

В.И. Тюпа

ДРАМА КАК ТИП ВЫСКАЗЫВАНИЯ

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

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

Из всех модусов дискурсивности наиболее изученным в настоящее время является *нарратив*, которому в различных плоскостях противопоставляются то *дескриптив* (описательный дискурс)¹, то *перформатив*, то *декларатив*. Древнейшая из такого рода оппозиций, заново актуализированная Жераром Женеттом², была сформулирована еще в греческой античности: *диггесис* (нарративное высказывание) и *мимесис*. Мимесис не рассказывает, а показывает, имитирует. В речевой практике общения это непосредственное воспроизведение

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

² См.: Genette G. Figures II. – Paris, 1969 (*Женетт Ж. Границы повествовательности // Ж. Жанетт. Фигуры. Т. 1. – М., 1998*).

чужих высказываний – от пиететного цитирования до передразнивания – без посреднической функции нарратора.

Те, кто подобно Сэймуру Б. Чэтману³, относят драматургию к области нарративных высказываний, ошибочно недооценивают роль свидетеля в структуре события. Знаменательно, что Джеральд Принс, одним из первых заговоривший о нарративности драмы⁴, спустя пять лет в своем «Словаре нарратологии» отказался от этого⁵.

«Событие» и «повествование» (наррация) – два исходных понятия нарратологии. Ключевой признак нарративности – отнесение высказывания к некоторой событийности, актуализируемой повествованием в качестве референтной функции нарративного текста. *Событие* – это такая смена состояний жизни, которая своей единственностью и необратимостью противопоставляется *процессу* (закономерной смене состояний, доступной прогнозированию и не нуждающейся в свидетеле) или *ритуалу* (прецедентно воспроизводимой смене состояний). Первостепенное свойство событийности – ее *интенциональность*: событие не есть некая безотносительная к сознанию очевидность факта, оно неотделимо от сознания, удостоверяющего событийный статус данного факта в данном конкретном случае. Поэтому в нарративном дискурсе, которым человек овладевает сравнительно поздно (за пределами мифа)⁶, на передний план «выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия»⁷.

Драматургический текст лишен такого лица, осуществляющего «опосредованность»⁸ излагаемых событий свидетельствующим сознанием. Автор, «облеченный в молчание» (Бахтин), присутствует в равной степени как в драматургическом, так и в эпическом или лирическом тексте – присутствует не в качестве «свидетеля», но в качестве творца, эстетического субъекта оцельнения воображенной реальности.

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

⁴ См.: *Prince G. Narratology: The Form and Functioning of Narrative.* – The Hague, 1973.

⁵ См.: *Prince G. A Dictionary of Narratology.* – Lincoln, 1987.

⁶ См.: *Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю.М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Вып. 2.* – Тарту, 1973.

⁷ *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.* – М., 1979. С. 341.

⁸ См.: *Stahzel F.K. Theorie des Erzählens.* – Göttingen, 1979.

Разумеется, референтную основу текста пьесы составляет некая последовательность событий (интрига), манифестирующая здесь цепью *речевых жестов событийного характера*. Внеречевые жесты, о которых сообщается в ремарках, в собственно драматургический (звучащий) текст не входят, что подтверждается наличием в поведении актеров на сцене значительного количества жестов, не предусмотренных драматургом. События, происходящие за сценой, свидетельствуются персонажами-вестниками, чьи реплики в этом случае входят в драматургический текст относительно малыми нарративными вкраплениями. Внесобытийные реплики (стереотипные приветствия, констатации, пустая болтовня и т.п.) могут присутствовать в речах персонажей, порой даже обильно, но они функционируют как деструктивные; конструктивная же роль⁹ в организации драматургического дискурса принадлежит *перформативным* (событийным) репликам.

После Джона Остина¹⁰ перформативным принято именовать «высказывание-действие», которое «воплощает речевой акт в прагматических координатах непосредственного общения "я – ты – здесь – сейчас"»¹¹. Неперформативные речи Остин именовал «констативами». Гораздо точнее их именовать репрезентативами, поскольку ни нарративный «диегесис», ни драматургический «мимесис», ни даже многие описания далеко не сводятся к констатациям, заключая в себе более или менее значительный момент интерпретации.

Особенностями перформативности в лингвистике признаются: эквивалентность, неверифицируемость, автореферентность, автономинативность, эквитепоральность¹². По сути дела, этот список избыточен, поскольку все перечисленные свойства вбираются в себя понятием *автореферентности*: здесь сказанное и само сказывание тождественны («клянусь», «проклинаю», «приветствую» и т.п.). Тогда

⁹ Ю.Н. Тынянов, введя понятия конструктивного и деструктивного факторов речевой конструкции, мыслил деструктивными такие начала текста, которые – при всей их смысловой значимости – могут быть элиминированы из текста без разрушения его общей конструкции; напротив, устранение конструктивного фактора разрушает и конструкцию в целом.

¹⁰ См.: *Остин Дж.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. – М., 1985.

¹¹ *Формановская Н.И.* Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. – М., 2007. С. 277.

¹² См.: *Богданов В.В.* Речевое общение. – Л., 1990.

как нарративность предполагает, что «событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах»¹³.

Монособытийные перформативы – в противоположность двоякособытийным нарративам или драматургическим миметивам – являются речевыми *презентациями*, поскольку субъект перформативного слова не исполнитель речевого действия, а сам действователь. Если нарратив разворачивает (в воображении коммуникантов) отстоящую во времени цепь событийной смены жизненных ситуаций, то перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием, поскольку необратимо меняет коммуникативную ситуацию данного высказывания. После признания в любви или ненависти, после высказанного оскорбления, восхищения, обвинения, угрозы, опасения и т.п. коммуниканты уже не могут в полной мере сохранять неизменным прежнее состояние своих взаимоотношений. Никакой сколь угодно энергичный отказ от своего предыдущего высказывания не способен вполне устранить его из сложившейся коммуникативной ситуации. Именно такого рода реплики составляют основу драматургического текста. Тогда как рассказчик может возвращаться к уже изложенному, уточнять подробности, вносить поправки и даже радикально менять свои «свидетельские показания».

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

¹³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. С. 403-404.

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

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

Итак, драматургический дискурс, хотя и содержащий в себе движение интриги, членимое на эпизоды, что уподобляет его нарративному высказыванию¹⁴, по способу вербализации этого движения следует отнести не к нарративному, но к миметическому роду высказываний. «В драме, – по рассуждению В.В. Федорова, – происходит не событие повествования, а событие исполнения»; данное коммуникативное событие состоит в том, что «изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает «эффект отсутствия» исполнителя»¹⁵. Но это только эффект (миметический).

Первоначально *миметив*, который гораздо архаичнее нарратива¹⁶, был частью обрядового действия и воспроизводил не коммуникативную событийность перформативных столкновений, а ритуальную прецедентность мифа. Собственно же драматургическая дискурсия (позднейшая относительно обрядовой, но генетически с нею связанная) – это *миметическая репрезентация перформативов*.

Репрезентация – в отличие от «презентации» – предполагает представление чего-то одного (референт) чем-то другим (субститут). Реплика, произносимая актером, лингвистически тождественная перформативному высказыванию персонажа, не тождественна ему по своей коммуникативной природе: она выступает всего лишь

¹⁴ Согласно Полю Рикёру, «неустранимость эпизодического аспекта построения» составляет родовую особенность нарратива (см.: *Рикёр П.* Время и рассказ. Т.1. – М., 2000. С. 186).

¹⁵ *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. – М., 1984. С. 150, 149.

¹⁶ См.: *Фрейдэнберг О.М.* Происхождение наррации // О.М. Фрейдэнберг. Миф и литература древности. – М., 1978.

непосредственным представлением, воспроизведением, имитацией этого первичного высказывания. Приведу общеизвестный пример из романа «Анна Каренина»:

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

Произносимая героем фраза – это перформативное по своей коммуникативной функции высказывание (эквивалентное любовному приветствию), перформативность которого дезавуирована повествователем. В действительности Каренин произносит иронический репрезентатив, имитируя того, «кто бы в самом деле так говорил». Актер на сцене мог бы это продемонстрировать при помощи интонации и мимики, чем по ходу спектакля нередко дискредитируется серьезность или искренность звучащих со сцены речей. Однако по причине анарративности драматургического текста в театре данный эффект достигается лишь паралингвистическими средствами. К тому же актер не сможет заговорить «медлительным тонким голосом» самого Каренина (только своим, хотя бы и видоизмененным) и, тем более, не сможет тоном своей реплики передать, что Каренин этот тон «всегда почти употреблял с ней». Здесь, как и вообще в обычном романном тексте, доминирует ценностная интенция нарратора¹⁷.

В миметическом тексте драматурга субъект нарративной интенции отсутствует. Герой – не свидетель, а участник представляемых событий (со своими интенциями). Роль свидетеля, удостоверяющего статус событийности представляемого в драме, оставляется читателю или – при посещении им театра – частично передоверяется актеру. Но сценические высказывания исполнителя (в классическом театре) не становятся повествованием о его герое, они лишь вносят в его речевое поведение интерпретирующие акценты, которые, будучи обращены к зрительному залу, сохраняют позицию «судии» за зрителем.

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

¹⁷ Бахтинская идея «полифонического романа» заключается в отказе от такого доминирования в романах Достоевского.

здесь для указания на шумы, фиксируемые магнитофонной лентой, и драматургически факультативны.

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

Наррация также являет собой некоторый род, или лучше сказать *модальность* репрезентации. Специфика ее состоит именно в том, что нарративизация изложения придает излагаемому событийный статус. Пользуясь терминологией Женетта, можно сказать, что даже «итеративное» повествование, лингвистическими маркерами несовершенного вида указывающее на повторяемость ситуаций, преподносит их нашему воображению в «сингулярной» форме. Например:

Потом каждый полдень они встречались на набережной, завтракали вместе, обедали, гуляли, восхищались морем [...] И часто на сквере или в саду, когда вблизи их никого не было, он вдруг привлекал ее к себе и целовал страстно («Дама с собачкой»).

Нарративное форматирование референтного высказыванию семантического поля («мира») состоит в образовании *событийной цепи* состояний, то есть в наделении повествуемого интригой и членением его на эпизоды (участки текста, репрезентирующие фрагменты мира, характеризующиеся единством места, времени и состава актантов)¹⁸.

Дескриптивная модальность репрезентации отграничена от мимесиса вербальной опосредованностью своего тематического содержания, аналогичной наррации. Но в противовес последней дескриптивность предполагает *процессуальный статус* референтной тексту смены состояний. Таковы например, научные изложения хода эволюции или симптоматики протекания заболеваний. Описательный текст, фиксирующий одно единственное состояние, репрезентирует так сказать «нулевую», нерезультативную процессуальность (вербальное

¹⁸ Подробнее см.: Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М., 2006. С. 41-48, 310-319.

развертывание модели атома или картины интерьера). Тогда как «нулевая событийность» в нарративном тексте невозможна в силу его дискретно-эпизодической природы, создающей напряжение интриги: несостоявшийся побег в рассказе Чехова «Мальчики» – это тоже событие, а не отсутствие события.

Миметическая модальность репрезентирования может соотноситься как с событийностью, так и с ритуальной процессуальностью бытия. Не следует думать, что миметическая репрезентация перформативного слова встречается только на театре при разыгрывании драматургических текстов. Таково же по своей дискурсивной природе слово *литургии*. У них общая генеалогия (архаический ритуал), однако их коммуникативная функция принципиально различна.

Между воспроизводящей речью актера и событийной речью драматургического персонажа, совмещаемыми в одной и той же театральной реплике, всегда имеется дистанция – ироническая или патетическая. Заговорив непосредственно «от себя», актер переходит от репрезентатива к самопрезентации (перформансу) и разрушает художественную условность спектакля.

Литургическая речь священника или прихожанина также состоит в имитации несобственного слова и столь же условна (хотя условность здесь иной природы). Но она не дистанцируется от сакрально-прецедентного слова, она его не профанирует, а соглашается с ним, у них общая интенция. Так и в повседневном речевом общении мы порой выражаем свое согласие тем, что повторяем реплику собеседника. Литургия по природе своей есть не что иное, как «диалог согласия», который, по Бахтину, «никогда не бывает механическим или логическим тождеством, это и не эхо; за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)»¹⁹.

Исполнение драматургической реплики может происходить со стороны актера как с позиции внутреннего согласия, так и несогласия. Но в целом драма, будучи в основе своей «разнонаправленным» высказыванием²⁰ (конфликтность – родовое свойство драматургии), предполагает конструктивно значимое рассогласование перформативной и репрезентативной интенций составляющих ее речевых актов. Это рассогласование адресовано рецептивной инстанции зрителя, которая литургией принципиально не предполагается.

¹⁹ Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. – М., 1996. С. 364.

²⁰ См.: Волькенштейн В. Драматургия. – М., 1923.

Многие общеизвестные особенности драматургии (тяготение к единствам времени и места, канонизированным классицистической поэтикой; сконцентрированная во времени перипетийная динамика развития интриги; сведение сюжетной последовательности эпизодов к композиционной последовательности явлений и актов; диалоговая организация текста и т.д.) вытекают из перформативной природы драмы как высказывания. При этом перформатив, составляющий референтное содержание драматургического репрезентатива, до настоящего времени изучен значительно менее основательно, нежели нарратив. Немалые усилия лингвистов в этом направлении малоэффективны, поскольку остаются в плоскости «употребления языка» как процесса, не выходя на уровень «дискурса» как «коммуникативного события» (тогда как Тойн А. ван Дейк эти аспекты эффективно разграничивает²¹).

Нарративная «установка», по мысли Юргена Хабермаса, «упраздняет коммуникативные роли первого и второго лица», тогда как «повседневная практика» общения «доступна нам только в перформативной установке»²². Перформативный дискурс характеризуется коммуникативной векторностью. В отличие от сообщений о чем-либо актуальные речевые действия состоят в преобразовании одной из сторон коммуникативной ситуации: они направлены или на объект дискурсии, или на адресата, или на самого говорящего. Если речевые действия не носят ритуального характера (формальное приветствие при встрече, например), то обретают событийное качество поступков. Перформативность таких поступков состоит в «переформатировании» (установлении, уточнении, оспаривании) ценностного статуса субъектного, объектного или адресатного аспектов коммуникации, что до известной степени аналогично архаическому вербальному действию – магическому заклинанию.

Многие перформативные дискурсы современной словесности глубоко укоренены в культуре магических заклинаний подобно тому, как исторические корни нарративов нашего времени уходят в миф. Если нарративность в основе своей *предикативна* (репрезентация цепи событий – это, прежде всего, цепь предикатов), то перформативность –

²¹ См.: Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989. С. 122 и др.

²² Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб., 2006. С.73.

номинативна: в перформативном высказывании назвать означает (воз)действовать.

Перформативы, как и репрезентативы (миметический, дескриптивный, нарративный), различаются своей модальностью. По рассуждению Н.И. Формановской, человек становился человеком, «приспособив гортань для производства членораздельных звуков, чтобы *сообщить* нечто другому, *побудить* его к чему-то, *спросить* о чем-то, приправляя рождающуюся в общении речь богатым арсеналом невербальных, жестово-мимических и фонационных средств. Три глобальные интенции: *сообщение, побуждение, вопрос*, впоследствии безмерно расширившие свой диапазон и репертуар, видимо, лежали в основе содержания общения – речи – языка»²³. Данную версию истоков дискурсии и одновременно трех перформативных модальностей можно принять с некоторыми уточнениями.

Термин «сообщение» слишком прочно связан в нашем восприятии с передачей готовой информации, которой у первобытного человека часто еще не было. В рамках мифа как первоначальной моноформы культуры высказывания с *объектной* интенцией были не столько «сообщениями», сколько конститутивными *утверждениями* о жизни, эмпирическими обобщениями, своего рода дефинициями прототеоретического характера.

Перформатив такой модальности можно определить как *декларативный*. Своим «проясняющим» (этимологическое значение термина) действием он направлен на некий виртуальный объект коммуникации (коммуникативный объект вообще по природе своей виртуален). Перформативное утверждение *теоретически* преобразует свой объект: отмежевывает, идентифицирует, проясняет, углубляет, ориентирует среди иных виртуальных объектов, устанавливая или уточняя его статус. «Когнитивную основу ментатива»²⁴ составляет не знание в строгом смысле, а понимание, которое, будучи достигнутым,

²³ Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. С. 15.

²⁴ Эквивалентный в данном контексте «декларативу» термин, введенный в научный оборот Н.В. Максимовой и И.В. Кузнецовым (См.: Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Текст в становлении: оппозиция «нарратив – ментатив» // Критика и семиотика. Вып. 11. – Новосибирск-Москва, 2007, а также их более ранние работы) представляется излишне аморфным по своей категориальности. Он приложим не только к объектным и субъектным перформативам, но и к ментальным (нехронотопическим) событиям, которые в «Нарратологии» Шмида рассматриваются как важнейшая форма событийности.

исключает возможность возвращения к прежнему уровню представлений о мире»²⁵.

«Вопрошание» первобытного человека как перформативный речевой акт, противоположный утверждению, следует, по-видимому, мыслить *субъектной* (автосубъектной) интенцией общения. Жизненно важный вопрос интроспективно направлен на преодоление субъектом своей дезориентированности в мире, вопрошание как поступок служит первым шагом к личностному самоопределению, которым человек овладеет много позднее.

Перформатив *самоопределения*, эксплицирующий статусно-ценностную позицию самого субъекта высказывания, может быть корректно определен как *медитативный*. Этот термин привычно применим к лирике как культурно-конвенциональной манифестации автокоммуникативности (адекватно протекающей в недискурсивных формах внутренней речи). Будучи вербализованным актом мышления, высказыванием, разворачивающим в дискурсивной форме адискурсивные процессы сознания, перформатив с субъектной интенцией имплицитно содержит в себе вопрос, на который отвечает, или даже сводится к вопрошанию (ср. «Дар напрасный, дар случайный...» Пушкина). Как замечает Хабермас, «в философии можно задавать правильные вопросы, не находя на них правильных ответов»²⁶.

Сопряжение лирической и философической медитаций в одной перформативной модальности представляется знаменательным и закономерным: философия столь же интроспективна (платоновский разговор души с самою собой), как и лирика. «Философия (по крайней мере традиционная), – по рассуждению И.П. Смирнова, – оппозитивна теории в том плане, что представляет себе Другое как некое инобытие чувственно воспринимаемого мира [...] Вразрез с этим теория не метафизична, она ищет Другое в сущем, а не за его пределами (т.е. извлекает идеальное из реального)»²⁷, а не привносит его из субъекта, как философия.

Наконец, для перформатива с *адресатной* интенцией, претендующего на *апеллятивную* действенность (приказ, просьба, призыв и иные способы «побуждения»), адресат служит одновременно

²⁵ Корчинский А.В. Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события // Событие и событийность. – М., 2010. С. 205.

²⁶ Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. С. 79.

²⁷ Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. – СПб., 2008. С. 9.

и целевым предметом речевой акции, устанавливающей или переопределяющей его ценностный статус. Нередко представления о перформативности сужаются до сферы апеллятивных высказываний.

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

Текст пьесы в конструктивной основе своей является сплетением миметически репрезентируемых со стороны автора перформативов всех трех названных модальностей. Рассмотрим в этом отношении взятый почти наугад небольшой фрагмент из общеизвестной комедии:

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

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

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

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

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

Соотношение указанных модусов перформативности в речах отдельного персонажа, а также и в тексте пьесы в целом может послужить существенным предметом аналитического интереса. В частности, в репликах городничего на протяжении «Ревизора» превалирует декларативность, тогда как в репликах Хлестакова – медитативность, а в высказываниях женских персонажей – апеллятивность. Можно в этих терминах вести речь о различии их коммуникативных стратегий в сюжетных ситуациях комедии. Медитативная стратегия Хлестакова в сочетании с целым рядом аллюзий романтического самоопределения делает его достаточно очевидной пародией на «романтический» тип личности²⁸. Любопытна в предлагаемом аспекте рассмотрения фигура городничего, который благодаря декларативности своей коммуникативной стратегии парадоксально совмещает в себе черты двух традиционных типажей сатирической комедии: центрального разоблачаемого (мнимо добродетельного) персонажа и одновременно резонера.

Недостаточная на сегодняшний день изученность перформатива сказывается и на исследованиях в области драматургии: особенности анализа драматургического текста разработаны в гораздо меньшей степени, нежели аналитика эпического и лирического родов литературы. Но уже сейчас можно сказать, что отсутствие постоянного нарратора, этого посредника между миром персонажей и миром зрителей, имеет для драматургии гораздо более существенное значение, чем это представляется некоторым нарратологам.

Дело в том, что нарративная речь повествователя с необходимостью манифестирует некий *кругозор*: свидетельствовать о событийности повествуемого можно лишь на фоне нормированного жизнепроцесса в относительно стабильном мироукладе. Наррация не сводится к предложениям с глаголами совершенного вида в прошедшем времени (типа «Король умер»). Она включает в себя освещение многочисленных хронотопических, итеративных, детализирующих моментов сосуществования актантов, а порой и иных причастных событию фигур. Вся совокупность видения и невизуального ведения повествующей инстанции составляет некий кругозор, который читатель посредством *фокализации* – фокусировки воспринимающего

²⁸ См.: Тюна В.И. Хлестаков и Чичиков в отношении к романтическому концепту «Я» // Юбилейная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. – М., 2009.

воображения, отсутствующей в миметивном дискурсе драмы, – принужден разделить с нарратором, чтобы стать участником «события рассказывания».

Однако персонажи нарративного дискурса имеют дело не с кругозором рассказывающего о них, а с актуальным для них *окружением*²⁹. Их речевое поведение по преимуществу перформативно. И хотя каждый из них, разумеется, имплицитно также обладает собственным кругозором, перформативный дискурс не манифестирует этого кругозора. Лишь когда персонаж (эпический или драматургический) сам берется рассказывать некоторую историю, только в этом случае, обретая статус внутритекстового нарратора, он получает возможность проявить свой кругозор эксплицитно.

Поскольку драматургический дискурс представляет собой анарративную имитацию перформативов, здесь события не охвачены эпическим фоном нарративного кругозора (авторский кругозор имеет место во всяком роде художественного письма, но повсюду присутствует только имплицитно). Зритель спектакля, кем является и читатель пьесы, воспринимающий ее в своей собственной произвольной «режиссуре», принужден опознавать и свидетельствовать событийность представляемого, опираясь на рецептивный потенциал своего личного кругозора.

Таков теоретический инвариант драматургического дискурса как репрезентативно-миметического высказывания с перформативной референтностью. В позднейшие времена нашей современности он может варьироваться как в сторону его *нарративизации* (выведение на сцену фигуры рассказчика, обрамляющего своим изложением репрезентируемые сцены, а не включенного в них, как это бывало с фигурой вестника), так и в сторону *перформативизации* (прямые обращения к зрителям, вовлекающие их в непосредственное соучастие в театральном действе).

²⁹ О соотношении «кругозора» и «окружения» как бахтинских универсалиях нарратологического анализа см.: *Барит К.* О трех уровнях событийности // Событие и событийность. – М., 2010.