

На правах рукописи

**Каримова Ирина Рифовна**

**КОММУНИКАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ  
ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
(на материале пьес А.Галича, В.Максимова, А.Вампилова)**

Специальность 10.02.01 – русский язык

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Казань – 2004

Работа выполнена на кафедре современного русского языка Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина»

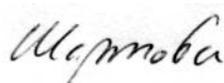
Научный руководитель –	кандидат филологических наук, доцент Салмина Лидия Михайловна
Официальные оппоненты:	доктор филологических наук, профессор Андрамонова Наталья Алексеевна
	кандидат филологических наук, профессор Смирнов Владимир Леонидович
Ведущее учреждение –	Казанский государственный педагогический университет

Защита состоится «26» апреля 2004 г. в 9.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.081.05 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при Казанском государственном университете по адресу: 420008, г.Казань, ул.Кремлевская, д.18, корп. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке имени Н.И.Лобачевского Казанского государственного университета.

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2004 года

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат филологических наук,  
доцент



А.В.Шарипова

**Объектом исследования** является драматическое произведение, понимаемое как тип текста и включенное в систему коммуникативного взаимодействия между автором и адресатом.

**Предмет исследования** – коммуникативная организация драматической хроники А.Галича «Матросская тишина. Моя большая земля» (1945-1956 гг.), драм В.Максимова «Стань за черту» (1964 г.), А.Вампилова «Прощание в июне» (1965 г.).

**Актуальность исследования** определяется потребностью современной лингвистики текста в продвижении разработки проблемы функционирования текста в процессе коммуникации и установления закономерного и социально значимого отношения *координации* между коммуникативной деятельностью адресанта и коммуникативной деятельностью адресата. При отношении координации деятельность адресата, которая представляет собой смысловое восприятие текста, необходимым образом согласуется с деятельностью адресанта, замещаемой и знаково фиксируемой текстом.

Предлагаемый подход к тексту позволяет во многом по-новому увидеть процесс литературного творчества как высшей формы речетворческой деятельности человека.

Литературная коммуникация с этих позиций представляет собой мотивированное и целенаправленное взаимодействие автора с адресатом, способом осуществления которого является воздействие на сознание, а средством – художественная информация – интерпретация реальной действительности, реализованная в тексте.

**Теоретическую базу исследования** составляют: концепция коммуникативной организации текста (Е.В.Сидоров, Р.Якобсон), позволяющая представить текст как модель сопряжения коммуникативных деятельностей адресанта и адресата; теория литературной коммуникации (Р.Ингарден, Б.С.Мейлах, В.В.Прозоров, Р.Якобсон, М.Б.Храпченко, Н.Д.Арутюнова, Г.В.Степанов), определяющая подход к изучению художественного произведения как вида коммуникативной деятельности; теория текста как вторичного изобразительного знака (Р.Барт, Ю.М.Лотман, Б.А.Успенский), дающая возможность рассмотреть средства кодирования (знаки-коды) и декодирования заданного смысла (знаки-сигналы); концепция коммуникации как социального взаимодействия (Дж.Остин, Дж.Серль, Л.М.Салмина), которая позволяет рассмотреть прагматическое устройство художественного

текста с учетом таких факторов, как интенция, результат и способ коммуникативного взаимодействия.

**Цель** исследования – рассмотреть организацию драматического произведения как иерархию систем коммуникации: внешней (автор < > адресат) и внутренней (персонаж < > персонаж).

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. выявить общие закономерности коммуникативной организации текста;
2. установить специфику художественного текста и художественной коммуникации в ее соотношении с естественной;
3. рассмотреть особенности драматического произведения как одного из типов художественного текста;
4. представить модели внешней и внутренней коммуникации в их функциональной зависимости;
5. проанализировать систему знаков и сигналов внешней и внутренней коммуникации.

**Метод исследования:** для достижения поставленной цели использовалась методика комплексного интерпретационного анализа драматического произведения как составляющей системы коммуникативного взаимодействия (Дж.Остин, Дж.Серль, Л.М.Салмина).

**Научная новизна и теоретическая значимость исследования** заключаются в том, что драматический текст рассматривается как объект, устройство и функционирование которого обусловлены его назначением в художественной коммуникации, которая разворачивается как мотивированное и целенаправленное взаимодействие адресанта-автора и потенциального адресата-читателя/зрителя, стремящееся к своему результату, что обеспечивает общие закономерности организации драматического произведения как текста.

Включение текста драмы в модель коммуникативной деятельности и рассмотрение его как иерархии коммуникативных систем позволило также представить его семиотическую организацию как организацию системы вторичного моделирования действительности, то есть как единый знак, элементами которого являются иллокутивные, локутивные и перлокутивные знаки-коды и знаки-сигналы внешней и внутренней коммуникации.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что содержащиеся в ней положения и выводы могут быть использованы в разработке специальных и общих курсов по филологическому анализу ху-

дожественного текста, стилистике и интерпретации текста, при сопоставительном изучении разных типов текстов.

***На защиту выносятся следующие положения:***

1. С позиций коммуникативного подхода текст драматического произведения представляет собой двустороннюю сущность: коммуникативное взаимодействие автора с адресатом – внешняя система коммуникации – и коммуникативное взаимодействие между персонажами – внутренняя система коммуникации, обусловленная авторскими задачами во внешней коммуникации.

2. Драматическое произведение как коммуникативное действие автора, адресованное потенциальному читателю/зрителю, характеризуется трехэлементной прагматической структурой: а) акт иллокуции; б) акт локуции; в) акт перлокуции, кодируемые и декодируемые за счет знаков-кодов и знаков-сигналов.

3. Система внешней коммуникации обуславливает систему внутренней коммуникации драматического произведения на уровне персонаж < > персонаж как совокупную коммуникативную деятельность персонажей – драматический дискурс, развертывающийся по заданным автором для каждого персонажа прагматическим сценариям и складывающийся из последовательных коммуникативных действий.

***Апробация работы*** проводилась на итоговых научных конференциях НГПИ 1999-2003 гг. Материалы диссертационного исследования используются в лекционном курсе «Филологический анализ художественного текста», на основе их разработан спецкурс «Текстология» для студентов филологического факультета Набережночелнинского госпединститута.

***Структура диссертации.*** Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

### ***Основное содержание работы***

Во *Введении* обосновывается выбор темы, дается характеристика объекта и предмета исследования, освещается степень разработанности проблемы, формулируются цель и задачи, описывается методика обработки материала, раскрываются научная новизна, практическая и теоретическая значимость работы, излагаются основные положения, выносимые на защиту.

***В Главе 1 «Литературное творчество как вид коммуникации»***

представлены теоретические предпосылки рассмотрения текста драматического произведения в качестве элемента системы художественной коммуникации.

Текст понимается как система речевых знаков и знаковых последовательностей, воплощающая сопряженную модель коммуникативных действий адресанта и адресата сообщения (Е.В.Сидоров), то есть как объект, организация и функционирование которого определены его назначением в коммуникативной деятельности.

Художественный текст определяется как свернутая система коммуникативного акта, из которой возможно извлечь позиции автора (адресанта) и читателя (адресата). Именно текст является вербальной формой передачи художественной информации и представляет собой связующее звено элементарной коммуникативной цепи: адресант – текст – адресат, то есть выступает в качестве средства взаимодействия между участниками коммуникации. Коммуникативная задача автора по отношению к адресату (читателю) заключается в том, чтобы передать некоторую художественную информацию. Коммуникативная задача читателя по отношению к тексту и автору – воспринять текст и понять смысл, заложенный в него автором.

Таким образом, модель литературной коммуникации можно представить как систему взаимообусловленных составляющих (Л.М.Салмина):

1. участники коммуникативного взаимодействия: реальный адресант-автор и потенциальный адресат-читатель;
2. авторская интенция: мотивы и цель создания произведения, определяющие его смысл;
3. способ взаимодействия: рациональное и эмоциональное воздействие на сознание адресата;
4. средство взаимодействия: текст произведения, несущий в себе художественную информацию;
5. результат взаимодействия: создание новой действительности, соответствующей авторской цели.

Исходная, «доминантная» и специфическая черта драмы как рода литературы заключается в том, что в отличие от эпического рода литературы, она материализует сознание персонажей в их речевых действиях. Диалоги, составляющие текст драмы, осуществляются в ситуации, которая представляет собой предмет непосредственного изображения.

Действительность, интерпретированная в драме, «выговаривает» сама себя действиями. Коммуникативная деятельность персонажей драматических произведений определяет развертывание и развитие художественной действительности.

Естественно, что драматический диалог, осуществляемый на основе коммуникативных принципов реальной межличностной интеракции, не является при этом адекватным естественному диалогу.

Вслед за Р.А.Будаговым можно отметить в художественном диалоге четыре отличительных признака: 1) художественный диалог носит подготовленный, а не спонтанный характер; 2) художественный диалог развивает действие, все его элементы тесно связаны и взаимосвязаны, что не обязательно для диалога в жизни; 3) диалог в художественном тексте подчинен правилам времени, ритма и темпа художественного пространства; 4) художественный диалог должен иметь определенную протяженность<sup>1</sup>.

Все эти признаки свидетельствуют в пользу подчиненности коммуникативной деятельности персонажей авторской интенции, обусловливающей, в том числе, интенциональность поведения персонажа.

Можно считать, что движущая сила драматического действия представляет собой внешний (сценический) конфликт интенций, обусловленный внутренним конфликтом идеалов, заданным автором.

С позиций коммуникативного подхода к художественному диалогу (А.Г.Бакланова, Т.Я.Кузнецова, О.В.Новиченко) текст драматического произведения можно представить как иерархию двух коммуникативных систем: коммуникация на уровне персонажей как составляющая коммуникативной деятельности автора является средством его взаимодействия с адресатом, а следовательно, знаком, кодирующим смысл произведения.

С позиций семиотики драматическое произведение, как и любой художественный текст, представляет собой систему вторичного моделирования действительности, а потому является единым знаком, в котором отдельные знаки становятся его элементами. Среди этих элементов различаются знаки-коды, кодирующие авторский замысел и таким образом смысл произведения, и знаки-сигналы, помогающие адресату декодировать этот смысл.

---

<sup>1</sup> Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. – М., 1984. С. 212.

Рассмотрение литературного творчества как вида коммуникативной деятельности позволяет учесть многочисленные параметры, имеющие существенное значение для анализа текста художественного произведения: интенции автора, способы и средства воздействия на сознание адресата (приемы, рассчитанные на возбуждение интереса, внимания воспринимающего, вызывающие у него сочувствие, сопереживание, обладающие силой убеждения, рассчитанные на ответственность и т.д.).

Все эти коммуникативные параметры позволяют, в конечном итоге, прояснить смысл художественного произведения.

В *Главе 2 «Драматическое произведение как коммуникативная система»* представлено организационное соотношение систем внешней и внутренней коммуникации, при котором коммуникативные действия персонажей складываются в единое коммуникативное действие автора.

**Система внешней коммуникации:** исходя из того положения, что любое коммуникативное действие с прагматической точки зрения представляет собой трехэлементную структуру, в которой иллокутивная составляющая определяет смысл, а перлокутивная – эффективность локуции (Л.М.Салмина), драматический текст также можно представить в единстве трех составляющих.

1. Драматическое произведение как акт иллокуции: стратегическая цель автора предполагает формирование у адресата определенного мнения по поводу локуции.

Таким образом, иллокутивная составляющая драматического произведения представляет собой побуждение адресата к согласию с выраженной позицией. Основанием для достижения согласия служит заданное отношение к персонажам и взаимодействию между ними, что и определяет смысл произведения.

Персонажи драмы представляют собой не совокупность, но систему действующих лиц, которая имеет аксиологический характер и включает в себя как минимум двух противопоставленных героев, что создает предпосылку для изображения столкновения между двумя сторонами. «Положительные» и «отрицательные» социально-психологические типы, кодирующие идеи добра и зла, и борьба между ними – необходимый элемент развития действия драмы.

Персонаж, воплощающий и таким образом кодирующий авторскую иллокутивную установку, именуется главным героем. Второсте-

пенные персонажи группируются вокруг главных героев и участвуют в борьбе на той или другой стороне. Они могут выступать как знаки, кодирующие те или иные идеи, либо как сигналы, призванные прояснить авторскую позицию адресату.

Сущность характера драматического персонажа раскрывается в его непосредственных сценических действиях. Подчеркнутая однозначность и определенность характеров драматических персонажей, принужденных действовать в конфликтной ситуации, раскрывается, прежде всего, в их коммуникативном поведении, включающем в себя как речевые, так и неречевые сценические действия.

Характер и манера коммуникативного поведения персонажа служат основным средством создания образа и средством создания контраста в изображении героев.

Развитие действия драмы представляет собой переход от одной коммуникативной ситуации к другой, причем типичная драматическая коммуникативная ситуация – это ситуация конфликта как столкновения противоположных интенций, побуждающего партнеров к активным действиям.

Чем сильнее противопоставлены интересы персонажей, тем очевиднее иллюкутивная установка автора.

Таким образом, в качестве знаков-кодов и знаков-сигналов иллюкутивной установки автора выступают социально-психологические характеристики персонажей и характер драматического дискурса.

2. Драматическое произведение как акт локуции представляет собой драматический дискурс – единое и целое речевое произведение.

Драматический дискурс складывается из последовательных ситуаций взаимодействия персонажей, составляющих сюжет произведения.

Сюжет складывается как из внешних, так и из внутренних сценических ситуаций. К внешним ситуациям относят события и происшествия, к внутренним – изменение психологического состояния персонажей. Кроме того, сюжет может развиваться и за счет внесценических (имплицитных) ситуаций – событий и происшествий, представленных в пересказе действующих лиц.

Для драмы характерны сюжеты, где события находятся в причинно-следственных отношениях и выявляют конфликт в его устремленности к разрешению: от завязки действия к развязке.

Основной стержень драматического сюжета – это внешний (эксплицитный) конфликт, который, как правило, обусловлен внутренним (имплицитным) конфликтом, отражающим авторское отношение к действительности.

Сюжет произведения, таким образом, является знаком авторского замысла, и в каждой пьесе при этом имеют место «ключевые» ситуации, которые можно квалифицировать как сигналы.

3. Драматическое произведение как акт перлокуции: драматический дискурс предстает как воплощение определенной программы воздействия адресанта-автора на адресата.

Знаками и сигналами организации воздействия служат следующие компоненты драматического текста: заглавие, подзаголовок, эпиграф, посвящение, вспомогательный текст: список действующих лиц, разного рода сценические указания, система ремарок.

Перечисленные «коды» образуют своеобразный метатекст, составляющий целое с основным диалогическим текстом, и являются мощным средством воздействия на сознание адресата, обеспечивающим результативность художественной коммуникации.

Ведущая роль в этом процессе принадлежит авторским ремаркам, сопровождающим речь персонажей и преобразуемым на сцене в визуально воспринимаемые действия – кинетическую и паралингвистическую информацию, помогающую адресату сориентироваться в заданных типах характеров и взаимоотношениях между ними.

Система внешней коммуникации обуславливает внутреннюю систему – совокупную коммуникативную деятельность персонажей.

**Система внутренней коммуникации**, кодирующая смысл произведения, организуется последовательностью коммуникативных актов, под которыми понимается условно замкнутое единство двух коммуникативных действий: стимула и реакции.

Стимул обеспечивает воздействие на сознание партнера, актуализирующее поставленную цель, в то время как реакция является результатом этого взаимодействия – индикатором достижения или недостижения цели.

Система взаимосвязанных коммуникативных актов реализуется в свою очередь упорядоченной системой последовательных коммуникативных действий; при этом место каждого из них определяется его прагматической функцией.

Системообразующим фактором является при этом коммуникативная ситуация, детерминирующая мотивы и цели взаимодействия, а следовательно, выбор партнерами определенной коммуникативной тактики и соответствующего ей типа коммуникативного поведения.

Исходя из того, что в основе коммуникативной организации драматического дискурса лежит конфликт между персонажами, можно считать, что каждая коммуникативная ситуация служит кодированию внутреннего конфликта, смысл которого в конечном итоге и определяет интенции и коммуникативные тактики персонажей, а таким образом – смысл каждого коммуникативного действия.

Поскольку коммуникативный смысл всегда представляет собой побуждение к совершению какого-либо действия, каждая представленная автором коммуникативная тактика определяет выбор различных способов и средств предъявления побуждения в коммуникативных действиях – репликах персонажей.

Исходя из того положения, что прагматическая установка коммуникативного действия осуществляется как синтез двух воздействующих сил: иллокутивной, обеспечивающей побудительность коммуникативного действия, и перлокутивной, способствующей его результативности, можно говорить о специализированных и неспециализированных формах предъявления побуждения: соответственно – директивах и дескрипциях (Л.М.Салмина).

Специально предназначенные для кодирования побуждения, директивы различаются с точки зрения реализуемой силы иллокуции, что дает возможность разграничения иллокутивно сильных прямых (типа – *Ну сделай хоть что-нибудь!*) и иллокутивно слабых не прямых директив (типа – *Ты должен что-нибудь сделать*).

Прямые директивы содержат либо эксплицитное указание на действие, совершение которого ожидается от адресата, например:

- *Перестань кричать!*, либо имплицитное: – *Почему здесь темно?*

Непрямое кодирование побуждения осуществляется за счет указания на приемлемость ожидаемого действия – его необходимость, возможность, желательность и т.д.: – *Ты не можешь так со мной поступить!*

Неспециализированными формами побуждения являются дескрипции, кодирующие побудительный смысл как аксиологическую интерпретацию происходившего / происходящего или предполагаемого, акцентируя тем самым потребность воздействия на действитель-

ность; например: *Он очень хороший человек – побудительный смысл: ты должен хорошо к нему относиться.*

Однако восприятие и понимание адресатом побуждения как «руководства к действию» не всегда обеспечивает его результативность, поскольку адресат, как правило, руководствуется представлением о правомерности и/или целесообразности побуждения в конкретной ситуации.

Побуждение признается целесообразным в случае согласия адресата, а потому может нуждаться в предъявлении обоснования – мотивировки, объясняющей и тем самым как бы оправдывающей его.

В зависимости от избранного способа воздействия на сознание адресата мотивировка способствует либо убеждению адресата осуществить ожидаемое от него действие (при рациональном воздействии), либо возбуждению эмоций, способствующих успеху побуждения (при эмоциональном воздействии), то есть обеспечивает усиление перлокутивной установки.

Приоритет перлокутивной установки обуславливает использование непрямого способа кодирования побуждения за счет иллюкутивно слабых не прямых директив и дескрипций.

В отличие от иллюкутивной силы, сила перлокуции определяется, лишь проходя проверку результатом. Так что перлокутивно сильными можно назвать такие побуждения, которые достигают поставленной цели; перлокутивно слабыми – побуждения, реакция на которые не соответствует поставленной цели.

Важнейшей особенностью коммуникативного поведения персонажей драмы в конфликтной ситуации является стремление каждого к достижению своих целей, отсюда и соответствующие коммуникативные жанры: недоразумения, стычки, споры, ссоры, выяснение отношений.

Таким образом, преимущественным способом достижения цели персонажей в представленной конфликтной ситуации является эмоциональное воздействие на сознание партнера по коммуникации, что обуславливает выбор соответствующих тактик коммуникативного поведения и способов предъявления побуждения: преобладающая перлокутивная установка на результативность обеспечивается непрямым и мотивировочным способом кодирования побуждений к совершению действий и таким образом способствует достижению цели.

На основе интерпретационного анализа фрагментов произведений А.Галича, В.Максимова и А.Вампилова можно сделать вывод о продуманном и реализованном в каждом случае прагматическом сценарии развертывания коммуникативной ситуации, позволяющем установить мотивы и цели персонажей, специфику избираемой тактики коммуникативного поведения и выявить обусловленность внешних (сценических) конфликтов внутренними конфликтами идеалов.

В *Главе 3 «Знаки и сигналы внешней коммуникации»* представлен анализ пьес А.Галича, В.Максимова и А.Вампилова как единых мотивированных и целенаправленных коммуникативных действий.

#### **Участники коммуникативного взаимодействия.**

Пьесы А.Галича, В.Максимова, А.Вампилова были написаны в период с 1956 по 1965 годы. Столкновение различных взглядов на роль личности в обществе, формирование ее мировосприятия и мировоззрения и возникающие в этой связи социально-психологические конфликты составляют движущее начало анализируемых пьес этого периода.

Для всех анализируемых авторов главной является тема социального дискомфорта, который определяет формирование личности и характер ее социального поведения.

Так, «Матросская тишина» А.Галича – это пьеса о месте и роли представителей еврейской национальности в многонациональном советском обществе; «Стань за черту» В.Максимова – о месте и роли сложившейся личности в существующей системе социальных отношений; «Прощание в июне» А.Вампилова – о месте и роли формирующейся личности в обществе.

Потенциальный адресат для данных авторов – «инакомыслящая» интеллигенция, критически относящаяся к советской действительности.

**Интенция коммуникативного взаимодействия:** мотивы и цель создания пьес.

Как правило, мотивы коммуникативного взаимодействия представляют собой наиболее неочевидную составляющую, которая восстанавливается по характеру целеустановки на уровне гипотезы. Тем более гипотетичны авторские мотивы создания художественного произведения.

Однако, что касается творчества анализируемых авторов, то его идеологическая тенденциозность дает основание предположить единство предпосылающего мотива и определить его в самом общем виде как неудовлетворенность существующим порядком вещей.

Общая для трех авторов стратегическая цель может быть сформулирована как формирование мнения по поводу представленной в пьесах советской действительности: целью А.Галича является формирование у потенциального адресата отрицательного отношения к антисемитизму, характерному для любого тоталитарного режима (сталинизма, фашизма); цель, которую преследует В.Максимов: формирование мнения о роли личности в создании приемлемой «окружающей среды» в условиях неприемлемой советской действительности, которая уничтожает в человеке все человеческое и которую невозможно изменить; А.Вампилов также ставит своей целью формирование отношения к активной социальной деятельности личности, но характер ее несколько иной: автор стремится убедить потенциального адресата в необходимости достижения прежде всего внутренней гармонии, которая станет залогом и социального комфорта.

Общность стратегических целей обуславливает и общность коммуникативного смысла драматических произведений: побуждение адресата к борьбе, причем не столько «против» отраженного настоящего, сколько «за» возможное будущее посредством саморазвития и самосовершенствования личности: призыв к интернационализму (у А.Галича), к позитивной внешней и внутренней активности (у В.Максимова и А.Вампилова).

### **Способ коммуникативного взаимодействия.**

Как и всякий другой род литературы, драма – это явление эстетическое, а следовательно, преобладающим способом взаимодействия является эмоциональное воздействие на сознание читателя.

Заданные автором система «положительных» и «отрицательных» персонажей и логика их поведения и взаимоотношений, заложенный таким образом в основу развития драматического дискурса конфликт призваны возбудить необходимые для достижения цели эмоциональные состояния сопереживания «положительным» и несопереживания «отрицательным» героям.

Рациональное воздействие в большей степени имплицитно и часто осуществляется на уровне «знаковых» монологов или отдельных ре-

плик персонажей, непосредственно актуализирующих смысл данного произведения.

**Средство коммуникативного взаимодействия:** тексты анализируемых драм представляют собой системы иллокутивных знаков и сигналов (аксиологические типы персонажей в их социально-психологических характеристиках, конфликтный характер драматического дискурса); локутивных знаков и сигналов (сюжетно обусловленные ситуации взаимодействия персонажей); перлокутивных знаков и сигналов (заголовки, подзаголовки, вспомогательный текст: списки действующих лиц, сценические указания, авторские ремарки).

Когда говорят о «герое» драмы, то чаще всего имеют в виду положительный характер, отражающий все лучшее, передовое в определенном времени.

Между тем герои данных авторов весьма неоднозначны. Так, главный герой драматической хроники А.Галича – Абрам Ильич Шварц, старый местечковый еврей, помощник начальника товарного склада, «пьяница и жулик», пытающийся сделать из сына «уважаемого человека», погибающий во время войны в гетто.

Внешний конфликт между отцом и сыном – это отражение сущностного конфликта, который задается А.Галичем имплицитно и представляет собой конфликт еврея с окружающей его действительностью эпохи сталинизма.

При этом антагонизм представлен не на уровне реальных столкновений персонажей: «положительных» евреев и «отрицательных» антисемитов, а на уровне извечного противостояния еврейского самосознания и отношения к евреям извне: реальным персонажам пьесы противостоит виртуальный «персонаж» – отрицательное отношение к евреям, что обуславливает глубокий внутренний конфликт на уровне самосознания.

Отец и сын Шварцы для А.Галича – это знаки, кодирующие смысл пьесы, в то время как Мейер Вольф – сигнал, дающий возможность адресату декодировать его как утверждение, что в Советской России для представителей еврейской национальности путь ассимиляции – единственно возможный, а потому и единственно разумный: *Я всю жизнь мечтал накопить денег и поехать в Иерусалим, увидеть Стену Плача... Оказалось, что Стена Плача – это просто грязная, старая стена. И что приехал я не на родину, а в чужую страну, где можно*

*только плакать и умирать. И что люди там – чужие мне люди... И вот тогда снова я взял в руки свой чемодан...*

Конфликт «самосознание – отношение извне» усиливается в условиях сталинского режима. Знаками, кодирующими эту идею, являются персонажи: секретарь партийного бюро консерватории Иван Кузьмич Чернышев, исключенный из партии «за потерю бдительности и политическую близорукость», которые проявились в том, что он выдвинул на Всесоюзный конкурс скрипачей кандидатуру Давида Шварца; сосед Шварцев Мейер Вольф, «одиноким, больной человек», вернувшийся из Палестины в родной город, посаженный в тюрьму, а также внесценический персонаж – отец соседа Давида по студенческому обществу Славы Лебедева, арестованный как «враг народа».

Знаком возможного разрешения заданного конфликта является персонаж Давид Шварц-младший (внук Абрама Шварца), который отказывается сменить фамилию отца на русскую фамилию матери, что отражает надежды автора на «лучшее будущее».

Так же неоднозначны главный герой пьесы В.Максимова «Стань за черту» Михей Коноплев и другие персонажи, которых затруднительно оценить как «положительных» или «отрицательных».

Все действующие в пьесе лица – выходцы из разоренного революцией казачества – являются знаками, кодирующими разрушительное воздействие советской действительности на личность в сценических действиях: мужчины и женщины пьют дома и в пивной, курят, матерятся.

Знаком, кодирующим смысл пьесы, является прежде всего конфликтный характер дискурса: персонажи спорят, ссорятся, выясняют отношения.

Как и в произведении А.Галича, внешние столкновения персонажей представляют собой знаки, кодирующие внутренний конфликт между личностью и «окружающей средой», который оказывается непреодолимым по той причине, что сам человек и несет ответственность за способ своего существования.

Михей Коноплев – рабочий человек, уехавший на заработки, а превратившийся в преступника, решивший, наконец, вернуться к нормальной жизни, но не сумевший этого сделать и покончивший с собой – это знак идеи запоздалого прозрения.

В качестве сигнала заданного смысла пьесы выступает персонаж из Первого сна Михея – Старичок: *...Куда вот тебя, шелудивого, черт*

*несет от гнезда теплого? ... Богачество твое в тебе самом, а ты за ним по миру шастаешь. ... Не ищи от своего добра – чужого.*

К сигналам смысла можно отнести и характер речевого поведения персонажей В.Максимова, объединяющий представителей разных социальных групп – это «язык улицы», брань и косноязычие репродуцируют тот самый способ существования, который уже не может быть изменен – герои не говорят, как живут, а наоборот, живут так, как говорят.

В пьесе А.Вампилова «Прощание в июне» внешний конфликт реализуется как столкновение представителей разных социальных групп: конформизму «отцов» противопоставляется диссидентство «детей».

В отличие от А.Галича и В.Максимова, А.Вампилов присваивает «отцам» очевидную отрицательную оценку: персонажи – спекулянт Золотуев и ректор университета Репников – задаются как знаки бездуховности, социального паразитизма, безнравственности – компромисса со своей совестью ради личной выгоды.

Суть внешнего конфликта с «детьми» заключается в стремлении «отцов» усмирить или даже сломить молодость, заставив жить по своим законам, в атмосфере официальной лжи, лозунгового оптимизма и тотальной купли-продажи.

Что касается «детей», то эти персонажи опять-таки заданы как сложные знаки, кодирующие, с одной стороны, смелость, нонконформизм, а с другой – цинизм и прагматизм молодости.

В главном герое Колесове – обаятельном студенте университета, любимце курса, озорнике и сорвиголове, сбивающемся с нравственного пути, но в итоге на него возвращающемся – закодирована идея «нового поколения» в его неустойчивости и даже безответственности: стремление отказаться от «Морального кодекса строителя коммунизма» часто оборачивается нарушением общечеловеческого кодекса нравственности.

Пожалуй, единственным «положительным» персонажем оказывается внесценический персонаж – честный Ревизор, который является антиподом сценических «отцов» и одновременно нравственным ориентиром для «детей», а потому может считаться знаком «неподкупной совести»: именно его отказ от взятки мотивирует основной поступок главного героя.

Как и в пьесах А.Галича и В.Максимова, внешний конфликт обусловлен внутренним конфликтом, который заключается в столкновении противоречивых жизненных установок главного героя, от которого в критической ситуации требуется однозначный выбор.

В качестве сигналов иллюкативной установки А.Вампилова выступают женские персонажи: жена Репникова, его дочь Таня, студентка Маша: (Репникова) ... *Гением ты можешь выглядеть только рядом с такой дурой, как я... Ведь ты не ученый, ты администратор и немного ученый. Для авторитета.*

Среди способов реализации перлюкативной установки особо значим вспомогательный текст, и в первую очередь, авторские ремарки, которые несут значительную воздействующую нагрузку.

В пьесах А.Галича, В.Максимова, А.Вампилова ремарки представляют собой развернутый текст, что свидетельствует о попытке сближения драматического жанра с прозаическим.

Ремарки в анализируемых произведениях, демонстрируя авторскую позицию и тем самым усиливая иллюкативную установку, рассчитаны, прежде всего, на адресата-читателя, а следовательно, авторы пьес не только были готовы к тому, но и предполагали, что их драмы не будут иметь сценического продолжения и останутся текстами для читателя.

### **Результат взаимодействия.**

В качестве одной из наиболее существенных для всех трех авторов коллизий времени исследователи отмечают «тоску по лучшей жизни», что позволяет сделать предположение о том, что результатом коммуникативного взаимодействия с адресатом для А.Галича, В.Максимова, А.Вампилова должно было явиться если не достижение «лучшей жизни» (как новой действительности), то, по крайней мере, стремление к ее созданию обозначенными способами.

В *Заключении* кратко подводятся итоги исследования, подчеркивается, что: драматический текст представляет собой объект, устройство и функционирование которого обусловлены его назначением в художественной коммуникации; с семиотической точки зрения текст драмы является системой вторичного моделирования действительности – средством создания художественной действительности; коммуникативная организация драматического текста представляет собой систему двойной коммуникации, в которой внутренняя коммуникация на уровне взаимодействия персонажей находится в отношении прямой

обусловленности к задачам внешней коммуникации на уровне взаимодействия автора и потенциального адресата; коммуникативные задачи автора предполагают широкий ассортимент знаков и сигналов воздействия на сознание адресата.

**По теме исследования опубликованы следующие работы:**

1. Каримова И.Р. Особенности языковой организации драматургических текстов / И.Р.Каримова // Актуальные проблемы преподавания филологии в школе и вузе: Тезисы докладов Всероссийской научно-практической конференции. – Казань, 2000. – С. 63-65.

2. Каримова И.Р. Языковые средства создания образа автора в драматургическом тексте / И.Р.Каримова // Текст: Варианты интерпретации: Материалы VI Межвузовской научно-практической конференции. – Бийск, 2001. – С. 137-141.

3. Каримова И.Р. Художественный диалог с точки зрения теории речевых актов / И.Р.Каримова // Речеведческие дисциплины в вузе и в школе: Тезисы докладов Всероссийской научно-практической конференции. – Самара, 2001. – С.55-56.

4. Каримова И.Р. Ремарка как знак образа автора / И.Р.Каримова // Русская и сопоставительная филология. Концептуально-семантический и системно-функциональный аспекты: Материалы итоговой научной конференции. – Казань, 2002. – С.29.

5. Каримова И.Р. Коммуникативная организация драматического текста / И.Р.Каримова // Стимулирование мотивации творческого саморазвития личности: Материалы первой международной научно-практической конференции. – Набережные Челны, 2003. – С.47-50.

6. Каримова И.Р. Драматическое произведение как коммуникативная система / И.Р.Каримова // Проблемы самореализации, самосовершенствования личности: Материалы первой Всероссийской научно-практической конференции. – Набережные Челны, 2003. – С.134-135.

**Отпечатано с готового оригинал-макета**  
в множительном центре Института истории АН РТ

Подписано в печать 24.03.2004 г.  
Заказ №            Тираж 100 экз. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная. Объем 1,25 п.л.  
Печать ризографическая.

Казань, Кремлевская, 10. Тел. 38 04 06