего на ней человека-актёра. „Я“ этого человека находится в протекающем, а не протекшем времени. Нет „Я“ между прошлым и будущим, нет вещи, живущей в прошлом или будущем. Живая жизнь сцены всегда есть и всегда длится» [Яркова, 2015, с. 258–259]. Актёр в коммуникативной ипостаси персонажа живет в этом изображённом в пьесе мире.

Жизнь читателя, в том числе и в ипостаси зрителя, всегда определена координатами социального пространства-времени [Сорокин, Мертон, 2004]. Читатель, зритель живут не по астрономическому, а по социальному времени, по календарю. Место жительства их определяется не географическими координатами широты и долготы, а названием конкретного населенного пункта. Социальное пространство и время неразрывно между собой связаны: так, мы понимаем, что сценическая деятельность К. С. Станиславского началась не просто в Москве, а в Москве 1877 года.

Когда читатель знакомится с «Вишневым садом» и видит фразу *Я купил*, то употребление глагольной формы *купил* никак не связано с координатами социального пространства-времени читателя. Он может читать пьесу в любом месте в любое время, но глагол *купил* в пьесе прочитывается в перфектном значении и принадлежит художественному миру произведения А. П. Чехова, который находится в мире знаний, а не в мире личной жизни читателя.

Ситуация совсем иная, если читатель является зрителем. Зритель на спектакле одновременно живёт в двух мирах. С одной стороны, спектакль – это часть жизни именно зрителя, отмеченная конкретными координатами социального пространства-времени. Со спектаклем сейчас можно познакомиться разными способами, но по настоящему смотрится и переживается он только там и только тогда, где и когда идёт.

С другой стороны, в силу обозначенной выше поликодовой семиотической специфики спектакля зритель живет одновременно и в том мире, который разворачивается на сцене. Семиотика спектакля во многом аналогична семиотике его жизни, осмысленной как текст. Зритель входит в этот мир, идентифицируя себя с тем или иным персонажем. От зрителя требуется способность к эмпатии, способность представить себя другим человеком в другом мире. Тут и становится понятной ключевая, всё решающая роль актёра в формировании спектакля в целом и каждого отдельного его высказывания (неважно, вербального или невербального) в частности. Именно актер вводит зрителя в тот мир, в котором он живет в спектакле. Зритель вряд ли будет идентифицировать себя с предметом на сцене, но непременно сопереживание и сочувствие возникнут по отношению к герою спектакля.

Актёр-персонаж в этой ситуации также имеет двойной коммуникативный статус: являясь частью художественного мира спектакля, он в то же время вмещается в социальное пространство-

времени зрителя. Чтобы это произошло, для зрителя в чисто жизненном плане должна быть приемлема семиотика игры актёра: голос, жесты, мимика, движения и т.д. Зритель идёт часто на актёра, потому что именно актёр превращает драматургическое произведение, находящееся в сфере знаний, в спектакль, становящийся частью жизни читателя. Не случайно существует номинация *действующие лица и их исполнители*, актер действует на сцене, и этимологически слово *актёр* восходит к латинскому *actor* – исполнитель.

Следствием всего сказанного является и тот факт, что грамматические значения глагола в спектакле воспринимаются иначе, чем в тексте пьесы. В спектакле зритель фразу *Я купил* осмысливает так же, как и актер, исполняющий роль Лопахина: точка отсчёта – момент произнесения. В театре во фразах Пищика, обращённых к Лопахину, *Коньячком от тебя пахнет, милый мой, душа моя. А мы тут тоже веселимся* глаголы воспринимаются как употреблённые в настоящем актуальном. При чтении пьесы в книге они воспринимаются как употреблённые в настоящем изобразительном.

Сказанное позволяет нам понять, почему игра актёра в спектакле становится не только фактом личной жизни читателя, но и фактом актуальной жизни социума. Созданный актёром образ приобретает актуальное, социально значимое звучание в конкретных координатах социального пространства-времени. Критики по-разному оценивали постановку «Вишневого сада» М. А. Захаровым, но отмечали публицистическое звучание спектакля. Иногда эта публицистичность вычитывалась из произнесённых фраз: «...получился комикс, отягощенный публицистикой. Не случайно так акцентированы в спектакле слова Раневской о любви к родине, о том, что в ее доме (читай, в России) ничего не изменилось. Не случайно ближе к финалу Лопахин спросит у Вари: „В этом доме жизнь кончилась?“, и она ответит: „Все у нас здесь (читай, в России) кончилось, и навсегда“» [Тимашева, 2009].

Но публицистичность может проявляться и в характере игры самих актёров. Лопахин в исполнении молодого актёра Антона Шагина воспринимается как нарушение чеховского замысла: он главный герой спектакля, уверен в себе, устремлен к мечте о переустройстве сада, самый юный из всех действующих лиц, любит Раневскую, ради нее готов сделать предложение Варе. Необычность заданного режиссёром характера подчёркивается игрой актёра: его интонации и реакции на

происходящее ни на кого не похоже; он, в стороне от всех, молча и внимательно наблюдает за общей суетой; в отличие от других, всегда активно жестикующих, сдержан, руки преимущественно держит за спиной; губы то плотно сомкнуты, то приоткрыты, то искривлены в оскале; говорит негромко; быстрые короткие фразы отличаются незавершенностью, недосказанностью (вопрос либо многоточие).

Варя в исполнении Олеси Железняк эксцентрична, напориста; говорит гораздо больше Лопухина; открыто смотрит ему, играющему влюблённость, думающему о Раневской и отводящему взгляд, в глаза и ждет заветных слов; повисающую тишину искусственной ситуации заполняет вопросами и повторами фраз.

Два сильных характера, эксцентричная Варя и сдержанный Лопухин, от спектакля к спектаклю раскрываются по-разному. Иногда Лопухин легко выводит Варю за руку на авансцену, рассматривает ее руку и отворачивается. Иногда, наоборот, хватая Варю, тащит за собой, но, взглянув на ее руку в своей, отталкивает ее. Варя то медленно развязывает красную ленточку на шее и вытирает ею слезы, то буквально срывает с себя ленту и поспешно вытирает лицо с искажённой улыбкой.

Именно игра актёров позволяет Н. Агишевой написать: «Захаров почти не жалеет о саде: его давно уже на его глазах вырубili до последнего деревца. Но надо жить, как сказано в другой чеховской пьесе. И единственное, что он может разрушению и потерям противопоставить, — это энергия своего театра, своего мастерства, которой наполнена его очень личная версия „Вишневого сада“» [Агишева, 2009, с. 41]. Не случайно К. С. Станиславский, размышляя о «Вишнёвом саде» и творчестве А. П. Чехова, писал о том, что «не столь важно, *что* пишет поэт, *что* играет артист, а важно *как* они делают это» [Станиславский, 1988, с. 35].

Заключение

Проведённый анализ формирования смысла драматургического текста позволил нам понять, почему текст пьесы вербального драматургического произведения принадлежит сфере словесного художественного творчества, а спектакль — нашей сегодняшней актуальной действительности, вписан в общую практическую жизнь социума. Текст пьесы изначально принадлежит миру знаний, миру когнитива, он не связан с актуальной жизнью социума прямо и непосредственно. Его можно читать (или не читать) по своему желанию в удобное время в любом месте. Спек-

такль, не отрицая своей принадлежности к сфере художественного творчества, одновременно становится актуальным событием в жизни социума, так как всегда имеет социальное звучание. У нас есть все основания поставить вопрос о месте театра в сфере повседневной актуальной коммуникации социума в ряду других медийных коммуникативных феноменов, в том числе и таких, как традиционные СМИ.

Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Символ // Литературный энциклопедический словарь. Москва : Сов. энциклопедия, 1987. С. 378.
2. Агишева Н. Садовое товарищество // Огонек. 2009. № 20. 28 сент. С. 41.
3. Арутюнова Н. Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий. Москва : Наука, 1994. С. 106–117.
4. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. Москва : Наука, 1988. 341 с.
5. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. Москва : Языки русской культуры, 1998. 896 с.
6. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Ленинград : Academia, 1927. 186 с.
7. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979а. С. 281–307.
8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советская Россия, 1979б. 320 с.
9. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
10. Вежицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. Москва : Прогресс, 1978. С. 402–424.
11. Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. Избранные работы. О языке художественной прозы. Москва : Наука, 1980. С. 176–239.
12. Демьянков В. З. Фрейм // Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е. С. Кубряковой. Москва : Филолог. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. С. 187–189.
13. Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. Москва : Центрполиграф, 2000. 410 с.
14. Исмаилов Д. Г., Древалёва Е. П. Театральное освещение. Москва : ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. 360 с.
15. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. С. 583–603.
16. Остин Д. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. Москва : Прогресс, 1986. С. 22–130.
17. Рахманова Л. И., Суздальцева В. Н. Современный русский язык: Лексика. Фразеология. Морфология. Москва : Аспект Пресс, 2003. 464 с.

18. Русская грамматика. Т. 2. Москва : Наука, 1980. 712 с.

19. Сорокин П. А., Мертон Р. К. Социальное время: опыт методологического и функционального анализа // Социологические исследования. 2004. № 6. С. 112–119.

20. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч. в 9 т. Т. 1. Москва : Искусство, 1988. 622 с.

21. Станиславский К. С. Работа актера над ролью: Материалы к книге // Станиславский К. С. Собр. соч. в 9 т. Т. 4. Москва : Искусство, 1991. 399 с.

22. Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собр. соч. в 9 т. Т. 2. Москва : Искусство, 1989. 511 с.

23. Тимашева М. Марк Захаров превратил «Вишневый сад» в комикс // Радио Свобода: сайт. Москва. URL: <https://www.svoboda.org/a/1830456.html> (дата обращения 24.07.2020).

24. Чехов А. П. Вишневый сад // Чехов А. П. Собр. соч. в 12 т. Т. 9. Пьесы 1880–1904. Москва : Гос. изд-во худ. литературы, 1963. 712 с.

25. Яркова Е. Н. Время-пространство актера // Омский научный вестник. 2015. № 2. С. 258–259.

Reference List

1. Averincev S. S. Simvol = Symbol // Literaturnyj jenciklopedicheskij slovar'. Moskva : Sov. jenciklopedija, 1987. S. 378.

2. Agisheva N. Sadovoe tovarishhestvo = Garden community // Ogonek. 2009. № 20. 28 sent. S. 41.

3. Arutjunova N. D. Molchanie: konteksty upotreblenija = Silence: usage contexts // Logicheskij analiz jazyka. Jazyk rechevyh dejstvij. Moskva : Nauka, 1994. S. 106–117.

4. Arutjunova N. D. Tipy jazykovyh znachenij: Ocenka. Sobytie. Fakt = Types of language meanings: Appraisal. Event. Fact. Moskva : Nauka, 1988. 341 s.

5. Arutjunova N. D. Jazyk i mir cheloveka = Language and world of man. Moskva : Jazyki russkoj kul'tury, 1998. 896 s.

6. Baluhatyj S. D. Problemy dramaturgicheskogo analiza. Chehov = The problems of dramaturgic analysis. Chekov. Leningrad : Academia, 1927. 186 s.

7. Bahtin M. M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnyh naukah. Opyt filosofskogo analiza = The problem of text in linguistics, philology and other humanities. The experience of philosophical analysis // Bahtin M. M. Jestetika slovesnogo tvorčestva. Moskva : Iskusstvo, 1979a. S. 281–307.

8. Bahtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo = The problems of Dostoevsky's poetics. Moskva : Sovetskaja Rossija, 1979b. 320 s.

9. Bahtin M. M. Formy vremeni i hronotopa v romane = The forms of time and chronotope in the novel // Bahtin M. M. Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let. Moskva : Hudozh. lit., 1975. S. 234–407.

10. Vezhbicka A. Metatekst v tekste = Metatext in the text // Novoe v zarubezhnoj lingvistike. Vyp. VIII. Lingvistika teksta. Moskva : Progress, 1978. S. 402–424.

11. Vinogradov V. V. Stil' «Pikovej damy» = The style of «The queen of spades» // Vinogradov V. V. Izbrannye raboty. O jazyke hudozhestvennoj prozy. Moskva : Nauka, 1980. S. 176–239.

12. Dem'jankov V. Z. Frejm = Phrame // Kratkij slovar' kognitivnyh terminov / Pod red. E. S. Kubrjakovoj. Moskva : Filolog. f-t MGU im. M. V. Lomonosova, 1997. S. 187–189.

13. Zaharov M. A. Kontakty na raznyh urovnjah = Contacts on different levels. Moskva : Centrpoligraf, 2000. 410 s.

14. Ismagilov D. G., Dreval'jova E. P. Teatral'noe osveshhenie = Theatrical lighting. Moskva : ZAO «DOKA Media», 2005. 360 s.

15. Lotman Ju. M. Semiotika sceny = Semiotics of the scene // Lotman Ju. M. Ob iskusstve. Sankt-Peterburg : Iskusstvo-SPb, 1998. S. 583–603.

16. Ostin D. Slovo kak dejstvie = Word as an action // Novoe v zarubezhnoj lingvistike. Vyp. 17: Teorija rechevyh aktov. Moskva, 1986. S. 22–130.

17. Rahmanova L. I., Suzdal'ceva V. N. Sovremennij russkij jazyk: Leksika. Frazeologija. Morfologija = Modern Russian language. Lexics. Phraseology. Morphology. Moskva : Aspekt Press, 2003. 464 s.

18. Russkaja grammatika = Russian grammar. T. 2. Moskva : Nauka, 1980. 712 s.

19. Sorokin P. A., Merton R. K. Social'noe vremja: opyt metodologicheskogo i funkcional'nogo analiza = Social time: the experience of methodological and functional analysis // Sociologicheskie issledovanija. 2004. № 6. 112–119.

20. Stanislavskij K. S. Moja zhizn' v iskusstve = My life in art // Stanislavskij K. S. Sobr. soch. v 9 t. T. 1. Moskva : Iskusstvo, 1988. 622 s.

21. Stanislavskij K. S. Rabota aktera nad rol'ju: Materialy k knige = The work of the actor on his role: materials for the book // Stanislavskij K. S. Sobr. soch. v 9 t. T. 4. Moskva : Iskusstvo, 1991. 399 s.

22. Stanislavskij K. S. Rabota aktera nad soboj = The work of an actor on himself / Stanislavskij K. S. Sobr. soch. v 9 t. T. 2. Moskva : Iskusstvo, 1989. 511 s.

23. Timasheva M. Mark Zaharov prevratil «Vishnevyy sad» v komiks = Mark Zacharov made a comics from «The Cherry Orchard» // Radio Svoboda. Moskva. URL: <https://www.svoboda.org/a/1830456.html> (data obrashhenija 24.07.2020).

24. Chehov A. P. Vishnjovyj sad = The Cherry Orchard // Chehov A. P. Sobr. soch. v 12 t. T. 9. P'esy 1880–1904. Moskva : Gos. izd-vo hud. literatury, 1963. 712 s.

25. Jarkova E. N. Vremja-prostranstvo aktera = Time-actor's space // Omskij nauchnyj vestnik. 2015. № 2. S. 258–259.