

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

«СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»



На правах рукописи

СИЧИНАВА Виктория Викторовна

**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ И
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
СЛОВЕСНОЙ ДЕКОРАЦИИ
В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ Н.С. ГУМИЛЁВА**

10.02.01 – Русский язык

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Ходус В. П.

Ставрополь – 2019

Оглавление

Введение	3
Глава 1 Пространство драмы и его языковое выражение	11
1.1 Осмысление текста и языка драмы в свете различных концепций и подходов.....	11
1.2 Виды текстового пространства и пространство драмы.....	30
1.3 Средства выражения пространства драмы	54
Выводы по первой главе	69
Глава 2 «Словесные декорации» в языке драматического текста	72
2.1 Основные подходы к осмыслению словесной декорации в тексте	72
2.2 Критерии выделения «словесных декораций» в структуре текста.....	92
Выводы по второй главе	103
Глава 3 Структурно-семантическая и функциональная специфика словесной декорации в художественных текстах Н.С. Гумилева	106
3.1 Семантический аспект описания словесной декорации в драматических текстах Н.С. Гумилёва	106
3.2 Структурные особенности словесной декорации в драматических текстах Н.С. Гумилёва.....	131
3.3 Функционирование словесной декорации в драматических текстах Н.С. Гумилёва.....	144
Выводы по третьей главе	175
Заключение	178
Список литературы	182

Введение

Язык и структура драмы претерпели множество трансформаций. Особый интерес представляют внутритекстовые связи драмы начала XX в., рама произведения, внутренняя форма слова; возрастает внимание к модернизации декорационных элементов как части текстового пространства. Изучение драмы в лингвистическом аспекте предполагает обращение к категориям времени и пространства, поскольку с самого момента своего возникновения драма акцентирует внимание на локации действия и временном соответствии / несоответствии видимого и воображаемого, способствующих формированию особой образности, индивидуальности, вариативности драматического пространства.

При анализе пространственных характеристик драматических текстов помимо общепринятых и важных элементов обозначения места действия (название, ремарка, афишная характеристика, авторское отступление) особо выделяется «словесная декорация», анализ разновидностей которой в полной мере не был осуществлён в связи со сложностью их выделения: они имеют много общего с ремарками и словесными описаниями (изображениями, приемами визуализации). Настоящее исследование доказывает их самоценность.

Актуальность данной работы видится в осмыслении сущности, функций и свойств словесной декорации в единстве теоретических, практических и критических аспектов, в попытке представления взглядов Н.С. Гумилева на способы репрезентации пространства драматических текстов. Именно в начале XX в. в драматургии А.А. Блока, Ф. Сологуба, Н.С. Гумилёва возрастает роль стилистики декоративизма в речи персонажей: наблюдается отход от «реальной визуализации» в пользу воображаемой, индивидуальной, интеллектуальной, которая возникает в

процессе восприятия и мышления читателя. В драматургии Н.С. Гумилёва активно используются новые средства для представления пространства текста драмы – словесные декорации. Авторское понимание значения словесных декораций становится актуальным благодаря выделению их как элементов драматического пространства, рассмотрению их взаимодействия с другими элементами драматического пространства, определению особенностей их структуры, семантики, функциональной характеристики. Выделение словесной декорации в структуре драматического текста позволит более развернуто представить способы репрезентации художественного пространства как с точки зрения автора, так и с точки зрения отношения персонажей к пространству.

Таким образом, заявленная проблема имеет научно-теоретическое и практическое значение, что обусловило выбор темы исследования, его объекта и предмета.

Степень научной разработанности проблемы. Исследование текста драмы и его языковых особенностей имеет долгую традицию, которая получила отражение в работах М.А. Голованёвой (2011), Е.С. Кубряковой и О.В. Александровой (1997), В.В.Красных (2000), А.Р. Габдуллиной (2012), Е.М. Давыдовой (2010), Е.С. Никитиной (2016) и др. Языковые особенности драмы становились предметом рассмотрения в трудах С.Ю. Бочавер (2012), О.В. Гадышевой (1995), М.А. Голованёвой (2011), А.В. Зиньковской (2008, 2011), К.С. Кюн (2004), И.Г. Сагирян (1999), В.П. Ходуса (2005, 2009).

Разработки проблемы словесной декорации как отдельного и самоценного элемента драматического текста имеются в зарубежной и отечественной научной парадигме. Так, в работах М.И. Чипизубовой рассматриваются особенности театра авангарда с точки зрения категории связности, цельности и приемов визуализации текста. Словесные декорации упоминаются автором при анализе вербальной визуализации, отмечается также автономность ремарок и словесных декораций (Чипизубова, 2004).

По мнению Ю.В. Кабыкиной, которая рассматривает рамочный текст в драматических произведениях А.Н. Островского и А.П. Чехова, словесные декорации, как и отступления автора, детали, различные невербальные формы поведения, вводятся ремарками (Кабыкина, 2009). О.В. Гаврильченко для описания сущности и функций ремарок обращается к другим элементам художественного текста и приходит к выводу, что количество ремарок уменьшается в случае, если возрастает количество пространственных лексем в речи персонажей, и наоборот (Гаврильченко, 2017).

Итак, драматический текст оказывался в поле пристального внимания многих лингвистов в разных аспектах своего функционирования, но в настоящее время дальнейшей разработки и более глубокого изучения требуют особые элементы пространственной организации драматического текста – словесные декорации, что подтверждает актуальность темы настоящей работы. Научно значимым и востребованным оказывается целостный анализ словесных декораций драматического текста, которым уделялось лишь незначительное исследовательское внимание.

Объектом данного исследования являются словесные декорации как средства репрезентации художественного пространства в драматических текстах Н.С. Гумилева.

Предмет исследования – структурные, семантические, функциональные особенности словесной декорации в драматических текстах Н.С. Гумилева.

Цель работы – определить сущность и особенности языкового воплощения словесной декорации в пространстве драматического текста, а также представить типологию словесных декораций в текстах драм Н.С. Гумилева в зависимости от их семантических и функциональных особенностей.

Данная цель предполагает решение следующих **задач**:

– изучить различные концепции текста и языка драмы в отечественной и зарубежной гуманитарной науке;

- описать виды текстового пространства и пространства драмы;
- проанализировать средства выражения пространства драматического текста;
- установить основные характеристики словесной декорации в тексте, определить критерии ее выделения;
- охарактеризовать подходы к пониманию словесной декорации и соответствующую терминологию;
- выявить структурно-семантические особенности словесных декораций в драматических текстах Н.С. Гумилева;
- определить функциональные особенности воплощения словесной декорации в драматических текстах Н.С. Гумилева.

Материалом для исследования послужили 13 драматических текстов Н.С. Гумилёва: «Гондла», «Игра», «Актеон», «Дитя Аллаха», «Отравленная туника», «Дон-Жуан в Египте», «Гарун аль-Рашид» (сценарий), «Дерево превращений», «Охота на носорога», «Красота Морни», «Обед в Бежецке», «Не нравится мне это, внук мой Куно!», «Зелёный тюльпан». В исследовательскую базу вошли тексты драм, в которых обнаружены собственно словесные декорации – более 300 единиц анализа.

Теоретико-методологическая основа диссертационного исследования базируется на значимых достижениях русской и зарубежной филологической науки, связанной с вопросами лингвистики текста, лингвистического анализа художественного текста, драматургического анализа, сценографии. В основу исследования были положены теория выделения словесной декорации как особого типа декораций П. Пави (1991), теория рамочного текста Ю.В. Кабыкиной (2009), теория коммуникации театра авангарда М.И. Чипизубовой (2004), теория семантических предикатов Ю.Д. Апресяна (2003), классификации ремарок с точки зрения семантики Н.А. Николиной (2003), М.К. Закареишвили (1990), А.Р. Габдуллиной (2012).

В работе, в зависимости от решаемых задач, используются следующие **методы**: структурно-семантический анализ и описательно-аналитический

метод при выявлении основных структурных и семантических особенностей словесных декораций; общий функциональный метод для раскрытия основных функций словесных декораций; метод анализа словарных дефиниций; методы наблюдения и описания; типологический метод для составления классификаций словесных декораций; компонентный и семиотический анализ; метапоэтический анализ с целью выявления авторской позиции по отношению к элементам художественного текста.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

- теоретически обосновано понятие «словесная декорация», показано различие и сходство с понятиями «ремарка», «словесное изображение» (описание);
- установлены основные характеристики словесной декорации, описана роль, сущность словесной декорации в структуре драматического текста;
- представлены критерии для выделения словесной декорации в структуре драматического текста;
- проведена классификация словесных декораций с точки зрения семантики в драматических текстах Н.С. Гумилёва;
- описаны структурные особенности словесных декораций в драматических текстах Н.С. Гумилёва;
- выявлены основные функции словесных декораций в драматических текстах Н.С. Гумилёва.

В рамках исследования при формулировке его целей и постановке задач мы исходили из следующей **гипотезы**: словесные декорации представляют единицу текста с ярко выраженной прагматической стороной, выраженную различными структурными компонентами (от лексемы до композитива), описывающую пространственные характеристики драматического текста и имеющую общее семантическое значение «пространство».

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Трансформации в языке драматических текстов начала XX в. способствуют активизации взаимодействия мышления с речью персонажей, что влияет на сферу художественного пространства. Изменение касается, в частности, речи персонажей, в которой возрастает роль словесных декораций с целью подробного представления пространственных характеристик.

2. Рассмотрение сущности словесной декорации и выделение её в структуре текста драмы в корреляции с такими понятиями, как «сценический жест», «прием умалчивания», «декоративная визуализация», «внесценическое пространство», «мимесис», «действие словесное», «прием идентификации», «прием коллажей», «эхолотика», позволило выделить следующие критерии словесной декорации: функциональный (выполнение определенных функций в драматургическом тексте), структурный (способы выражения словесной декорации), семантический (возможность множественности трактовки значения и особого символизма словесной декорации), локализационный (расположение в структуре текста), коммуникативный (реализация авторского намерения), контекстный (учёт неких фоновых знаний читателя).

3. Общее семантическое содержание словесных декораций может быть выражено инвариантным значением «пространство». Классификации словесных декораций с точки зрения семантики позволяют описать особенности их содержания в драматических текстах Н.С. Гумилёва. Особую функциональную значимость имеют словесные декорации, специфичные по своей структуре и семантике и именуемые нами пространственными ориентирами. Классификации словесных декораций произведены с учетом их соотношения с реальным пространством (локусы) и воображаемым пространством (пространственные ориентиры).

4. Структурные характеристики словесной декорации выражаются в возможности быть репрезентированной единичной лексемой, словосочетанием, различными видами простых и сложных предложений и особой текстовой единицей – композитивом. Самым частотным способом

выражения словесной декорации является лексема или словосочетание. Синтаксические особенности словесных декораций (лексико-синтаксические, морфолого-синтаксические, собственно синтаксические) представляют пространство в драматических текстах Н.С. Гумилёва.

5. Основной функцией словесных декораций в драматургии Н.С. Гумилёва является репрезентация пространственно-временного континуума с его частными проявлениями (воспроизведение реального пространства, отражение ирреального пространства, когнитивное взаимодействие, описание частных элементов пространства, воплощение словесной декорации в сценографических элементах, отражение семантического потенциала лексемы). В качестве специфичных функций словесных декораций в языке Н.С. Гумилёва определены следующие: создание культурного пространства с его подтипами (обрядового, религиозного, мифологического), выстраивание культурных оппозиций, а также представление диалога культур в пространстве драматического текста.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что основные положения и выводы исследования способствуют расширению проблемного поля, связанного с различными аспектами русистики, в частности – с анализом языка текста драмы. Теоретические сведения о сущности словесных декораций, классификации и их функциях могут стать моделью для выделения словесных декораций в творчестве других драматургов. Дальнейшая разработка концептуальных положений, связанных с выделением словесной декорации, позволяет рассмотреть современную специфику развития словесной декорации в драматических произведениях в определенный период или в творчестве отдельных драматургов.

Практическая значимость исследования. Материалы данного исследования могут быть использованы в лекционных и семинарских занятиях по вузовским дисциплинам «Лингвистический анализ художественного текста», «Авторская лексикография», «Семиотика»; в спецкурсах, затрагивающих проблемы текстового пространства и анализа

элементов художественного произведения; при выполнении учебных работ по курсу «Современный русский язык», а также диссертационных исследований.

Достоверность результатов диссертации достигается теоретической обоснованностью её позиций; использованием различных подходов; применением адекватных методов; сочетанием знаний, полученных теоретическим и практическим путем, а также репрезентативностью эмпирического материала.

Апробация. Основные положения и результаты диссертационного исследования были представлены на заседаниях кафедры русского языка Северо-Кавказского федерального университета, на научных семинарах, на международных (Москва 2016) и всероссийских (Таганрог 2014, 2015) научных конференциях, а также в научных статьях в сборниках трудов. Всего по теме диссертации издано 11 работ общим объемом 3,3 п.л., 3 из которых опубликованы в научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации Российской Федерации, объемом 0,65 п.л.

Структура диссертационного исследования определяется последовательностью решения поставленных задач. Работа состоит из Введения, трёх глав, Заключения и Библиографического списка (236 наименований).

Глава 1 Пространство драмы и его языковое выражение

1.1 Осмысление текста и языка драмы в свете различных концепций и подходов

В настоящей работе объектом исследования является словесная декорация, которая, представляя собой одним из основных элементов драматического пространства, в первую очередь связана с языковыми особенностями текста драмы. Исследование словесной декорации в драматических текстах на русском языке осуществляется впервые. При этом анализ различных частей драмы – рама произведения, речь персонажей, речь автора – производится благодаря выявлению языковых особенностей в сравнении с языком других драм автора, иных авторов или же в контексте определенных текстовых категорий. Необходимо обратиться подробнее к различным подходам анализа текста драмы с целью выявления опорных понятий при исследовании языковых особенностей драматических текстов.

За долгое время становления и развития драмы как вида искусства её структура, композиция, а также способы представления текстового пространства и возможности сценического воплощения модернизировались. Гуманитарные исследования в области теории театра, а следовательно, и анализ текста драмы принято связывать с именем Аристотеля, который первым обратил внимание на особенности организации драматических текстов, в связи с чем и появился термин «аристотелевский театр», синонимичный терминам «драматический театр», «театр иллюзионистский» или «театр идентификации». Аристотель отмечает, что «задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном

по вероятности или необходимости» (Аристотель, 1998, с. 1072). Философ описывает важные законы и принципы функционирования текста драмы, среди которых выделяются шесть составляющих частей: «фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция» (Аристотель, 1998, с. 1072).

Необходимо разъяснить, что при рассмотрении текста драмы пользуются множеством терминов, которые являются функционально обусловленными сферой употребления. Самыми частотными являются термины «драматический текст» (текст, произносимый персонажами, или собственно текст драмы (Чистюхин, 2002)) и «драматургический текст» (совокупность содержания афишного текста, текста персонажей, авторских ремарок, заглавия, комментария). По мнению П. Пави, «драматургический текст существует как «рукопись» (Пави, 1991, с. 247), причем «указания пространственно-временные являются неотъемлемой частью драматургического текста: читатель или зритель не могут их игнорировать» (Пави, 1991, с. 369), поэтому можно говорить о синонимичности данных терминов. Однако иногда «драматургический текст» называют совокупностью всех возможных сфер функционирования исходного авторского текста драмы. В данной работе будем использовать термины «драматический текст», «драматургический текст», «текст драмы» в качестве синонимов.

В целом же текст драмы может быть рассмотрен и описан с помощью множества подходов и направлений: когнитивно-дискурсивного подхода, лингвокогнитивного подхода, прагмалингвистического направления, семиотического подхода, психосемиотического подхода, литературоведческого подхода, культурологического подхода, искусствоведческого подхода и других.

Когнитивно-дискурсивный подход предполагает осмысление драматургического дискурса в качестве особого форманта знания, который формируется в результате коммуникации и процесса познания; сами

драматические тексты обладают спецификой в организации и архитектурном строении (происходит осознанное членение на отдельные структуры), а также возникает одновременная направленность на разных адресатов (читатель, зритель, режиссер-постановщик). В рамках данного подхода сформировалось представление о том, что «драматический дискурс» входит в понятие «театральный дискурс», обладает своими особенностями (исходя из положения о том, что драма – это род литературы, а в театре могут быть воплощены не только драматические произведения), строится по определенным канонам. Если драматургический дискурс исходит из понимания, что пьеса должна быть рассмотрена в процессе чтения (чтение как коммуникативная ситуация между автором и читателем), то в театральном дискурсе на первый план выходят различия и их причины между драмой (художественным текстом) и ее сценическим воплощением (постановкой). По мнению М.А. Голованевой, при рассмотрении понятия драматургического текста, или драматического текста, необходимо говорить о драматургическом дискурсе, который способствует формированию «некоего «экрана», через который реципирующее сознание пропускает всю информацию, связанную с драмой» (Голованева, 2011, с. 191), «экран, приводящий в движение возможности человеческого сценического воображения, функционирует только при возникновении драматургической внешней коммуникации и влияет на восприятие читателем языка драмы» (Голованева, 2011, с. 191). При таком подходе важны экстралингвистические сведения, которые позволяют активизировать мыслительную деятельность и создать целостную «картину мира» драматического произведения.

В рамках *лингвокогнитивного подхода* драма рассматривается как одно из проявлений коммуникации. В работах Е.С. Кубряковой, В.З. Демьянкова, А.А. Кибрика, В.В. Красных отмечаются два плана коммуникации: общелингвистический и национально-детерминированный. Так, «каждый человек говорящий обладает индивидуальным когнитивным пространством (ИКП), набором коллективных когнитивных пространств (ККП) тех

социумов, в которые он входит, и когнитивной базой (КБ) того национально-лингвокультурного сообщества, членом которого он является. ИКП, ККП и КБ непосредственно влияют на процесс коммуникации» (Красных, 2000, с. 42). Драматургический текст способствует погружению индивидуума в театральное пространство, которое обладает высокой степенью условности, с одной стороны, и реальности – с другой. При этом перед читателем возникает определенная сложность: необходимо помнить, что всё воображаемое и понимаемое им ограничено пространством сцены. «Драматургические произведения по своей природе предполагают вероятную, а в большинстве случаев, обязательную инсценировку. Эта особенность находит отражение в особой архитектонике, где выделяются три плана – режиссера, актера и зрителя (читателя)» (Борботько, 2014, с. 362). Поэтому драма с точки зрения лингвокогнитивного подхода должна соединять трёх участников произведения, при этом отвечая запросам каждого и оставаясь центром коммуникативной ситуации.

С точки зрения *прагмалингвистики* и драматургический, и театральные тексты рассматриваются как коммуникативные ситуации, в которых происходит передача информации от адресата (автор) адресанту (читатель). В театральном пространстве возникают особые участники сообщения – актёры и режиссёр, поэтому театральное воплощение текста имеет цель максимального воздействия, а значит, реализуется перформативный аспект в коммуникации. По мнению А.Р. Габдуллиной, «театральная коммуникация есть результат множественности интерпретаций и условной переводимости словесного (дискретного) текста драмы в сценическое действие» (Габдуллина, 2012, с. 11). Если драма не продуцирует смыслы и не воздействует на мышление читателя/ зрителя, то возникает вопрос о её значимости в системе художественного творчества.

Семиотический подход предусматривает интерпретацию кодов в драматургическом тексте: «лингвистических, психологических, культурных, специфических театральных – принцип четвертой стены, жесты, реально-

пространственная дистанция между сценой и залом и прочее» (Давыдова, 2010, с. 10) – и явление «критического прочтения», включающего этапы конкретизации и пробрасывания (Р. Ингарден). Нередко семиотический подход применяется к драмам А.П. Чехова в свете исследований «подводного течения» или к драмам эпохи Серебряного века, в особенности к пьесам символистов. По словам Е.С. Никитиной, именно «семиотика и семиотический подход к тексту высветили его пространственность» (Никитина 2016, с. 99). Используя термин «театральный знак», учёные-семиотики пытаются объяснить всё художественное пространство текста с помощью единиц, элементов, однако в понятие «театральный знак» может «вмещаться» как отдельное слово, так и сам текст (Юберсфельд, Ельмслев). Этот же термин фигурировал и в трудах французского семиотика Патриса Пави, который впоследствии выдвинул термин «словесная декорация», ставший объектом данного исследования. Учёный опирался на знаковую модель Пирса–Соссюра и, применив её на театральную почву, доказал правомерность. Однако затем он отказался от идеи рассмотрения театрального знака, поскольку главными в театральной среде считал прагматические установки и единицы, которые способны к запуску активного мыслительного и познавательного процесса (чему и отвечает термин «словесная декорация». Подробнее С. 75).

Психосемиотический подход рассматривает любой текст как продукт автора и стимул для читателя одновременно. При этом данный подход вводит множество триединств для описания особенностей познания художественного текста. Самое главное в психосемиотическом подходе – это установление связи между смыслом, текстом и пониманием, при этом одним из ведущих понятий становится «коммуникация». Так как в драматическом тексте коммуникация равна действию, а действие равно пониманию, то анализ языка драмы наиболее сложен для установления связи между смыслом и пониманием. По словам Е.С. Никитиной, любой текст обладает множеством пространств (культурное, художественное, собственно

текстовое), но «даже самый примитивный рассказ разворачивается в тройном пространстве: пространстве действия, в котором протекают события; в пространстве сознания, во внутренней речи и переживаниях персонажей, вовлеченных в действие; и в пространстве самого текста, объединяющего первые два и отделяющем его от других историй» (Никитина, 2016, с. 11). Так, пространство сознания в тексте драмы наиболее явно связано с понятием «словесная декорация», которая содержится непосредственно в речи персонажей, раскрывает важные пространственные характеристики, сообщаемые читателю, и влияет на процесс восприятия им текста.

В рамках *литературоведческого подхода* рассматривается «художественный дискурс», который базируется на невозможности отделения драматического произведения от его театральной сущности. По мнению Б.В. Томашевского, у опытных драматургов наличествуют особые сценические и особые литературные редакции пьес. «В сценической редакции имеют место сокращения, а также специфическая планировка словесного материала» (Томашевский, 1931, с. 43). Подобный взгляд имеют и другие лингвисты, например, В.П. Ходус отмечает «взаимодополнительную и взаимообусловленную организацию соотношения драматургического (литературного) и театрального (сценического) текстов» (Ходус, 2009, с. 5).

В *культурологических, искусствоведческих* работах в области текста драмы (В.Ю. Богатырев, Ю.Б. Боров, Ю.В. Рождественский) подчеркивается театральный характер драматургических произведений, их потенциал в области реализации на театральной сцене. По мнению Ю.Б. Борева, основой театра выступает драматургия, под которой автор понимает правила создания пьесы и ее анализ, а также саму деятельность драматурга, а драма как род литературы является вербальной основой спектакля (Боров, 1988, с. 321). Разделение драматургического текста на текст сценический и текст для прочтения в некоторых случаях уместен, но чаще всего происходит единство

сценического и текстового, когда даже при сознательном акценте на тексте драмы невозможно уйти от мысленного сценографического воплощения.

Итак, представленные подходы объединяет понимание текста драмы как коммуникативного акта между автором и читателем, при котором создается особенное пространство смыслов, связанное с идеей театрализации. Наиболее значимыми подходами для изучения словесной декорации можно считать когнитивно-дискурсивный, лингвокогнитивного, семиотический и прагмалингвистическое направление, в русле которых и будет выполнено настоящее исследование. Однако именно семиотический подход обладает наибольшей объясняющей силой в отношении объекта и предмета данной работы: именно в русле семиотики были выдвинуты идеи о необходимости выделения словесной декорации как отдельного значимого элемента художественного пространства драмы.

Неизменным в подходах к рассмотрению драмы как рода литературы является значение сценического исполнения текста драмы, ведущим элементом которого является диалог, слово. В статье «Судьбы драматических произведений» В.М. Волькенштейн пишет: «Я полагаю, что драм «для чтения» (то есть только для чтения) не существует; что драма, которую нельзя играть – не драма, а либо трактат, либо поэма в диалогической форме, а если и драма, то драма неудавшаяся... я... вижу в драме естественный сценический материал, литературу театральных возможностей... пьеса есть одновременно сценический материал и законченное художественное произведение» (Волькенштейн, 1960, с. 54). Такой взгляд на драму как на словесное творение и как на сценическое воплощение подразумевает анализ языковых единиц и их функционирование. Сам текст является и результатом творческой работы писателя, и стимулом для читателя: «текст драмы лежит именно в области настоящей коммуникации, то есть соприкосновения сознаний автора и читателя, а не подготовительных процессов двух сознаний» (Голованева, 2011, с. 191). Коммуникация, которая происходит с помощью различных языковых

средств, приводит к воспроизведению особого типа пространства драматургического текста. Главный принцип, на котором создается вся драматургия, – это гармоничное единство: в драматургических текстах все должно подчиняться друг другу. По словам Г. Лессинга, «...сопоставление тел в пространстве сталкивается с последовательностью речи во времени» (Лессинг, 1957, с. 206). Поэтому возникает пространственно-временной континуум, который организуется особым образом в драматургических текстах.

Драма как проявление общения автора и читателя (главным образом при коммуникативно-когнитивном подходе), при котором каждому отводится равноценное значение, имеет свою специфику раскрытия языкового представления текста. «Выделяя драматическую функцию слова, предопределенную общими стилевыми началами драмы, можно определить словесный материал драмы, как – эмоциональное и динамическое слово» (Балухатый, 1927, с. 46). Анализ языка драмы становился объектом рассмотрения в работах современных исследователей – О.В. Гадышевой, Л.Ю. Веретенковой, К.С. Кюн, И.Г. Сагирян, М.А. Голованевой, В.П. Ходуса. Но языковое воплощение драматургических произведений давно осознавалось учеными: «Словесный материал драмы, пользование словом в драме, представляется, даже при беглом знакомстве с драматическим искусством, совершенно своеобразным» (Балухатый, 1927, с. 47).

При рассмотрении драматического текста важно учитывать его структурные элементы и их особенности, то есть разделять основной текст произведения на значимые части – рама произведения («паратекст» по терминологии П. Пави, «текст в тексте» по терминологии Е.С. Кубряковой, авторский текст) и слова персонажей (реплика, высказывание, диалог, монолог). Именно слова персонажей несут большую смысловую нагруженность и способствуют не только раскрытию сюжета, но и формированию пространства драматургического текста – в особенности

интеллектуального (связанного с общим фоном знаний и понятием интертекста) и реального / виртуального. Авторский текст в большей степени связан с эпическими характеристиками и повествованием, в то время как слова персонажей не лишены эмоционального выражения и лирических отступлений. В драматических текстах элементами повествования являются ремарки, монологи героев, зонги и другие структурные элементы драмы.

При исследовании языка драматургических произведений ученые указывают на определенную особенность, без которой исследование языка становится неполной. Слова персонажей в драматическом произведении – это особые слова, не «эстетические», а более «практические», которые направлены на реализацию определенной цели, обозначенной действием спектакля. «Первая особенность драматического языка заключается в том, что он – язык действенный. Пьеса есть изображение действия, борьбы, и потому слово в пьесе должно быть не только мостом между двумя действиями, но и само должно быть действием. Почти за каждым словом, за каждой фразой должно быть скрыто определенное действенное устремление персонажа, известным образом связанное с линией его единого действия» (Бородин, 1935, с. 84). Так, текст драмы (в особенности слова персонажей) связан с проявлением перформативного общения, а также реализует прагматическую направленность. В.Е. Хализев называет слова персонажей «словесными действиями» и отмечает, что «монологи и диалоги являются по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение» (Хализев, 1986, с. 42). Для текста драмы такое словесное действие, а точнее воздействие, связано с постоянным процессом коммуникации между актерами и зрителями, актерами и режиссером, режиссером и автором и так далее. Действенная сторона слова – это и способ показать происходящее, и цель раскрыть основной смысл произведения.

Если рассматривать сценический и драматический тексты с точки зрения языковой реализации текста драмы, «при сценическом воплощении словесный текст полностью исчезает как литературное явление, превращаясь из языковой структуры в структуру сценическую» (Поляков, 1980, с. 15). Связь драмы со сценическим пространством выражается в особом ее назначении (диалог со зрителем) и функции (сообщение, которое должно быть понято зрителем, а не коммуникация с ним). Такой диалог реализуется благодаря особому языку – драматургическому, который, напоминая речь обыденную, бытовую, существует по своим законам. По мнению В.Б. Шкловского, язык драмы – это «язык с довольно точным значением каждого понятия. Технически он выше каждого отдельного языка определенного человека или определенной деревни. Он более разработан, чем эти языки» (Шкловский, 1927, с. 45). Опосредованность драматургического слова его сценической реализации отмечается и С.Д. Балухатым, который указывает: «постоянная связь слова со «сценической» его препарацией, функции драматического слова, действенного в звучании и обычно сопровождаемого мимикой-жестом-поступком, не могли не создать особых черт драматической композиции и подбора таких признаков словесного материала, закономерное использование которыми привело к спецификации «драматического» слова» (Балухатый, 1927, с. 34). Драматургический язык многоаспектен: необходимо одновременно следить за словами автора, репликами персонажей, невербальными знаками на фоне общего контекста идеи и игры.

Перед автором драматургического текста выдвигаются определенные цели и задачи, решение которых влияет на результат творческого труда. В случае если драматург намеренно усложнит язык текста, он может потерять возможность правильной интерпретации художественного текста, поэтому, прибегая к символизации, девербализации, автор рискует оставить свой художественный замысел непонятым. «Драматург должен писать красноречиво; иными словами, язык каждого персонажа и всей пьесы в

целом должен намного возвышаться над уровнем языка нашей повседневной жизни» (Бентли, 2004, с. 99). В отличие от литературного языка драматическая речь не является непосредственно выразителем чувств и мыслей. Можно говорить о том, что она представляет собой некую нить, соединяющую сценического персонажа и зрителя, автора и читателя. Создавая драматургическое произведение или отдельное его высказывание, автор задает прагматику текста с целью быть понятым и услышанным. Прагматика определяет намерения автора, что выражается в структурно-смысловом устройстве произведения, его особенностях, а произведение в свою очередь должно быть ограничено числом интерпретаций читателя на уровне дешифровки языковых и культурных кодов. Значит, наличествуют особые коды, герменевтические указатели, ориентиры для достижения понимания (Г.-Г. Гадамер), что способствует появлению и развитию «сложной игры позициями» (Ю.М. Лотман) между самим текстом и воспринимающим реципиентом. Такие ориентиры, ключевые слова, «коммуникативные узлы» присутствуют в любом драматургическом тексте и могут быть выражены имплицитно и эксплицитно.

Драматургический диалог, монолог, лирические отступления, ремарки – все виды выражения драматургического языка способствуют развитию и раскрытию замысла автора, характеристики героев, а также всего драматургического произведения. «В процессе драматического общения приобретает значение не только диалогическое слово, но и его звучание, его интонации, информирующие нас о неких смыслах, сверх непосредственно в нем выраженных. На сцене в речевом процессе «предусмотрен» еще и диалог на языке жестов, движений, мимики, многозначительных «разгадывающих», «разгадываемых» и «неразгадываемых» взглядов, озадачивающих пауз и т. д. Но над всеми этими языками доминирует язык слова, которому они «сопутствуют»» (Костелянц, 2007, с. 54). Соотношение литературного языка и драматургического сложно определить однозначно: с одной стороны,

драматургический текст, являясь произведением литературным, не может быть написан нелитературным языком, с другой стороны, использование слов, выходящих за рамки литературного русского языка, способствует реализации множества функций (показать речевые особенности определенных героев, представить красоту русского языка и многообразие его стилевых и функциональных разновидностей).

Особенно сложно говорить о языке драмы при рассмотрении диалога, ведь «при всей схожести драматургического диалога с реальной диалогической речью разговорность остается в тексте пьесы лишь выразительным средством, поскольку здесь мы имеем дело с художественной диалогической речью, осложненной эстетически» (Сиротинина, 1994, с. 139). Поэтому работа драматурга над языком своего произведения заключается в сложном воспроизведении «живой», образной и динамичной речи, ориентированной на развитие сюжетного действия. В диалоге раскрываются все авторские интенции, связанные не только с конфликтом, но и с осмыслением пространства драмы, портретной характеристики и внутренних переживаний. Но для художественного диалога «характерны совершенно иные принципы речепроизводства: художественный диалог – часть художественного текста, который продумывается автором не менее тщательно, чем авторская речь» (Там же, с. 139). Это связано с тем, что в словах персонажей, которым отводится гораздо больший объем, чем словам автора, заключается не только коммуникация, но и воздействие на читателя.

По мнению Е.С. Кубряковой и О.В. Александровой, именно диалог, полилог, монолог как обмен репликами между действующими персонажами являются языком пьесы (Кубрякова, Александрова, 1997). При исследовании диалога как интеракционного речевого акта языковой единицей исследования является высказывание или реплика (Зиньковская, 2008, с. 111). Значимость реплики подчеркивается тем, что именно она была первичной по времени её введения в структуру художественного

произведения (в отличие от ремарок или перечня действующих лиц с представлением их краткого описания, которые появились значительно позже). По своему объему совокупность реплик занимает существенно большее текстовое пространство, чем совокупность ремарок. Однако, начиная с драматургических текстов А.Н. Островского, ни одна драма не может считаться полноценно изученной и быть понятой без анализа ремарок, их содержания и функций. Взаимосвязь высказываний и ремарок обнаруживается на разных уровнях текста, при этом они «должны композиционно и художественно выделяться, с тем, чтобы произведение заиграло при конкретизации всеми выступающими в нем эстетическими достоинствами» (Ингарден, 1958, с. 90-91).

Вопрос о наполненности и границах реплики остается открытым в лингвистической науке: реплика может быть равна одному предложению (высказыванию), может объединять предшествующее или последующее содержание, или же «в качестве реплики рассматриваются высказывания одного персонажа в рамках одного явления или высказывания всех персонажей в рамках одного явления» (Тамарченко, 2001, с. 336-341). М.Б. Борисова и О.В. Гадышева определяют еще один тип реплик – парный диалог, который представляет собой «завершенный диалогический фрагмент, отличающийся стилистическим своеобразием реплик» (Борисова, 2000, с. 155). Они же говорят о существовании монологического диалога и полилога, встречающихся в литературе начала XX в., во время, когда важен не столько формат общения и обмена репликами, сколько разрыв с традиционной формой изложения информации, протест против равноправия в диалоге, стремление показать самоценность монолога и его отчужденность от общей структуры драмы. Несмотря на свою долгую историю существования, диалог и монолог как развернутые реплики или совокупность реплик (в зависимости от подходов) заметно изменили свое функциональное назначение: диалог остался основой структуры драматического произведения, а монолог занял доминантное место в кульминации сюжета (Беркнер, 2001, с. 11). По мнению

Б.О. Костелянца, «в драме отношения и поступки выражают себя, прежде всего, в словесных высказываниях» (Костелянц, 2007, с. 13), что подчеркивает функциональную направленность речи персонажей. При любом понимании сущность реплики остается неизменной – «слова одного актера, вслед за которыми другой актер произносит следующие по ходу пьесы слова» (Ушаков, 2005, с. 1342).

В функциональном смысле реплика связана с раскрытием мировоззренческой позиции автора, с необходимостью не только авторской самореференции, но и с целью влияния на читателя. «В драме, где доминирующее положение принадлежит речи персонажей, автору довольно сложно говорить своим “голосом”, чтобы установить прямую связь с реципиентом» (Ершов, 2011, с. 42). Поэтому драматург тщательно создает все необходимые для презентации языковые единицы, которые должны не только повествовать, но и воздействовать: «основным началом драматургического текста в его традиционном представлении являются словесные действия персонажей, которые составляют непрерывную, сплошную картину происходящего на сцене» (Ершов, 2011, с. 42). Реплики связаны с понятием «словесного действия», которое не призывает героев или читателей к выполнению какого-либо конкретного поступка, а мотивирует к осмыслению происходящего. «В реалистической драме XIX века драматизм столкновения характеров обнаруживается, прежде всего, на уровне языка. Теперь речевой строй драмы становится диалогическим не только по форме, но и по сути» (Владимиров, 2007, с. 164). С этого времени реплики персонажей перестают восприниматься как действие в другом пространстве – сценическом: теперь объединяются зритель и персонаж на сцене, они взаимодействуют по законам одного хронотопа. «Для зрителей это, прежде всего, выражение мыслей; для актера это, кроме того, еще обязательно и словесное действие, то есть действие мыслями и понятиями» (Станиславский, 2015, с. 65). В рамках пьесы объединяется множество тем, соотношение которых позволяет говорить об общем строе драмы: темы

взаимодействуют в пределах диалога, словесного действия, но имеют конкретное воплощение и выполняют определенную функцию.

Начало XX века стало ознаменовано не только переосмыслением формы драматического произведения, но и качества самого языка, которое играет громадную роль, ведь «ни одна пьеса, написанная плохим языком, если даже она прекрасно построена, не может рассчитывать на успех» (Бородин, 1935, с. 83). В драматургии этого времени с ростом значимости символизации и принципами упрощения языка возрастает роль невербального языка, хотя «безъязыкого театра не бывает вообще» (Барбой, 2000, с. 31). Отрицание каких-либо элементов часто приводит к выдвиганию их роли в последующее время. «На развитой стадии театра становится очевидна содержательная дифференциация языка, причем, как во всех других случаях, по разным признакам. Не театральная семиология, а сам театр заставляет думать о языке» (Барбой, 2000, с. 34).

Итак, драматургическая речь, слово в драматургическом действии – это неизбежный поиск смысла, неизбежная работа над содержанием и его представлением. «Постоянная связь слова со «сценической» его препарацией (связь фактическая или только предопределенная пьесной формой произведения), функции драматического слова, действенного в звучании и обычно сопровождаемого мимикой-жестом-поступком, не могли не создать особых черт драматической композиции и подбора таких признаков словесного материала, закономерное пользование которыми привело к спецификации «драматического» слова» (Балухатый, 1927, с. 55).

Язык драматургического текста при рассмотрении особенностей структуры, свойств, способов выражения драматургического текста как единого целого имеет следующие особенности:

1. Драматургический текст носит перформативный характер, который реализуется в словах персонажей (диалоги, монологи, высказывания). Само понятие перформативности было предложено Дж. Остином для описания типов высказываний, в которых план речи

совпадал с планом действия, а также высказываниям, где речь равна действию. Далее Ю. Хабермас рассматривает возможности текста, в результате чего переносит принцип перформативности с отдельного высказывания на отдельный текст. Учёные исходят из положения, что перформативный текст – это «текст, актуализирующийся в ситуации коммуникации, который является в первую очередь действием: во-первых, коммуникативным действием, а во-вторых, действием саморепрезентации, репрезентации себя через актуализированные способы мысли и деятельности» (Грязнова, 1998, с. 76).

2. *Одной из важных единиц драматургического текста является высказывание или реплика.* Выделение высказывания носит дискуссионный характер, а объединение реплик в диалог усложняет лингвистический анализ, поскольку усложняется структура и семантическая наполненность. Лингвистические вопросы, посвященные исследованию диалога, освещены довольно слабо. Так, И.П. Зайцева описывает диалог и диалогическое единство, приводит их классификацию, стремится рассмотреть эволюцию диалога в пьесах (Зайцева, 2002). В исследованиях Я.В. Боргер объектом исследования становится речевой акт с семантикой негативной реакции в структуре драматургического текста (Боргер, 2004); в работе И.А. Тисленковой рассматриваются особенности создания речи персонажей разного возраста, их специфика и отличия (Тисленкова, 2004).

3. *Драматический текст реализуется в единстве трех составляющих: акт иллокуции (выражение цели высказывания), акт локуции (процесс произнесения высказывания) и акт перлокуции (воздействие на адресата).* Акт перлокуции реализуют более всего «следующие компоненты драматического текста: заглавие, подзаголовок, эпиграф, посвящение, вспомогательный текст: список действующих лиц, разного рода сценические указания, система ремарок» (Каримова, 2004, с. 10). Такие компоненты драматического текста также называют рамой текста, рамкой или рамочным

текстом; они связаны с идеей «авторского слова» и противопоставляются речи персонажей, в узком понимании, или взаимодополняются, – в широком.

4. *Нерешенным остается вопрос о соотношении эпического и драматического в драматургическом тексте.* В тексте драмы помимо движущего драматического конфликта присутствуют повествовательные элементы, которые могут быть обнаружены в ремарках, монологах, зонгах. В монологах часты словесные описания (изображения), которые передаются читателю с точки зрения взгляда героя. От словесных описаний следует отличать словесные декорации, которые также носят повествовательный характер и обнаруживаются в речи персонажей.

5. *Структура драматургического текста,* которая, по словам Н.Д. Тamarченко, отличается жесткой композицией (Тамарченко, 2007, с. 328), *представлена рамой текста и словами действующих лиц.* При этом «дополнительный текст» (афиша, ремарки, обозначение имён персонажей), с одной стороны, визуально (графически) отделяется от основного текста (диалогов и монологов), но, с другой стороны, семантически дополняет его. Поэтому без языковых средств связности невозможно представить текст драматургического произведения. Анализу средств связности в тексте драм, выявлению разницы в их синтаксическом воплощении и структуре самого текста посвящены работы С.Ю. Бочавер (Бочавер, 2012).

Представленные языковые особенности драматургического текста связаны со спецификой драматургического текста. Но стоит отметить, что с развитием театра меняются структура, языковое воплощение и намерения автора. В театре авангарда и символическом театре становится важной роль режиссера, который воспринимается «вторым автором». Вследствие этого наблюдается интерес к трансформации в пределах сценического построения пьесы.

В драме XX в. именно совокупность речей становится объектом пристального внимания драматурга, режиссера, а затем и читателя, в отличие от драм XIX в., которые в большей степени были ориентированы на описание

отдельных персонажей и их внутреннего мира. Поэтому ведущей формой диалога становится монолог, в котором не только описаны эмоциональные переживания персонажа, но и его местонахождение, оценка происходящего, отношения с другими субъектами общения. Это, прежде всего, относится к драмам Б. Брехта, в которых, по мнению Р. Барта, соединяется «марксистский разум с семантической мыслью», и драмы эти – «размышления об эффектах знака» (Барт, 1989: 9).

Осмысление языка происходит в процессе творчества всех крупных поэтов (А.А. Блок, А. Есенин, В.В. Маяковский, М.И. Цветаева), которые переходят от малых поэтических форм (стихотворение) к более крупным (поэма, драма).

Взаимосвязь реплик и ремарок в процессе исторического развития приводит к созданию новых видов элементов текстовых структур. С самого начала использования ремарок в художественном произведении данный элемент текста трансформировался. «С XVIII века ремарки становятся все более подробными, а в нач. XX в. – весьма обстоятельными» (Бен, 1971, с. 250). Именно в XX в. ремарки получили множество вариаций: возникает ремарка-новелла (понятие Г.Е. Бена), в структуру которой включены «отдельные реплики, которые подкрепляют описание и создают целостную картину драматического произведения» (Бен, 1971, с. 250); появляется беллетризованная ремарка, которая связана с авторской идеей, имеет признаки эпизации (монологизации) и произносится со сцены. Такие ремарки характерны для драматургии Л. Андреева, М. Метерлинка, Б. Шоу. Затем в середине XX в. в связи с изменениями в структурно-функциональном строе ремарок возникает особый прием киносценария – голос-комментарий автора за сценой, из зала, в записи (драматургия С. Эйзенштейна, Е. Шварца).

Из-за всех перечисленных изменений главенствующую роль в структуре драматургического текста приобретает рамочный текст (Ю.В. Кабыкина): происходит его сужение в объемах, но возрастает степень символизации. Введение новых элементов текста драмы с целью описания и

разъяснения авторского намерения – закономерное и осознанное действие драматургов. Важная информация теперь не только сообщается в раме драматургического текста, но и звучит в речи персонажей («словесные декорации»). По мнению М.И. Чипизубовой, словесная декорация лучше всего обнаруживается в театре абсурда, «т.к. он усиливает условную составляющую, определенным образом конструирующую зрительское восприятие» (Чипизубова, 2004, с. 13). Речь идёт о словесных декорациях, способных раскрывать сущность пространственных характеристик текста. Исследование словесной декорации – актуальная и целесообразная работа, необходимая при описании любого драматургического текста.

Таким образом, драматургический текст и язык драмы могут быть рассмотрены и подробно описаны благодаря множеству различных концепций и подходов (когнитивно-дискурсивного, лингвокогнитивного, прагмалингвистического, семиотического, психосемиотического, литературоведческого, культурологического, искусствоведческого и других), которые, главным образом, сходны в нескольких установках: текст драмы представляет собой синтетическое единство его структурных элементов, где каждый элемент (ремарки, название, рама текста) ориентирован не столько на коммуникацию, сколько на воздействие (реализация перформативного характера драмы). Именно слова персонажей в большей степени связаны с воздействием и с процессом создания некоего виртуального, ирреального пространства, которое дополняет все сюжетные действия, происходящие на сцене, дополнительными сведениями, столь важными для раскрытия замысла художественного произведения.

1.2 Виды текстового пространства и пространство драмы

Текстовые пространства разных жанров не могут быть представлены одинаково: для каждого из них присущи особенности изображения в процессе создания пространства. При рассмотрении самого понятия пространства становится понятным, почему в лингвистической науке, как и в других гуманитарных науках, остаётся так много нерешенных вопросов: во-первых, нет единого подхода к определению понятия «пространство»; во-вторых, все сложившиеся в науке знания о пространстве – это комплекс философских исследований, которые в большинстве случаев исходили из понимания места человека относительно других, окружающих его, предметов; в-третьих, пространство тесно связано с понятием времени, а значит, не может быть до конца рассмотрено без указания сведений, связанных с временными характеристиками.

На ранней стадии формирования человеческого общества категории пространства и времени мифологизировались. Еще с античных времен категория пространства становилась объектом рассмотрения многих ученых: Демокрит, Эпикур, Лукреций ввели понятия-оппозиции «пустое пространство» или «однородное» (оно одинаково во всех направлениях) и «бесконечное пространство» (разное во всех направлениях и по всем параметрам); Пифагор развивает мысль о беспредельности пространства, об отсутствии видимых границ; Платон высказывает идеи о геометрическом пространстве, законченном и обрамленном, обращает внимание на символ замкнутого хоровода, с которым он связывает идеальное воплощение искусства. Аристотель же, рассуждая о пространстве, использует понятие «место». По его мнению, пространство обязательно состоит из множества мест: «...место есть первое, объемлющее каждое тело» (Аристотель, 2007, с. 59).

Более детальное и пристальное изучение пространства происходит в Новое время, связано оно с интересом к данной категории в области философии и физики. Ключевые идеи теории пространства с точки зрения философской мысли опираются на выводы, полученные в Новое время, и связываются с противоположными толкованиями сущности пространства – субстанциональному и релятивистскому, связанным с именами И. Ньютона и Г. Лейбница. И. Ньютон, вступая в диалог с Р. Декартом, опровергает идею о заполненном мировом пространстве и считает, что пространство является «пустым «вместилищем тел», абсолютно неподвижным, непрерывным, однородным и изотропным, проницаемым» (Ньютон, 1936, с. 34). Г. Лейбниц полагал, что «пространство – это порядок взаимного расположения множества тел, существующих вне друг друга» (Лейбниц, 1960, с. 105). Дальнейшие исследования пространства сводились к тому, что ученые принимали за основу либо точку зрения Г. Лейбница (Дж. Толанд, Д. Дидро, Г.В.-Ф. Гегель), либо точку зрения И. Ньютона (И. Кант). Это же обнаруживается и в современной науке, где субстанциональная и релятивистская концепции стали ведущими для определения понятия пространства во всех науках.

Необходимо отличать от категории «пространство» категорию «художественное пространство». По мнению А.Я. Гуревича, «художественное время и художественное пространство, с которыми мы сталкиваемся в литературе или в живописи, имеют специфические особенности, проистекающие в большой степени не прямо из способов восприятия мира и истории обществом, в котором были созданы эти произведения, а из особых идеологических и художественных задач, возникавших перед писателями, поэтами и живописцами» (Гуревич, 1972, с. 28). Так, художественное пространство более соотносимо с ирреальным пространством, даже если оно наделено реальными характеристиками объектов, входящих в общее физическое пространство.

Категорию художественного пространства детализировал О. Шпенглер в работе «Закат Европы», в которой пространство понимается как «прасимвол культуры» и связывается с тремя типами культуры: аполлонистической (ее символ – тело), фаустовской (символ – бесконечное пространство) и магической (ирреальной, мистической). О. Шпенглер считал правильным отделять категории времени и пространства и не рассматривать их вместе, поскольку они обладают разными метрическими параметрами. К художественному пространству он относил то, «что не пережито и не прочувствовано, что только продумано» (Шпенглер, 1993, с. 49). Постоянная мысль о связи художественного пространства и ирреального пространства прослеживается на протяжении долгих лет. Подобная идея есть и у философа, идеолога панславизма Н.Я. Данилевского, который считал, что в природе и в истории «царит пространственная и временная упорядоченность» (Данилевский, 2011, с. 135), «история отдельной культуры ограничена в своем времени и пространстве» (Данилевский, 2011, с. 138). С одной стороны, ирреальность художественного пространства, с другой стороны, некая оторванность, но целостность и законченность позволяют говорить о художественном пространстве как особой системе, имеющей зеркальные элементы реального мира.

В литературоведении категория пространства была исследована Ю.М. Лотманом, В.Н. Топоровым, М.М. Бахтиным, Д.С. Лихачёвым. По мнению Ю.М. Лотмана, пространство можно считать самостоятельной категорией: «художественное пространство не есть пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими мирами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом убеждает в том, что язык художественного пространства... – один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение» (Лотман, 1988, с. 255).

Ю.М. Лотман определял категорию пространства как структуру и разграничивал следующие ее типы:

1. Точечное (последовательность эпизодов без указания на дальнейший ход событий; оно ограничено, замкнуто. Примером могут служить пространство дома, комнаты, палаты). Например: «*Действие в Москве, в доме Фамусова*» (<http://ilibrary.ru/text/5/p.1/index.html>).

2. Линейное / плоскостное / земное (либо обладает, либо не обладает заданностью направления; не безгранично, имеет начало (исходную точку) и конец. К данному типу пространства относят такие понятия как «жизненный путь», «дорога», «море», «плавание»). Такой тип пространства чаще всего используется для изображения внутреннего мира лирического героя в поэзии. Например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «*Выхожу один я на дорогу...*» (дорога как пространство), В.А. Жуковского «*Море*» (море как пространство) и в других.

3. Плоскостное (пространство обыденного мира). Оно может быть представлено подробным развёрнутым описанием или одной лексемой, но важно, что оно не является единственным местом действия (в отличие от точечного). Например, развёрнутое описание представлено в пьесе «*Дядя Ваня*»: «*Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара. Недалеко от стола качели*» (Чехов, 2010, с. 77). Примером краткого описания места может служить ремарка в комедии «*Свои люди сочтёмся*»: «*Гостиная в доме Большова*» (Островский, 2012, с. 7).

4. Объемное (благодаря языку можно создать другие внепространственные категории, связанные с живописью, театром, музыкой и прочим). Например, в драме «*Три сестры*»: «*За сценой на улице едва слышно играют на гармонике*» (Чехов, 2010, с. 160).

Иного мнения придерживается М.М. Бахтин, который вводит понятие «хронотоп», соединившее категорию пространства и времени. Он выделил несколько хронотопов пространства: циклический, линейный, хронотоп вечности (Бахтин, 1976, с. 251). Каждый из них имеет инвариантные

характеристики, но в творчестве конкретного писателя может получать индивидуальные характеристики.

Б.М. Эйхенбаум отметил мысль, которая стала отправной для многих литературоведческих и театральных исследований в области хронотопа: «преградой для взора художника, всматривающегося в сущность мира, стоит область пространственно-временных отношений» (Эйхенбаум, 1924, с. 51). С одной стороны, это извечный вопрос о движении человеческой жизни, о месте человека в мире, но, с другой стороны, ответ на этот вопрос вряд ли может быть единственно верным.

Структура языковой категории пространства, представленная довольно сложно и многогранно, становится объектом пристального исследования многих лингвистов, которые для обозначения пространства используют следующие термины: «*текстовое пространство*», «*локальность*», «*континуум*», «*пространство*», «*место*», «*локативность*», «*специальность*», «*художественное пространство*». Вклад в изучение текстовой категории пространства в разное время был сделан И.В. Арнольд, М.П. Брандесом, И.Р. Гальпериным, М.Н. Левченко, О.И. Москальской, Л.А. Ноздриной, З.Л. Тураевой, Е.И. Шендельс и другими.

Также при рассмотрении пространства вводится понятие «семиотика пространства». Это связано с представлением художественного пространства в качестве «семиотичной реальности, которая прочитывается только в контексте и с точки зрения личной среды говорящего...», а значит – «визуальное и интуитивное пространства составляют основу миротворчества как автора, так и читателя» (Савельева, 1996, с. 163). Семиотика пространства исследуется не только в языкознании и литературоведении, но и в других науках, являясь термином междисциплинарным. Для изображения пространства используются как конкретные объекты, так и условные знаки, мотивированные символами, знаками и пространством, создаваемым с их помощью. Все зависит от выбора цели повествования. Семиотика пространства включает в себя визуальную семиотику, но последняя

ориентирована на зрительные ощущения, которые, в свою очередь, могут иметь совершенно иное значение. Художественное пространство в литературном произведении – это неразрывная множественность, в которой расположены герои и разворачивается действие. Главная трудность, в определении художественного пространства заключается в том, что «пока мы не видим собственное существо пространства, речь о каком-то художественном пространстве тоже остается туманной» (Хайдеггер, 1993, с. 208).

Семиотика занимается не поиском значения, то есть отношением художественного произведения к реальному миру, а способом получения этого смысла. «Это наука, изучающая жизнь знаков в обрамлении жизни общества. Она расскажет нам, из чего эти знаки состоят, каким законам подчиняются» (Соссюр, 2004, с. 40).

Семиотическое исследование литературного произведения в настоящее время заключается в выяснении в нем предметов разной степени общности. Данное исследование проводится в двух направлениях: цель (найти и классифицировать свойства, которыми обладает произведение или идиостиль) и соединение однообразных объектов в группы, которое может носить общее имя, соответствующее всем членам группы.

Существует комплекс различных систем семиотизации пространства:

- визуально-пространственный код, регулирующий связи между формами визуального выражения и его интерпретации на том или ином уровне психики;

- синестетический код – соотносящий зрительные ощущения формы и цвета с переживаниями иных модальностей;

- перцептивный код – с его помощью осуществляется развертывание оптических данных в восприятии объемных форм видимого мира, а также в искусственно созданных стимулах-изображениях, программирующих определенный строй восприятия (Чертов, 1999, с. 34).

П.А. Флоренский в работе «У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики)» пишет: «...в самом понятии пространства различаются три, далеко не тождественные между собою, слоя. Это именно: пространство абстрактное или геометрическое, пространство физическое и пространство физиологическое, причем в этом последнем, своим чередом, различаются пространство зрительное, пространство осязательное, пространство слуховое, пространство обонятельное, пространство вкусовое, пространство общего органического чувства и т. д.» (Флоренский, 1990, с. 141). Из этого высказывания следует, что одно пространство может совмещать в себе как минимум три других пространства.

Рассмотрим несколько определений текстового пространства с точки зрения лингвистического подхода и выделим основные свойства категории пространства.

По мнению Матвеевой, текстовое пространство (локальность) – «текстовая категория, представляющая собой неотъемлемое свойство всех объектов действительности, поэтому пространственные характеристики приписываются и тем объектам, которые сами по себе не имеют пространственной природы (например, концептам и концепциям)» (Цит. по Болотнова, 2009, с. 178). Исходя из данного определения, любой объект или предмет находится в пространстве, поскольку, с одной стороны, входит в общее пространство, с другой – сам определяет это пространство, а возможно и сам является этим пространством. В данном случае можно говорить, что есть особые пространственные объекты – локусы, относительно которых организуются, объединяются или характеризуются другие объекты и всё пространство в целом.

По мнению М.Н. Левченко, текстовая категория пространства отражает соответственные совокупности всех эксплицитных и имплицитных показателей не только пространства, но и времени на основании их функциональной и семантической общности с позиции лингвистического аспекта (Левченко, 2003). Сближение пространства и времени на уровне

лингвистики можно проследить в категориях предикативности, темпоральной модальности, таксиса, дейксиса и других.

Н.А. Николина предлагает следующее определение текстовой категории пространства: «Пространственная организация всех событий, неразрывно связанная с временной организацией произведения, и система пространственных образов текста» (Николина, 2003, с. 21). В данном определении ярко отражена идея художественного пространства, а также релятивистский философский взгляд о заполняемости пространства всеми включаемыми в него элементами.

А.А. Сыродеева определяет ключевые особенности категории пространства следующим образом: «Являясь своего рода пучком векторов нашего времени, локальность представляет собой образование, с одной стороны, трудноопределимое, а с другой – легко узнаваемое во многом. Ее по праву можно считать настроением, характеристикой социокультурной атмосферы» (Сыродеева, 1998, с. 4). Так, появляется идея о функции пространства – создавать настроение, атмосферу, определенную интеллектуальную обстановку, то есть приближение к абстрактному и индивидуальному пространству.

Американский лингвист и критик Дж. Фрэнк в своей работе «Пространственная форма в современной литературе» вместо термина «пространство» употребляет термин «пространственная форма». Но «форма» у него имеет постоянный признак, тесно связанный с пространственностью. Поэтому в данном случае речь также идет о некой способности предметов и объектов выступать в роли пространственных элементов.

Е.С. Яковлева предлагает называть «языковой моделью пространства интерпретацию пространства, содержащуюся в семантике слов – “носителей модели”» (Яковлева, 1994: 13). По ее мнению, «...картина пространства в русском языковом сознании не сводима ни к какому физико-геометрическому прообразу: пространство не является простымместилищем объектов, а скорее наоборот – конструируется ими и в этом

смысле оно вторично по отношению к объектам» (Яковлева, 1994, с. 20-21). Вторично оно также по причине индивидуализации объектов, а значит и самого пространства.

Таким образом, нет единого и общепринятого определения понятия текстового пространства, но многочисленные подходы показали, что общими установками является тенденция к описанию пространства по средствам совокупности множества объектов, входящих в пространство или же с помощью которых может быть охарактеризовано пространство. При этом важно также, что текстовое пространство связано с художественным (а иногда и совпадает с ним), а значит, оно также создается по принципам условности, описывает ирреальное пространство.

При выделении драматического дискурса, который входит в понятие «художественный дискурс» ученые говорят о возникновении концепта «пространство», который «реализуется в драматическом дискурсе двунаправленно: с одной стороны, как совокупность локальных характеристик и обозначений, с другой – как элемент хронотопа, как определенная конфигурация модели художественного пространства произведения» (Шевченко, Самсонова 2011, с. 216).

Проанализировав различные лингвистические подходы к выделению текстового пространства, выделим следующие базовые единицы пространства: место, протяженность, расстояние, противопоставления пространств, движение, виды передвижения.

А. Вежбицкая добавляет к ним также направление, границы пространства, силу притяжения (Вежбицкая, 1997, с. 174).

Категория текстового пространства обладает следующими базовыми характеристиками.

1. Является результатом творчества автора и даже при максимальной реалистичности изображения представляет художественную условность.

2. В любом произведении существует хотя бы одно время и одно художественное пространство.

3. Любой объект, описанный в произведении, находится в пространстве и связан пространственными отношениями с другими объектами.

4. Категория текстового пространства неразрывно связана с текстовой категорией времени, хотя в творчестве каждого писателя их взаимосвязь представлена по-разному.

5. Характеристика пространства может варьироваться от локальной ограниченной обстановки (места жительства, работы, пребывания) до обширных территориальных пространств (взаимодействие государств или даже реального и виртуального пространства).

Способы описания взаимосвязи времени-пространства в научной мысли и в мировосприятии человека «неразрывно связаны с характером пространственно-временного континуума в произведениях литературы и типами образов, воплощающих время и пространство» (Тапина, 2006, с. 83). Однако пространство и время не только связаны с типами образов, но и сами объединяются, образуя типологию.

И.Я. Чернухина определяет пространство как «продукт творчества автора, эстетический способ речевого воплощения физического и философского аспектов пространства в пределах прозаического и поэтического текста» (Цит. по Болотнова, 2009, с. 182). Ученый выделяет следующие типы текстового пространства: конкретное художественное пространство, поэтически трансформированное пространство, обобщенное художественное пространство, художественное пространство абстракции (Чернухина, 1987).

Н.С. Болотнова говорит о возможности классификаций на различных основаниях, которые находятся в отношениях дополнения. По ее мнению, весьма удовлетворительной является следующая классификация типов пространства:

1. Объективное (диктумное) / субъективное (модусное). Необходимо отметить, что объективное пространство связано с описанием реальных, физических объектов, которые чаще представлены в речи повествователя

(проза) или в ремарках (драма). Пространство субъективное описывается от лица персонажей и отражает их взгляд, взаимодействие и отношение к данному пространству. Например, объективное пространство представлено в ремарке «Действие происходит в городе Калинове, на берегу Волги, летом» (Островский, 2012, с. 156). Субъективное пространство описывается в последующих словах героев: «Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется!» (Островский, 2012, с. 157).

2. Концептуальное / художественное. Концептуальное пространство является разновидностью объективного пространства на уровне логических суждений о реально существующем пространстве, а художественное – разновидностью субъективного, способствующего созданию художественного пространства. В рамках представления художественной действительности может быть выделена своя типизация. Именно с помощью выделения важных элементов и частей в пределах описания объективного пространства прослеживается концептуальное пространство. Например, если в объективном пространстве наблюдается описание «*на берегу Волги*», то при последующем описании находим: «Общественный сад *на высоком берегу Волги*; за Волгой сельский вид; на сцене две скамейки и несколько кустов» (Островский, 2012, с. 157). Именно уточнение *высокий* играет важную роль, ведь именно на этом берегу окажется Катерина в драме А.Н. Островского «Гроза». Художественное пространство создаётся в пределах диалогов автора, героев и читателя, когда происходит осознание, что действие происходит только в пределах художественного времени и локальности. Например, Кулигин в драме восклицает: «Восторг! Приглядитесь вы, либо не понимаете, какая красота в природе разлита» (Островский, 2012, с. 157), где под лексемой «вы» понимается не только Кудряш и Шапкин, но и персонажи и читатели, не разделяющие его точку зрения.

3. Реальное художественное / ирреальное. Реальное пространство обладает следующими характеристиками: протяженность, прерывность / непрерывность, трехмерность. Ирреальное пространство подразделяется на

астральное, волшебное, inferнальное, фантастическое, пространство Зазеркалья, сказочное, символическое. Например, в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» реальное пространство выражено ремаркой «Чистая, хорошо меблированная комната, письменный стол, зеркало; одна дверь во внутренние комнаты, на правой стороне другая, входная» (Островский, 2012, с. 229). Ирреальное пространство ярко выражено в пьесах А. Блока, причем оно соединяет в себе как inferнальную, так и символическую разновидность: «По небу, описывая медленную дугу, скатывается яркая и тяжелая звезда. Через миг по мосту идет прекрасная женщина в черном, с удивленным взором расширенных глаз. Все становится сказочным – темный мост и дремлющие голубые корабли. Незнакомка застывает у перил моста, еще храня свой бледный падуший блеск. Снег, вечно юный, одевает ее плечи, опускает стан. Она, как статуя, ждет. Такой же Голубой, как она, восходит на мост из темной аллеи. Также в снегу. Также прекрасен. Он колеблется, как тихое, синее пламя» (Блок, 2015, с. 431).

4. Открытое / закрытое (замкнутое). С закрытым пространством чаще всего связана идея микропространства или пространства театрального, ограниченного конкретными объектами, в то время как открытые пространства соотносятся с макропространством и категориями «пустого пространства», неограниченного или расширенного пространства. Однако часты примеры использования символов или отдельных объектов для представления как открытого пространства (небо, поле), так и закрытого пространства (дверь, стена, окно, ворота). Для этого вводятся пространственные ориентиры. Примером открытого пространства может служить ремарка из драмы А.А. Блока «Незнакомка»: «Конец улицы на краю города» (Блок, 2015, с. 430). Закрытое пространство представлено в драме «Три сестры»: «Действие происходит в губернском городе» (Чехов, 2010, с. 137).

5. Расширяющееся / сужающееся. При этом точкой отсчёта может выступать конкретный персонаж (необязательно главный) или определенный

объект. Расширение пространства может происходить с помощью приёма монтажных (прообраз киносценариев и киносъёмок) или с помощью введения ирреальных пространств (сон, размышления, воспоминания). Другим примером расширения пространства могут выступать пространственные образы, связанные с понятием интертекста. Например, в пьесе «Три сестры» героиня рассказывает: «Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад, и, я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору, в Москве уже всё в цвету, тепло, все залито солнцем» (Чехов, 2010, с. 139). Сужающееся пространство представлено в постепенном ограничении локальных характеристик от широких к узким. Например, в драме «Гроза» в первой ремарке значится: «Действие происходит в городе Калинове» (Островский, 2012, с. 156), а затем – «Комната в доме Кабановых» (Островский, 2012, с. 176), то есть прослеживается сужение «город – дом – комната». При этом компонент сужения – дом – восстанавливается имплицитно: резкий переход не наблюдается.

6. Конкретное / абстрактное. Наиболее ярким представлением конкретного пространства является его номинация, наличие исторических и фактологических сведений. Отметим, что конкретное пространство может соотноситься как с реальным, так и с воображаемым пространством. Например, Тридевятое царство или Остров Буян обладает такими характеристиками, как конкретное, воображаемое. В пьесе же «Король на площади» А.А. Блока действие происходит в следующем месте: «Городская площадь. Задний план занят белым фасадом дворца с высокой и широкой террасой» (www.az.lib.ru/b/blok.ru), где нет конкретного указания на название города или его географическое месторасположение. Эта же абстрактность, а в смысловом плане и обобщенность, также сохраняется при перечислении главных персонажей, которые не имеют имён (Король, Шут, Влюблённые, Зодчий, Поэт и прочие).

7. Реальное видимое / воображаемое. Реально видимое пространство может быть передано от 3 лица или непосредственно передаваться зрителю

(театральное пространство). Без присутствия предметов пространства, о которых сообщается из слов персонажей или которые обязательно должны находиться на сцене, сложно вообразить весь процесс постановки. Например, в пьесе «Три сестры» герои играют в пасьянс, этому предшествует ремарка «Ирина идёт и садится за стол. <...> Раскладывает пасьянс» (Чехов, 2010, с. 167). Отсутствие стола явно сделает игру актеров на сцене абсурдной. Воображаемое же пространство возникает чаще в расширяющемся пространстве и связано с иными пространствами или даже с другими временами, часто невозможными. Например, в пьесе «Незнакомка» А.А. Блока описано воображаемое пространство:

«Восходит новая звезда.

Всех ослепительней она.

Недвижна темная вода,

И в ней звезда отражена.

Ах! падает, летит звезда...

Лети сюда! сюда! сюда!» (Блок, 2015, с. 431)

Но нередко реальное (видимое) и воображаемое пространства сосуществуют, дополняют друг друга, вследствие чего может возникать деформация или приём противопоставления (Болотнова, 2009, с. 178-181).

Из представленного видно, что типология строится на бинарных оппозициях. Это связано с тем, что пространство осознавалось с древних времён в ментальном представлении и языковой репрезентации с помощью словесных пар: *верх/низ, далеко/близко, небо/земля, восток/запад, правый/левый, север/юг* и другие.

По мнению И.Я. Чернухиной, существует явная оппозиция пространственных оппозиций «конкретное – трансформированное – абстрактное – обобщенное», а значит, целесообразно и выделение одноименных пространств (Чернухина, 1987, с. 11-18).

Т.В. Жеребило выделяет одномерные и многомерные пространства (Жеребило, 2010, с. 257). Многомерные пространства характеризуются

наличием в их составе нескольких пространств с различными характеристиками (например, реальное пространство и ирреальное пространство). Также с многомерными пространствами связано разделение художественного текста на пространство повествователя (рассказчика) и пространство персонажей. Именно их взаимодействие позволяет создать многомерное, объемное пространство с нескольких, порой диаметрально противоположных, точек зрения.

Можно говорить еще о 2 разновидностях текстового пространства: статистическом и динамическом.

1. *Статическое пространство* представляет собой расположение в пространстве, описание его характеристик: каждого объекта в отдельности и всего пространства в целом. Например, в драме «Бесприданница» А.Н. Островского действия происходит «в настоящее время, в большом городе Бряхимове на Волге» (Островский, 2012, с. 321). Все описания локальных пространств (городской бульвар, кофейня) создают общий образ статического пространства.

2. *Динамическое пространство (или векторное)*. Может быть представлено благодаря совокупности различных перемещений в пространстве, смены пространственных пластов, совокупность которых имеет динамичный характер общего пространства. Например, в трагедии «Мистерия-буфф» местом действия являются вся вселенная, ковчег, ад, рай, страна обломков, Земля обетованная, а совокупность всех мест с их локальными характеристиками (например, вселенная имеет описание «На зареве северного сияния шар земной, упирающийся полюсом в лёд пола» (Маяковский, 1988, с. 455)) позволяет сделать вывод о динамичном характере всеобщего пространства.

Такое многообразие видов пространств, по мнению И.М. Кобозевой, может быть представлено в вербальном описании следующими чертами:

1) неразрывная связь пространства с вещами его замещающими. Перечисление или описание материальных предметов, таким образом,

организует, выстраивает пространство, то есть пространство является составным.

2) пространство дискретно и членимо не только на отдельные предметы, но и на конкретные фрагменты, которые также характеризуют пространство. В научном понимании пространство связано с категорией непрерывности, в то время как в обыденном восприятии, наоборот, отражается его ограниченность, прерывность.

3) в ненаучном понимании пространства преобладает роль топологических свойств объектов над метрическими, то есть постоянные свойства наиболее значимы, нежели переменные (Кобозева, 1997, с. 154-155).

Помимо основных типов и черт пространства, представленных выше, необходимо также отметить такую характеристику пространства, как степень наполненности. При этом значимо понимание категории пустота: это не отсутствие пространства и предметов, характеризующих его. В.Н. Топоров приводит другой термин для обозначения такой категории – «минус-пространство» (выражение), которое связывается с разрушением, смертью. По мнению О.А. Пороль, такое пространство сопровождается «ощущением затерянности в пространстве, безысходности от обилия пространств и не обретения своего места в них, неустроенностью и холодом жизни» (Пороль, 2015, с. 16). Естественно, что такое «пустое» пространство «влияет на характер речевой ситуации абсолютно другим образом, чем при детально описанной обстановке, а значит – меняются и отношения между пространством и диалогом» (Носов, 2008, с. 140). Например, в комедии «Вишневый сад» в конце произведения говорится: «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздаётся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно» (Чехов, 2010, с. 282). Так, пустое пространство изначально сопровождается тишиной с целью создания кульминационного момента, а затем появившийся звук свидетельствует о пришествии новых людей и новой системы пространства (далее входит Фирс).

Таким образом, можно говорить о многообразии подходов к определению категории «текстовое пространство», его типов, характеристик и основных свойств. Но основными положениями являются описание пространства с помощью объектов его заполняющих и противопоставление реального и виртуального (ирреального, воображаемого). Поэтому необходимо говорить о языковых средствах, которые могут раскрывать категорию текстового пространства, их особенности, ведь автор стремится к индивидуализации изображаемого пространства и прибегает к различным языковым средствам описания его. Набор таких языковых средств и составляет авторскую новацию, делает текстовое пространство данного автора неповторимым и отличительным, но в то же самое время узнаваемым.

При рассмотрении текста драмы принято говорить о нескольких основных типах текстового пространства драмы, которые находятся в разной степени взаимодействия друг с другом пространство. Это – драматическое, сценическое, сценографическое, игровое, внутреннее и собственно текстовое.

Пространство драматическое (драматургическое). Источником такого пространства является сам текст, при прочтении которого создается абстрактное личностное пространство, воспроизведенное читателем с помощью своего воображения. Под драматическим текстом понимается «письменный текст, зафиксированный автором в такой форме, которая свидетельствует о том, что текст предназначен для представления в театре, или о том, что такое представление возможно (пьесы для чтения)» (Бочавер, 2012, с. 7). По мнению Б.О. Кормана, «в драме есть два основных способа выражения авторского сознания: словесный и сюжетно-композиционный» (Корман, 2006, с. 56), при этом словесный является основным, ведь, во-первых, именно через слово, диалог происходит создание особого драматургического пространства, а, во-вторых, сюжет, композиция, характеры и образы реализуются через речь действующих персонажей. «Драматургический текст, его язык есть катализатор когниции читателя, результаты, плоды которой оседают в сознании читателя для

долговременного и кратковременного хранения» (Голованева, 2011, с. 13). Пространство драматургического текста обязательно должно учитывать пространство сценическое, определять формы его возможной организации.

Пространство сценическое (зрелищное). Под сценическим пространством понимается «пространство, конкретно воспринимаемое публикой на сцене» (Пави, 1991, с. 262). Оно характеризуется совокупностью всех реальных предметов сцены, на которой разворачивается действие в процессе сценического воплощения драмы. По определению П. Пави, сценический текст – это «соотношение всех используемых в представлении систем означающих, устройство и взаимодействие которых формирует постановку» (Пави, 1991, с. 45). Трансформация драматического текста в сценический текст сопровождается появлением «вторичных авторов» (режиссёр, постановщик, актёры), а также переводом и переходом вербальных знаков в знаки других систем (музыкальные, световые символы). По мнению А. Уберсфельда, вернее говорить о театральном тексте, чем о сценическом (Уберсфельд, 1977, с. 1996). Это связано с сущностью понятия театральный текст, который является сложной комбинацией вербальных и невербальных знаков, «которые передаются аудитории посредством сценического представления, и дешифруется зрителем» (Пави, 1991, с. 370).

При создании спектакля на основе драматургического произведения происходит процесс переосмысления текстового пространства: актеры воспроизводят героев на уровне их понимания по отношению к другим актерам и к сцене, художник пытается воссоздать сценическое пространство, режиссер разрабатывает мизансцены. В связи с этими преобразованиями, зависящими от мнения актеров, режиссера, сценаристов, драматургическое произведение искажается или же обогащается. Сценическая постановка всегда привносит свое, содержит элементы субъективности, а также включает современное прочтение.

Необходимо отметить, что зрительское пространство (зритель) и сценическое пространство (сцена) контактируют и взаимопроникают, как и

пространство читателя (читатель) с пространством драматургического текста (текст драмы). Но драматургический текст как первичный, авторский преобладает над сценическим, театральным. При понимании сценического пространства основой коммуникации является драматургический текст, преобразованный, но в значительной степени сохранённый, то есть текст драматургического произведения.

Отметим, что Ю. Кристева говорит о языковой игре как важной составляющей современного театра: текст взаимодействует с читателем, а не актер со зрителем (Kristeva, 2000). Поэтому в гуманитарной науке вопрос о природе драматургического текста и его связи со сценическим воплощением остается дискуссионным.

Пространство сценографическое (или театральное). Оно соединяет в себе пространство сценическое и «пространство для публики», обладает определенной атмосферой, целью и намерениями, которые принадлежат не столько авторам драматургического текста, сколько всем «вторичным авторам», которые могут создать пространство, не похожее на пространство авторское.

Пространство игровое (жестикуляционное). Оно принадлежит актёрам и определяется с помощью присутствия / отсутствия, передвижения актёров, описанием его метрических характеристик по отношению к определенному предмету пространства сцены или к другим актёрам (связано с понятием мизансцена).

Пространство внутреннее (внесценическое). Представляет собой пространство, в котором велика значимость ирреального пространства, представленного с помощью передачи мыслей, снов, исторического опыта, интертекста и т.п.

Пространство собственно текстовое. Пространство представлено в графической, фонической и риторической материальности, где записаны реплики и дидакалии. Части и структура драматургического текста строго

отделены, и не возникает сложность в их классификации (Пави, 1991, с. 258-259).

Все данные виды тесно связаны и взаимодействуют между собой: «Произведение (спектакль) есть пространство (художественное) для персонажей, сцена есть пространство для актеров и для спектакля, театр есть пространство для актеров, персонажей, зрителей и работников театра, объединение вещи и места – своеобразный многослойный пространственный пирог (Возгрицева, 2005, с. 62). Но также пространства драмы могут быть противопоставлены на основании преобладания визуального (сценический, сценографический текст) или текстуального (драматический текст) компонентов. Однако нельзя говорить о полном отказе визуализации в драматическом тексте: она носит иной характер – не представлена в реальном виде, но обязательно наличие виртуального пространства.

Из сопоставления данных пространств видно сближение драматического и текстового, сценического и сценографического, игрового и внутреннего пространств. В драматическом и собственно текстовом пространстве текст является главным компонентом, а пространство представлено абстрактно, отвлеченно и соотносится с идеей визуализации на уровне читательского воображения, т.е. наиболее индивидуализировано. Сценическое и сценографическое пространства сближаются на основании роли актера и сцены, пространство же представляется реальным и оформленным декорациями и музыкой. Игровое и внутреннее пространства направлены на воспроизведение пространства посредством актерской игры, мыслей и чувств, то есть пространство еще более абстрагируется, оно становится сложным по структуре, так как включает сцену и внутреннее пространство героя.

Таким образом, в настоящей работе будет рассмотрено драматическое пространство, которое, на наш взгляд, является наиболее универсальным понятием, продуцирующим все остальные типы пространства. «Иногда драматический текст занимает всю площадку, иногда сценическое письмо, а

то и смесь того и другого» (Platiques, 1977, с. 55). Именно драматическое пространство связано одновременно и с понятием текста, и реализацией прагматических установок, и процессом коммуникации (в частности с его с диалогическими особенностями).

Тексты драм представляют временные и пространственные характеристики, однако эти характеристики варьируются по различным основаниям: с одной стороны, это время и пространство «здесь и сейчас», с другой – происходит расширение пространственно-временных характеристик, поскольку будущее или прошлое могут становиться объектом изображения драматурга. Поэтому для драматического текста важно воображаемое / виртуальное пространство, которое не противопоставляется реальному, а либо сосуществует с ним, либо взаимодополняет его.

Описание драматического пространства представляет собой наименее изученную и наиболее проблематичную часть изучения драмы. Проблема драматического диалога, его составляющих и связь с драматическим пространством не решена в настоящее время. Чрезвычайно важно учитывать, что драматический текст строится на принципе «уместности слова», т. е. соотношения слова и места, в котором оно звучит (Носов, 2008, с. 140).

Все представленные и описанные типы пространства, их классификации позволяют описать драматические тексты с точки зрения пространственных характеристик, его связи с репликами, диалогами, ремарками, что будет представлено в настоящей работе. Однако, прежде чем обратиться к описанию языковых особенностей представления пространства, определим особенности пространственной организации драмы.

1. *Условность времени, пространства и замкнутость*, что связано в большей мере с ориентацией на сценическое воплощение. При всем разнообразии организации времени и пространства в драме (Софокл, В. Шекспир, М. Метерлинк, Б. Брехт) имеются общие моменты: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие,

как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам» (Хализев, 1999, с. 112).

2. *Абстрактность и конкретность пространства.* Как уже было сказано, драматический текст не обязательно должен быть связан с достоверностью и документальностью, а абстрактность не всегда представляет локальные пространства. Абстрактное пространство представляет собой две крайности: это или «езде» или «нигде». Оно не является активным, то есть не влияет на персонажей или раскрытие конфликта, не создает эмоциональный фон. Это пространство господствует в драматургии реализма, оно представлено в пьесах В. Шекспира «Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Буря». Конкретное пространство указывает и обязывает к топонимике (пусть даже не реальной), активно влияет на суть изображаемого. Например, в «Горе от ума» Москва – художественный образ, который представлен реалиями (Кузнецкий мост, Английский клуб и пр.), а они в свою очередь символизируют определенный уклад жизни.

3. *Имплицитный характер информации о пространственных характеристиках.* О пространстве узнается из афиши, ремарок, слов персонажей, реже данная информация может быть представлена до или после перечня действующих лиц или описана в прологе. Но большая часть организации пространственных характеристик, особенно локальных, вычленяется именно из диалогов персонажей.

4. *Статичность и динамичность пространства* отражают суть драматического действия, на фоне которого происходит становление личности персонажей. При этом изменяется герой, а пространство расширяется или сужается в зависимости от замедления или убыстрения драматического действия и смены пространственных характеристик: «...в нашем современном состоянии мира субъект может действовать в томили другом отношении, исходя из самого себя, однако каждый отдельный человек, как ни крутись, принадлежит существующему общественному

строю и выступает не как самостоятельная, целостная и индивидуальная живая фигура этого самого общества, а лишь как ограниченный в своем значении его член» (Гегель, 1969, с. 203). То есть существует стремление показать человека – составляющую часть этого мира и пространства. Но пространство не удерживает героя в этом месте, «поскольку оно само находится в «сдвинутом состоянии»: притягивает к себе героев, удерживает и – отталкивает от себя» (Зингерман, 1988, с. 136).

5. *Взаимосвязанность пространства и героя.* Пространство может обозначаться через героя, а герой через пространство, при этом он наделяется качествами пространства и несет их в себе. Так, герои А.Н. Островского представляют собой «сумму тех привычек, предрасположений и желаний, какие наполняют быт» (Скафтымов, 1972, с. 410). Поэтому и речь персонажей важна для воспроизведения пространственных характеристик, поскольку ремарки – это голос автора, который относится к описаниям локуса иначе, нежели персонажи среды.

6. *Бытийность пространства.* Сценическое пространство воссоздает бытовой фон, но не демонстрирует движение исторического времени. Для движения этого времени необходим новый герой, являющийся представителем нового времени и, следовательно, видоизмененного пространства. Таковы, например, Чацкий в «Горе от ума», Маяковский в поэме «Владимир Маяковский», Незнакомка в поэме «Незнакомка», но это скорее исключение, чем общая тенденция драмы.

7. *Кадрирование драматургического пространства.* Любой процесс, описываемый в свете пространственных отношений, должен строиться на единстве трёх фаз: начало, продолжение и окончание процесса. В противоположном случае возникает диссонанс пространственно-временных отношений. В драме начало и конец представлены менее выражено в связи с тем, что драма сама по себе показывает важные и значимые действия в короткий промежуток времени.

8. *Реально видимое и воображаемое пространства взаимодействуют и связаны с драматургическим действием.* Драма определяется действиями, а действие совершается «действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, ... естественными причинами действий являются две: мысль и характер» (Аристотель, 1998, с. 1072). Состояние и мысли героя нередко проецируются на пространство, и, наоборот, по изображению пространства можно понять героя.

По мнению Р. Барта, *«любой текст – это не устойчивый «знак», а условия его порождения, это питательная среда, в которую погружено произведение, это пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации, не знающее нарративной структуры, пространство без центра и без дна, без конца и без начала – пространство со множеством входов и выходов (ни один из которых не является «главным»), где встречаются для свободной «игры» гетерогенные культурные коды»* (Барт, 1989, с. 40). Таким образом, Р. Барт отрицает любую возможность познать и осознать пространство.

Репрезентация драматургического пространства может быть основана на прочтении текста: драматургическое пространство связано с понятием вымысла и процессом чтения. Эти оба процесса индивидуальны для каждого, и, как следствие, пространство редко полностью совпадает в представлении даже у двух людей.

Таким образом, при рассмотрении драматургического текста в плане пространственно-временных отношений важно учитывать не только основные характеристики пространства драмы, не только его виды и типы, но и осознавать его главную особенность – соотношение реального и воображаемого пространства. Объекты драматургического пространства, из описания которых должно складываться общее пространство, могут быть конкретными и воображаемыми, то есть пространство, создаваемое с помощью органов чувств, и пространство, создаваемое в процессе

мышления, контаминируют. С помощью анализа языковых средств, которые описывают пространственные объекты или объекты, косвенно связанные с пространством, возможно проанализировать особенности представления текстового пространства определенного художественного произведения, выявить наиболее актуальные компоненты пространственного формирования драматургического мира.

1.3 Средства выражения пространства драмы

В настоящее время ведется активное изучение категории текстового пространства в лингвистической науке. Основными подходами изучения категории пространства являются системно-деятельностный, функциональный и категориально-текстовый. Хотя эти подходы имеют разные цели, они не взаимоисключают друг друга, а находятся во взаимодействии и дополнении, что позволяет говорить о многоаспектности категории «пространство».

Для создания пространства художественного произведения автор использует ряд языковых средств. Именно выбор определенных языковых средств отличает пространство конкретного автора. Категория пространства может быть представлена с помощью совокупности всех лексем, семантика которых эксплицитно или имплицитно связана с понятием пространства. Внутритекстовая целостность достигается благодаря относительной системе и взаимосвязи компонентов пространства и времени. Исследования текстовой категории основываются на идее о преобладании общей сетки, функционально-семантического стержня и периферии (категории «пространство»), а анализ проводится благодаря выявлению языковых

средств, способных полностью охарактеризовать эту систему. Важным понятием для анализа текстовых структур является понятие «текстовая сетка», которое связано с реализацией функционально-семантического поля. «Сетка – это совокупность средств морфологического, синтаксического и словообразовательного уровня, обеспечивающих ориентацию читателя во временном, локальном, модальном личностном или референтном аспектах текста» (Новиков, 1988, с. 41). При сравнении функционально-семантического поля и текстовой сетки становится очевидным, что сетка включает в себя языковые средства, представленные в конкретном тексте. Однако именно совокупность данных подходов позволит выявить большее количество особенностей употребления того или иного языкового явления в тексте.

Принято выделять пять текстовых сеток, связанных со следующими категориями: темпоральная, локальная, персональная, референтная и модальная. Взаимодействие данных смысловых структур позволяет говорить о появлении синтетических языковых явлений. Например, возникает категория хронотопа (результат слияния темпоральной и локальной структур текста). Однако в настоящем исследовании применение такого вида анализа не целесообразно, поскольку для определения словесной декорации необходимо рассматривать собственно категорию пространства.

Для функционирования текстовой категории необходимым условием является общность языковых элементов, их семантическая выраженность. При этом текстовое пространство создается с помощью единиц различного уровня: от единиц языка/речи (фонема, слово и т.д.) до языковых или речевых (предложение, высказывание и т.д.).

Например, как было указано в предыдущем параграфе, одна из классификаций предлагает делить текстовое пространство на 2 разновидности – статическую и динамическую (векторную). Оба типа выражаются с помощью определенной лексики, предлогов пространственного значения, слов с локальной семой на периферии

лексического значения. Статическое пространство чаще выражается существительными с конкретно-предметным значением, а для создания динамического используются глаголы пространственного перемещения или движения.

Если же рассматривать категорию пространства с помощью понятия поля, то оно «организует упорядоченные классы, лексические парадигмы разного типа, структурирующие семантическое поле по вертикали и по горизонтали» (Иванова, 2004, с. 4). Ядром лексического поля «пространство» является лексическая единица, выражающая общее инвариантное значение, – «место». Отметим, что лексема «место» имеет множество значений. Сравним значения, которые связаны с характеристикой пространства.

В толковании В.И. Даля лексема «место» описывается не только через синоним «пространство», но также имеет важные характеристики – наполненность / пустота (*занятое либо порожнее*), протяженность (*ширь, простор*): «пространство, занимаемое каким-либо телом или предметом; известное пространство вообще, занятое либо порожнее; ширь, простор, пустота» (Даль, 2007, с. 385).

В словаре Д.Н. Ушакова находим следующие значения слова:

«1. только ед. Пространство, которое занято или может быть занято кем-чем-нибудь.

2. Определенное пространство, пункт, где что-нибудь происходит, находится.

3. Определенное пространство для пребывания в нем или на нем, пространство, где можно расположиться на жительство, устроиться, поместиться.

4. То же, что местность». (Ушаков, 2005, с. 189).

В словаре С.И. Ожегова представлены такие значения слова «место», связанные с пространственной характеристикой:

«1. Пространство, которое занято кем-чем-нибудь, на котором что-нибудь происходит, находится или где можно расположиться.

2. Участок на земной поверхности, местность (в 1 знач.).

3. Помещение, пространство, предназначенное для временного пребывания кого-нибудь одного.

4. местами, в знач. нареч.» (Ожегов, 1986, с. 213).

Так, в данном словаре также синонимом слова «место» является «пространство», однако о характеристиках не говорится.

В БАСе лексема «место» имеет 11 значений, из которых только 3 связаны с пространственной характеристикой: «1. Пространство земной поверхности. 2. Обычно мн. край, округа; местность. 3. Определенное пространство, на котором можно расположиться, поместиться; пространство, предназначенное, определенное для кого-либо». (БАС, 1957, с. 883-891).

В МАСе лексема «место» определяется следующим образом: «1. Пространство, занимаемое каким-л. телом, а также свободное пространство, которое может быть занято кем-, чем-л.

2. Определенное пространство, специально отведенное, предназначенное для чего-, кого-л., или обычно занимаемое кем-, чем-л.

3. Пространство, участок земной поверхности» (МАС, 1957, с. 187).

Так, большинство значений определяют место через синоним *пространство* или *местность* и указывают на характеристики заполненности (оно занято, может быть занято, имеется возможность поместить или поместиться). Во многих словарях имеется некая оппозиция – место, связанное с поверхностью Земли, и место, связанное с расположением на нём каких-либо предметов.

Проведем анализ словарных дефиниций лексемы «пространство» с целью сопоставления его с лексемой «место».

В словаре В.И. Даля имеется такое определение: «состояние или свойство всего, что простирается, распространяется, занимает место; самое место это, простор, даль, ширь, глубь, место, по трём измерениям своим» (Даль, 1982, с. 515).

В МАСе пространство описывается следующими значениями: «1. Неограниченная протяженность (во всех измерениях, направлениях). Одна из основных всеобщих объективных форм существования материи, характеризующаяся протяженностью и объемом. 2. Место, способное вместить что-либо. 3. Большой участок земной поверхности. 4. Протяжение, промежуток (времени)» (МАС, 1957, с. 709).

В словаре Ожегова лексема «пространство» имеет значения: «1. Объективная реальность, форма существования материи, характеризующаяся протяженностью и объемом. 2. Промежуток между чем-нибудь, место, где что-нибудь вмещается. 3. Поверхность, земельная площадь» (Ожегов, 1986, с. 540).

В Большом академическом словаре находим 4 значения лексемы «пространство»: «1. Одна из основных форм существования материи, характеризующаяся протяженностью и объемом. 2. Неограниченная протяженность во всех направлениях; трехмерное протяжение над землей. 3. Промежуток между чем-либо; место, где что-либо вмещается или способно вместиться. 4. Большая площадь чего-либо на земной поверхности» (БАС, 1957, с. 291).

Анализ словарных статей помогает понять, что лексема «пространство» имеет больший диапазон пространственных характеристик, нежели лексема «место»: место описывается через пространство и имеет постоянную характеристику – указание на степень заполненности. Пространство же может быть неограниченным, протяженным, связанным с временными характеристиками и свойствами материи и бытия, в то время как место – это частная характеристика пространства, связанная с его конкретными координатами и реальным пространством.

По мнению Л.Н. Федосеевой, «вхождение лексических единиц в поле локативности основано на архисеме «место, пространство», при этом в языке наблюдается градация локативных значений: ядро – с семой пространства (место), ближняя периферия – с семой локальности (пространственная

статика), семой директивности (пространственная динамика), дальняя периферия – с семой параметричности (форма, размер, величина, протяжённость, расстояние)» (Федосеева, 2003, с. 56).

Языковые маркеры категории пространства достаточно широко описаны в научных исследованиях, включая, например, лексику с семой «место», «пространство», предлоги пространственного значения, глаголы местонахождения и перемещения в пространстве, наречия, «обстоятельственные распространители грамматической основы простого предложения с локальным значением и обстоятельственные придаточные предложения пространственной семантики» (Цит. по Кожина, 2011, с. 541). Исследованию данных языковых средств посвящены работы Н.С. Болотновой, Л.Н. Федосеевой, И.М. Кобозевой и других.

Существуют параметры, которые первостепенно значимы при научном описании любого элемента (языкового средства), входящего в категорию текстового пространства:

1. Выявление набора языковых составляющих. Описание конкретных языковых средств (лексических и грамматических).

2. Определение текстовой значимости различных языковых составляющих, описание функций языковых средств в составе текстового пространства.

3. Характеристика связи между средствами выражения текстового пространства и самим пространством художественного произведения.

4. Расположение сигналов, опорных слов, пространственных ориентиров текстового пространства в пространстве текста, определение их особенностей и значения для построения текста.

По мнению Н.А. Николиной, в художественном тексте пространственные отношения должны описываться следующим образом: описание позиции автора и персонажей по отношению к пространству, окружающему их; соотношение с временным планом текста; определение пространственных характеристик по основным критериям (протяжённость,

близость, наличие оппозиций); представление важных пространственных образов и ориентиров; описание способов речевого представления пространства (Николина, 2003, с. 153-154).

Помимо представленных алгоритмов исследования пространственных отношений и единиц анализ текста как определенной пространственной организации «предполагает рассмотрение его объема, конфигурации, системы повторов и противопоставлений, анализ таких топологических свойств пространства, преобразенных в тексте, как симметричность и связность. Важен и учет графической формы текста» (Николина, 2003, с. 145).

По мнению Л.Н. Федосеевой, категорию пространства создают следующие языковые средства: лексические, словообразовательные, морфологические, синтаксические, контекстуальные и модусные. «В репрезентации семантики локативности главную роль, являясь ядерными средствами, играют имена существительные, наречия и глаголы, лексически обозначающие пространство или расположение в нём; в ближней периферии находятся падежные и предложно-падежные формы имён существительных, имена прилагательные; в дальней периферии – фразеологизмы, личные местоимения и частицы» (Федосеева, 2003, с. 57).

Среди основных языковых маркеров текстовой категории пространства выделяются лексические и грамматические (морфологические, синтаксические). В плане грамматики текста категориям художественного хронотопа, отношения к нему автора и персонажей «соответствуют темпоральная, локальная персональная, референтная и модальная структуры целого текста. Они являются основными текстовыми актуализаторами, через которые осуществляется соотнесение художественного текста с внетекстовой действительностью» (Новиков, 1988, с. 40).

Совокупность «семантики» пространства драмы можно представить с помощью многочисленных и отличающихся между собой языковых средств выражения на всех уровнях системы. Для создания категории пространства

используются следующие лексические средства выражения (представлены в порядке убывания по частотности, примеры взяты из драматургических текстов Н.С. Гумилёва): имена существительные с пространственной семантикой, глаголы со значением пространственного нахождения или перемещения, имена прилагательные с пространственной семантикой, наречия места, пространственные предлоги, а также имена существительные и имена прилагательные с колоративной лексикой, которые создают особые пространственные характеристики, имена существительные с семантикой пространства, имеющие отношение к театру и сцене.

1. *Имена существительные с пространственной семантикой* (номиналируют пространство и/или дают общее представление о пространстве, могут быть описаны с помощью лексем с семантикой «место» и «пространство»): *лес, дубрава, поляна, равнина, поле.*

Важно также отметить, что драматический текст и его структура строятся на акцентуации определенных элементов текста, которые продвигают сюжетное развитие, а значит, «театральное действие есть непременно какое-то условное, символическое действие, есть знак чего-то, а не само действительное что-то (Шпет, 2007, с. 14). Для такой символизации игры в скрытые намерения используется особый тип имён существительных, которые проходят через весь сюжет произведения, – пространственный ориентир: *гора (утес), пещера, камень, дерево, земля, корабль* (см. С. 113 – пространственные ориентиры, связанные с воображаемым пространством).

В именах существительных особенно важна также группа слов с семантикой пространства, имеющих отношение к театру и сцене, поскольку драматургическое пространство тесно связано со сценическим пространством. Это малочисленная группа слов, дающая важную информацию о творчестве писателя и его драматургических исканиях: автор создаёт определенные пьесы с целью их сценической реализации (пьесы для постановки). Это такие лексемы, как *сцена* («За сценой слышны крики людей»), «На сцене остается одна Аха»), *декорация* («Та же декорация»),

занавес («Занавес»), действие (Действие первое, Действие второе), а также указание на художественную форму произведения – «*Пьеса* в двух действиях из доисторической жизни».

2. *Глаголы со значением пространственного нахождения и перемещения.* При анализе таких глаголов можно говорить об определенной классификации:

а) глаголы, обозначающие две стадии действия и соединяющие два пространства: *входят – уходят, сталкивает – вытаскивает, спрятался – показался, ушел – пришел, толкает / сталкивает – поднимает, влезла – слез, разбросала – собирает/подбирает, прыгнул – спрыгнул.* Такие антонимические пары построены по принципу векторной противоположности.

б) глаголы со значением длительности действия в пространстве или перемещений в нем: *ползают, тащит, слезает, стихивает, собирает, лежал, покрывает, припадает, копает, лезет.*

в) глаголы активного действия: *прыгают, бросается, отбегают, разбросал, бросается, роняет.*

г) глаголы с отрицательной частицей: *не копайте, не падает, не будет, не нашла.*

3. *Имена прилагательные с пространственной семантикой* (обладают конкретизирующим, а порой и оценочным значением): *дальний, бескрайний, ровный.* Имена прилагательные могут быть классифицированы на 2 группы: имена прилагательные, образованные от имен существительных с пространственной ориентацией (*лесная, глубокая*), и собственно имена прилагательные, обладающие исходной семантикой пространства (*большой, маленький, огромный*). При рассмотрении имён прилагательных важно также учитывать их позицию по отношению к определяемому имени существительному (препозиция, постпозиция), а также форму (полная, краткая), что отразится на выполняемой функции имени прилагательного.

4. *Наречия места.* Данные наречия обозначают обстоятельственную характеристику места, в котором центром или местом для ориентира является человек или какой-либо предмет (пространственный или нет). При этом в зависимости от отношений, возникающих между человеком и окружающим его пространством, могут формироваться две группы:

- Общая характеристика близости/дальности: *рядом – далеко, здесь – не здесь, там – сюда.*
- Конкретное указание на ориентацию в пространстве: *поперек, направо, внизу, посередине, вокруг, снизу.*

5. *Пространственные предлоги.* Предлоги могут:

- определять направление (*к, на, в, за*): *к реке, на землю, в сторону, за красную гору;*
- указывать на нахождение в пространстве, на месте (*в, на, под, за*): *в лесу, на ветвях, под деревьями, по земле, за холмом;*
- связывать несколько пространств (*с, сквозь, из*): *с неба, сквозь деревья, из ветвей.*

Предлоги семантикой пространства значительно дополняют пространственные характеристики, а также указывают на отношения объектов между собой и пространством.

6. *Имена существительные и имена прилагательные с семантикой цвета (колоративная лексика).* Наиболее часто колоративы представлены в языке именно именами (существительными: *трава, закат, земля, яма, луна, дерево* и прилагательными: *желтый, черный, синяя*). Помимо цветообразований в драматургических текстах имеются и светообразования. К последним можно отнести лексемы: *темный, темень, темно, просвечивает*. В.Н. Топоров, отмечая роль цветообразований в организации пространства, говорит: «Особая роль категории цвета в связи с темой пространства видна уже из того, что цвет неотъемлем от пространства... Во многих классификациях существуют стандартные соответствия между цветами и разными частями пространства» (Топоров, 1983, с. 230). Довольно

часто цветовые отношения в художественном тексте представлены оппозицией *белый – черный*, в то время как в драматургии Н.С. Гумилёва наиболее ярко противопоставлены *желтый – зеленый*.

Грамматических средств выражения категории пространства, как и лексических, множество. «Нет непроходимой границы между лексическим и грамматическим. Типичное лексическое становится грамматическим» (Максимов, 1966, с. 35). Так, имеет специфику употребление имен существительных в именительном падеже в пространстве речи персонажей и в косвенных падежах в ремарках автора. Интересно соотношение видовременных форм глаголов в речи героев и в авторских ремарках, поскольку в ремарках чаще всего представлено настоящее время и несовершенный вид, в то время как в речи персонажей преобладает прошедшее время и совершенный вид.

Однако, на наш взгляд, при анализе языковых средств пространства драматургического текста важно учитывать понятие проксемики (просемики) пространства и проксеми как единицы такого пространства. Имеется широкое и узкое понимание проксемики. В самом широком понимании «проксемика – это наука, изучающая пространство и способы его структурирования», в узком же – «это наука о пространстве коммуникации, изучающая принципы того, как человек мыслит пространство, как его обживает и использует» (Крейдлин, 2009, с. 457). В понимании проксемики пространство воспринимается «говорящим» о конкретной ситуации, выражает некую прагматическую направленность. «Расстояние, на котором я нахожусь от человека, вступившего со мной в отношения любого рода, наделяется значениями, варьирующими от культуры к культуре» (Эко, 2006, с. 313). Проксемика связана с такими понятиями, как дистанция, расстояние, культурный порядок, пространственные измерения, сильные и слабые коды, и в её состав входит представление о соотношении людей внутри пространств, отношение личности к пространству, влияние пространства на формирование коммуникативных потребностей и прочее. В общем,

проксемика показывает механизмы пространственного устройства и взаимодействия. Различают 3 типа манифестации проксемики: инфракультурного порядка, прекультурного (докультурного) порядка и микрокультурного порядка. Если первые два типа связаны с биологической и психологической сущностью человека и их влияния на осознание пространства, то третий тип (микрокультурный) представлен более всего в языковом плане: культурное взаимодействие и воздействие в первую очередь происходит с помощью языка. «Усвоенные с детства культурно специфические проксемические величины оказывают не менее определяющее воздействие на формирование наших представлений и на наше поведение, чем структуры языка» (Hall, 1993, с. 153). Так, например, образ пространства в русском языке и русской языковой картине мира представлен как «горизонтальное движение, однонаправленная бесконечность, ширь, даль» (Гачев, 1988, с. 117). Микрокультурный порядок в составе проксемики связан со стремлением человека ориентироваться в «большом мире», в макрокультуре с помощью понимания в микрокультуре, то есть по закону аналогии. «Наличие особых связей между культурой и языком является неоспоримым фактом, в силу того, что обе эти системы условием своего существования имеют семиотическое пространство, то есть семиосферу» (Лотман, 1999, с. 163).

По словам М.Д. Путовой, «представляется правомерным допустить, что объектом изучения проксемики могут быть не только реальные расстояния, с учетом которых говорящий субъект позиционирует себя по отношению к другим участникам коммуникативного события в реальных актах общения, но и те виртуальные расстояния, которые передаются средствами языка при описании явлений, событий, фактов, фиксации мнений, отражающих видение мира коммуникантов» (Путова, 2008, с. 173-174). Об этом свойстве, которое связано с понятием «дистанция» и может быть исследовано с точки зрения проксемики, говорилось довольно часто, однако серьезных исследований в данном русле не было.

Таким образом, проксемика позволяет отразить не только свойства реального пространства в коммуникативном процессе, но и виртуальные пространства в структуре языка, что очень важно для драматургического текста, где пространственные характеристики построены на условности и визуализации, связаны с воображаемым пространством.

При анализе языковых средств выражения пространства драматургических текстов важно выявить коммуникативный план: авторская речь или речь персонажей. Каждый план имеет свои особенности и виды, следовательно, будут отличаться средства выражения категории пространства не только в зависимости от принадлежности (автор или персонаж), но и от структуры произведения (вводная ремарка, внутритекстовая ремарка и т.д.)

В драматургическом тексте, который представляется как совокупность текста автора и текста персонажей; авторы «стремятся воссоздать в своих произведениях особенности разговорной речи, которая не только служит средством общения персонажей, но в значительной степени раскрывает их возрастные, статусные и прочие характеристики» (Лимановская, 2008, с. 371). Также в тексте передаётся отношение персонажей к окружающей действительности, пространству через авторские ремарки. По мнению А.Р. Габдуллиной, «проксематические знаки отражают в авторской ремарке организацию, восприятие и использование коммуникативного пространства с учётом поведения персонажей, а сама авторская ремарка служит важнейшим способом естественно-языковой концептуализации пространства коммуникации» (Габдуллина, 2009, с. 144). Учёный выделяет три типа ремарок, связанных с различными отношениями между персонажами и пространством:

- 1) ремарки, указывающие на статическое размещение персонажей на сцене;
- 2) ремарки, связанные с актуализацией пространства персонажа на фоне пространства наблюдателя (появление, перемещение, уход);

3) ремарки, связанные со смысловой нагрузкой текста, часто идущие вразрез содержанию (Габдуллина, 2009, с. 144).

Из этого можно сделать вывод, что проксемические знаки в большей мере несут смысловую нагрузку именно в драматургическом тексте и имеют множество функций – от представления персонажа до его ухода со сцены после множества действий. При этом именно проксемические знаки связаны с виртуальным пространством, что будет важно для определения сущности и функций словесной декорации в драматургическом тексте.

Проксемические знаки имеют большое значение при описании лингвокультурной, социокультурной, этноспецифической, ситуативной и личностной интерпретации. В этом случае необходимо говорить о проксемиатическом факторе речеповеденческого кода, который, как отмечает С.В. Иванова, «позволяет говорящему адекватно позиционировать себя в процессе коммуникации, поскольку он отражает социальные отношения, духовные ценности, стереотипы лингвокультурного сообщества» (Иванова, 2009, с. 271). Данный фактор связан с пространственными стереотипами и индивидуальными представлениями о пространстве. Например, Дж. Лакофф использует понятие «базовые структуры опыта» (или «наш пространственный опыт», «наш опыт функционирования в пространстве», «физическое движение тела», «отношения между объектами»), когда мы осознанно или нет выбираем правильный предлог для его связи с именем существительным.

Итак, проксемой называется «единица пространства, обладающая физическими параметрами, соответствующими характеру общения, которое коммуниканты сохраняют вокруг себя в качестве своеобразного рабочего пространственного объема коммуникативного акта, т.е. проксема – это пространственный фон реализации вербального и невербального коммуникативного поведения» (Галичев, 1987, с. 8). Исследование проксеми принято проводить с помощью рассмотрения их свойств: динамические, статические и переходные проксеми (Шестеркина, 1999). Динамические

проксеммы выражают движение (направление к собеседнику, направление от собеседника, направление вокруг собеседника). Ядро динамических проксемм образуют многочисленные глаголы движения, которым сопутствуют обстоятельства места или образа действия. Статические проксеммы обозначают состояние покоя, а ядро проксемм составляют глаголы с семантикой отсутствия действия и движения. Центром проксемм, выражающих процесс перехода из одного состояния в другое (из статики в динамику и наоборот), являются чаще всего составные глагольные сказуемые с модальной связкой.

Чаще всего проксеммы связаны с функцией привлечения внимания к определенному предмету, действию, расположению, а также с функцией вербализации эмоционального состояния коммуниканта.

При рассмотрении проксемических явлений в устной речи необходимо анализировать речь, которую они сопровождают, а в письменной форме, т.е. в художественном тексте, проксемические явления отражают индивидуально-авторскую часть коммуникации, проявляя вербальную репрезентации. На наш взгляд, одним из способов представления проксемических знаков в драматургическом тексте является «словесная декорация», которая обладает похожими функциями и семантическими характеристиками. Именно понятие проксеммы позволяет подробнее описать специфику словесной декорации в структуре драматургического текста, так как вводит необходимые семиотические данные. Проксема связана с виртуальным пространством и особенностями создания индивидуального пространства читателя, что свойство и для словесной декорации.

Таким образом, для описания пространства драматургических текстов необходимо проводить анализ лексических, грамматических языковых средств, а также учитывать данные текстовой сетки, лексико-семантического поля и проксемические связи внутри художественного текста. Понятие проксеммы связано с семиотическим и прагматическим подходами к исследованию текста, что соотносится с понятием «словесная декорация»,

которая может быть описана только при учете позиции читателя и его прочтении кодов драматургического пространства.

Выводы по первой главе

Драматургический текст является объектом исследования многих областей языкознания, а значит, знания, полученные в ходе различных подходов и принципов, позволяют интерпретировать его многосторонне. Общим положением при анализе текста драмы во всех направлениях является положение о перформативном характере коммуникации, прагматической направленности, процессе мышления как форме общения читателя и автора, роли воображаемого пространства. Когнитивно-дискурсивный подход рассматривает драматургический дискурс в сопоставлении с театральным, общим для которых является процесс коммуникации читателя и автора в драматургическом пространстве. Воображаемое пространство и процесс мышления выделяются ведущими и основополагающими в данном направлении. Лингвокогнитивный подход исходит из положения о трех пространствах в пределах коммуникативной ситуации драматургического текста: реальном, воображаемом и сценическом. При этом все три пространства существуют в рамках индивидуального когнитивного пространства, набора коллективных когнитивных пространств социумов и когнитивной базы. Прагмалингвистическое направление отстаивает точку зрения о множественности интерпретаций, зависящих от разных реципиентов сознания. Семиотический подход рассматривает интерпретацию кодов театрального текста. Именно в рамках семиотики П. Пави вводит термин

«словесная декорация», исследуя его как театральный знак. Психосемиотический подход выделяет пространство действия, пространство сознания, пространство самого текста, которые связаны идеей интерпретации.

Язык драматургического текста имеет ряд особенностей, которые направлены на реализацию авторского намерения: главной единицей драматургического текста признаётся высказывание, а перформативный характер языка (диалоги, монологи) наиболее чётко проявляется при описании словесного действия драмы (акт иллокуции, акт локуции, акт перлокуции как процессы реализации текста). Эпическое и драматическое в драматургических текстах не могут быть рассмотрены в общих категориях, поскольку данные элементы распределяются в различных текстах неравномерно.

Категория текстового пространства (его типы, характеристики, основные свойства) связана в первую очередь с объектами, заполняющими пространство, и с противопоставлением реального и виртуального (ирреального, воображаемого).

Речь автора и речь персонажей неоднородна и строится по различным принципам и приёмам. Взаимодействие элементов языка внутри драматургического текста приводит к постоянному обновлению структуры текста. Рама произведения коррелирует с речью персонажей, создавая общее пространство, которое характеризуется совокупностью входящих в него элементов. При этом остается актуальным вопрос о соотношении собственно драматургического пространства, пространства текстового и пространства воображаемого, не существующего на сцене. Поэтому рассмотрение пространств драматургического текста с позиции его функций, языковых характеристик в речи автора и речи персонажа остается актуальным на современном этапе изучения лингвистики текста с точки зрения его пространственно-временных характеристик.

Вопрос о понятии драматургического пространства приводит к положению о возможности выделения его различных видов и типов, создании классификаций, основанных на реализации функций и особенностей представления определенного типа. Происходит сближение драматического и текстового, сценического и сценографического, игрового и внутреннего пространств, вследствие чего именно термин «драматургический текст» вбирает в себя всё многообразие других типов пространств.

При выделении типов драматургических пространств (концептуальное – художественное, реальное художественное – ирреальное, открытое – закрытое, расширяющееся – сужающееся, конкретное – абстрактное, реальное – воображаемое) стало понятным, что для настоящего исследования, целью которого является анализ речи персонажей на наличие особой единицы текста (словесной декорации), важны 2 оппозиции: реальное – воображаемое пространство и статическое – динамическое пространство, поскольку для словесной декорации характерно в большей степени описание воображаемого динамического (развивающегося) пространства.

Средства выражения категории пространства в драматургическом тексте многообразны: имена существительные с пространственной семантикой, глаголы со значением пространственного нахождения и перемещения, имена прилагательные с пространственной семантикой, наречия места, пространственные предлоги, имена существительные и имена прилагательные с семантикой цвета. Представленные лексические средства имеют семантическое ядро «пространство» (нахождение, перемещение, номинация, направленность) и способствуют раскрытию пространственных характеристик драматургического текста.

Выявление словесной декорации как ведущего элемента речи персонажа, способного создавать характеристики пространства, позволяет рассмотреть не только особенности самой словесной декорации, но и структуру диалога, монолога, взаимодействие ремарок и речи персонажей.

Глава 2 «Словесные декорации» в языке драматического текста

2.1 Основные подходы к осмыслению словесной декорации в тексте

Драматургический текст рассматривается лингвистами в качестве диалогического пространства, совокупности отдельных реплик, высказываний как единиц речи. Такой точки зрения придерживаются В.З. Демьянков, Н.И. Жинкин, А.А. Залевская, А.Е. Кибрик и другие. Единство, смысловое и структурное, достигается благодаря активному взаимодействию фона знаний и интеллектуального процесса. В процессе же обработки текстового пространства могут быть выделены некоторые элементы, которые носят ключевую информацию, необходимую для представления того или иного смыслового языкового слоя.

Художественный текст представлен как единый комплекс разнородных элементов, каждый из которых выполняет определенную функцию. Наиболее сложной, семиотически заданной и ключевой единицей является название (заглавие, заголовок): «оно вносит момент ожидания, которое будет либо удовлетворено, либо нет: зритель и в самом деле будет судить, соответствует ли, например фабула избранной «этикетке» (Пави, 1991, с. 198). Название всегда связано с целью автора привлечь читателя и поставить перед ним задачу отыскать необходимые опорные точки текста. Данной проблематике посвящены работы З.Д. Близковского (Близковский, 1981), О.Ю. Богдановой (Богданова, 2006), Н.А. Кожинной (Кожина, 1986), И.Р. Гальперина (Гальперин, 1981), Л.А. Ноздриной (Нозрина, 1982) и других. «Заглавие часто повторяется в репликах персонажей: так возникает мотив, подчеркивающий единство произведения» (Кабыкина, 2009, с. 8).

Для ориентирования в драматическом пространстве можно говорить о следующих элементах сценографии: афиша, ремарки и всевозможные виды декораций. Данные типы информации о драматургическом тексте более всего связаны с её визуальной организацией, которая может быть представлена в материальном воплощении (на сцене) или же в виртуальном пространстве (воображение). Таким способом создается коммуникативно-когнитивное пространство драмы – «это пространство, включающее в себя нематериальные и материальные объекты, в котором размещаются когнитивные пространства продуцента и реципиента, входящие в специфическую драматургическую коммуникацию (с активизацией способностей реципиента к воображению и с восприятием языка драмы через «экран» воображения); язык, функционирующий как в материальном тексте драмы, так и в нематериальных когнитивных пространствах коммуникантов; социально-исторический контекст читателя с входящим в него социально-историческим контекстом писателя; медиадискурс автора и медиадискурс читателя» (Голованева, 2011, с. 192).

Реплики персонажей могут быть рассмотрены с нескольких позиций: как элемент создания более сложных языковых единств (диалог), как самоценные единицы, обладающие завершенностью и смысловой наполненностью, или как возможность для вычленения более мелких языковых единиц, способных характеризовать различные смысловые и структурные отношения внутри всего текста. По мнению А.А. Колокольцевой, именно в художественных репликах, диалогах процесс коммуникации может быть представлен внутритекстовыми и затекстовыми связями, а значит, «это радикальным образом влияет на языковую организацию диалога и в частности на используемые специфические коммуникативные единицы» (Колокольцева, 2001, с. 56). К таким особым единицам, которые могут быть обнаружены в репликах персонажей, по нашему мнению, относятся словесные декорации, рассматриваемые нами в качестве объекта исследования.

Термин словесная декорация используется французским семиотиком Патрисом Пави в книге «Словарь театра» в словарной статье, посвященной декорации как элементу театрального пространства и её видам. Среди прочих упоминается и словесная декорация:

Декорация словесная (франц.: *decor verbal*; англ.: *verbal scenery*; нем.: *Wortkulisse*; исп.: *decorado verbal*). Декорация, описанная или представленная суггестивно не с помощью визуальных средств, а с помощью комментария персонажа (ср.: Розалинда в комедии Шекспира «Как вам это нравится»: «Ну вот, наконец, Арденнский лес», 11,4). (Пави, 1991, с. 70).

Выделение такого рода декорации французским семиотиком театра не было случайным: анализируя многочисленные труды в области театрального искусства, П. Пави хотел реализовать мечту другого великого француза Антонена Арто: «исследовать театр как языковой феномен... и перестать подчиняться логоцентристским требованиям, признающим драматургический текст прочной основой спектакля» (Исаев, 1992, с. 225). Поэтому П. Пави обращается к методам лингвистики, в частности, к методу структурного анализа (отсюда и многочисленные классификации при описании терминов в «Словаре театра»). Много общего находят идеи П. Пави с идеями Р. Барта: бесконечность интерпретации означающего, главенствующая роль читателя, а не автора, путь познания от совокупности единиц драматургического текста, а не от самоценности каждой конкретной. В связи с этим П. Пави неоднократно говорит о прагматических исследованиях, нежели о семиотических. Выделяя тип словесных декораций, П. Пави указывает на важные аспекты языка театра: будучи в речи персонажей (создание коммуникативной ситуации), словесная декорация изображает пространство (визуализация и прагматика).

Находясь в тесной связи между собой, декорации выполняют большое количество функций, связанных с описанием сцены, её героев и с взаимодействием актеров, что позволяет соединять читателя и персонажей в особое интеллектуальное пространство смыслов. Однако «слово звучит на

сцене, на фоне декораций» (Гачев, 1968, с. 254), а значит, возникает всеохватность пространства и действия. То, что звучит со сцены, становится фактом, который нужно воспринять и осмыслить. Отсюда и другой термин – устная декорация (как синоним словесной декорации). Похожую идею высказывает Р. Барт (без указания на термин «словесная декорация»): «Речь идет о неотступной драматической игре в скрытые намерения, об искусстве взгляда и жеста, исполненных некоего смысла, подразумевающих тайну» (Барт, 2014, с. 82). В данном случае любая декорация теряет первоначальное авторство: теперь это индивидуальный плод воображения читателя. Фоновые знания, ассоциативные ряды, интеллектуальный уровень также играют значимую роль при интерпретации текстового пространства. «Техника словесной декорации возможна только на основании условности, принимаемой зрителем: ему самому предстоит вообразить место действия и немедленную его трансформацию, как только о ней будет объявлено» (Пави, 1991, с. 70).

Обратившись к понятию «декорация», станет понятно, что условность ни в коем случае не предполагается, а значит, собственно театральная декорация всегда связана с реальным, видимым пространством.

Под декорацией понимается *«устанавливаемое на сцене, съемочной площадке живописное, объемное архитектурное изображение места и обстановки сценического действия»* (Ожегов, 1986, с. 136). Другие словарные статьи также указывают на связь декорации с живописными и архитектурными способами создания пространства:

Декорация – термин для обозначения *сценического оформления* (Бушуева, Варламова, 2005, с. 81).

Декорация, и, ж. *Устанавливаемое на сцене живописное или архитектурное изображение места и обстановки театрального действия* (ССРЛЯ, 1954, с. 664).

Декорация -и, ж. *Живописное или архитектурное изображение места и обстановки действия, устанавливаемое на сцене* (МАС, 1985, с. 380).

Декорация – ж. (фр. decoration, букв. украшение). Живописное или архитектурное *изображение места и обстановки* театрального действия, *устанавливаемое на сцене* (театр.). (Ушаков, 2005, с. 51).

Представленные трактовки понятия не раскрывают всех особенностей декорационного искусства, разновидностей, свойств и функций декораций. Более подробное описание декорации представлено в Большой Советской энциклопедии, где под декорацией понимается «оформление сцены, воссоздающее обстановку действия спектакля, помогающее раскрытию его идейно-смыслового содержания. Декорация создаётся с помощью выразительных средств живописи, графики, архитектуры, искусства планировки места действия, освещения, сценической техники, кинопроекции и др.» (БСЭ, 1969, с . 65). Такое понимание затрагивает важную функциональную сторону декорации – способствовать раскрытию идеи и смысла.

Большую сложность вызывает рассмотрение декорации в лингвистике. Декорация не выделяется языковедами, а входит в общее изображение пространственно-временных характеристик. Для выделения декорации как элемента художественного пространства на языковом уровне необходимо рассмотреть следующие спорные моменты. Анализ декораций не был проведен в связи с тем, что они не становились самостоятельным объектом рассмотрения: их значимость в процессе коммуникации равнялась нулю, поскольку рассматривалась речь персонажей в отношении описания других персонажей, отношения к событиям, но не к пространству. Естественно, что не анализировалась и связь декораций реальных, представленных в ремарках (рекомендации драматурга режиссерам и читателям), и декораций воображаемых (словесные декорации).

Обзор лингвистических работ с похожей данному исследованию тематикой показывает, что особенности создания художественного пространства описываются в целом с помощью лексических и грамматических средств (см. Федосеева, 2013; Петрова, 2009; Чалова, 2010).

В немногочисленных языковедческих работах, посвященных исследованию ремарок, словесные декорации (а чаще всего под этим термином понимается особый вид ремарок – пространственных) тесно связаны с ремарками, портретными описаниями, изображениями аксессуаров быта, деталей. О словесной декорации как одной из групп ремарок говорят Ю.В. Кабыкина, М.И. Чипизубова. О.В. Гаврильченко предлагает рассматривать их в качестве самостоятельных элементов художественного текста, предполагая некую их автономность от ремарок, но полный разрыв словесных декораций и ремарок не происходит.

Наличие или отсутствие декорации – это определенный стимул, знак: наличие декорации говорить о её активной роли, а отсутствие – о необходимости вообразить, интерпретировать. Поэтому декорация одновременно соотносится и с пространством, и со временем: декорация обнаруживается в начале действия или же до того, как она активно начнет функционировать в художественном поле пьесы.

Декорации выполняют разные функции, а значит, выделяются различные виды декораций. Но знаково, что именно семиотик осознаёт необходимость выделения особого типа декорации, который ни в меньшей степени, чем остальные типы декораций, способствует раскрытию роли декораций – словесные декорации. П. Пави связывает «словесную декорацию» с пустой сценой: происходит намеренный отказ от декорации как особый художественный прием. Отметим, что полный отказ от какого-либо предметного воплощения декораций на сцене должен предполагать определенный риск для драматурга и судьбы его произведения. Например, десятого мая 1921 года в Риме, в театре Валле, труппа Дарио Никкодеми дала пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Скандал начался, как только публика, вошедшая в зал, увидела, что занавес поднят и нет декораций. В данном случае декорацией становится не конкретный предмет, вещь, находящаяся / не находящаяся на сцене, а декорацией становится «изображаемая пластика актеров, их мимика или простое указание на

невидимый предмет» (Пави, 1991, с. 69). Такие декорации наиболее открыты: они не обязывают, не определяют границы пространства, а способствуют его расширению и относительной безграничности. Эти декорации не нуждаются в визуализации, и читатель получает информацию о них из речи персонажа. «Слова могут иметь в себе силу иллюзии или не иметь ее. У них есть свое собственное значение. Но декорации, костюмы, искусственные жесты и крики никогда не смогут заменить ожидаемую нами реальность» (Арто, 2000, с. 47). Благодаря мыслительным процессам из слов персонажей читатель может сконструировать заданную реальность, совместить множество объектов или сопоставить изображенное в конкретных вещах на сцене и представленное (виртуальное) в речи персонажей. «Не только слово, но целые словесные миры – языки и диалекты представляются, их разыгрывают на сцене, ими перебрасываются как сделанными на наших глазах бутафорскими предметами» (Гачев, 1968, с. 264). О значимости и важности словесного описания пространства в противоположность собственно декорациям конструируемым говорит и французский экзистенциалист Ж.-П. Сартр: «где-то около 1950 года уже можно было сказать, что театр полностью «заправился» языком. Иначе говоря, все было заключено в языке. И тут не возникало никакой необходимости в декорациях; действительно, многие из авторов и постановщиков вполне обходились без декораций, поскольку оформление – это всего лишь иллюстрация к тому, что говорится. К примеру, язык Шекспира всегда сообщает нам нечто о внешнем мире. Вот почему совершенно бесполезно было бы как-то показывать солнце, прибавлять света, когда он говорит «яркое сияние» или, скажем, «гром»; поскольку он сказал об этом, все уже тем самым представлено. Видимый элемент становится бесполезным в силу элемента словесного» (Сартр, 1992, с. 107-108). Поэтому в пространстве драматургического текста всегда в большей или меньшей степени коррелируют сценографические декорации и словесные, не требующие своего обязательного воплощения. При определении материала для данного исследования было определено, что

именно драматургия начала XX века в большей степени подвержена исчезновению из её языка сведений о реальных декорациях – возрастает роль «словесных декораций».

Выделение словесной декорации связано с осмыслением театра начала XX века и всех трансформаций в его устройстве – внутреннем и внешнем. Крайние формы проявления декорационного искусства выражались в способности передать действие без его вербальных компонентов. «Характерно, что эта драматургия была почти бессловесна. Слова оказались лишними, потому что нужную авторам реакцию – шок и изумление – можно было вызвать и без слов» (Образцова, Смирнов, 1988, с. 48). Примеры таких бессловесных действий можно найти в драмах театра абсурда (Э. Ионеско, Ж. Кокто).

Теперь для реализации авторского замысла необходимо еще меньше средств – условное представление разыгрывается на основании перенесения активной роли словесному воспроизведению: «действия героев комментируются не в ремарках, а непосредственно в сценических репликах. <...> Даже портретные характеристики исходят из уст самих персонажей, а не воплощаются визуально, что типично для традиционной сцены» (Чипизубова, 2004, с. 16). Тексты драмы – это в первую очередь диалог, структура которого зависит от авторского намерения, а также исторического развития театра. «Согласно неписаному соглашению, в театре диалог (так же, как и любая речь персонажей) является «действием через речь». Достаточно действующим лицам завязать разговор, как зритель начинает чувствовать трансформацию всего мира спектакля, изменения в актантной схеме, динамику действия» (Пави, 1991, с. 75). Поэтому функционирование большого количества словесных декораций, словесных описаний и главенствующая роль речи персонажа позволяет говорить об особом типе драмы – словесная драма. По мнению Д.Г. Гачева, обычные «спектакли имели красоту монументальности, а словесная драма надеется на красоту вечности» (Гачев, 1968, с. 254), при этом особенность такого типа драмы

заключается в ее установках: «словесная драма рассчитывает на человека задумавшегося» (Там же, с. 256).

В так называемой словесной драме «речи персонажей имеют двоякий характер – лирический и эпический, т. е. они либо выражают душевное состояние действующих лиц, либо содержат изложение обстоятельств, связанных с данной ситуацией» (Аникст, 1968, с. 87). В драматургии XX века происходит соединение лирических и эпических тенденций, когда в пределах одной пьесы могут взаимодействовать и прозаический, и поэтический тексты. При этом, в зависимости от намерения автора, герои наделяются особой речью, способной представить все необходимые описательные, повествовательные и иные структуры. «Драматическая речь осложняется необходимостью быть всегда автохарактеристичной для данного лица» (Балухатый, 1927, с. 76).

Именно в драматическом тексте словесная декорация приобретает особое значение, поскольку, по замечанию В. Кайзера, «там конечный смысл высказывания не в вести о слиянии и не в изображении жизни другого, – там язык вызывает действие, там слово провоцирует нечто, чего до сих пор не было, там «я» чувствует себя постоянно приглашаемым к разговору, востребываемым, атакуемым» (Цит. по Тамарченко, 1999, с. 198).

По мнению К.С. Станиславского, «произнося слова, актер по природе своего искусства должен ими действовать, а действовать словами – это значит рисовать ими картину «не для слуха, а для глаза» партнера» (Станиславский, 2015, с. 38). Несомненно, именно речь персонажей способствует продвижению мыслей читателя в ходе постижения художественного текста, но ремарки не в меньшей степени способствуют введению первичной информации. Ремарка – такая же речь, но речь автора. Однако стоит отметить, что не только ремарка и словесная декорация взаимосвязаны: резко встает проблема определения взаимосвязи словесного описания (изображения) и словесной декорации.

Проблема определения словесной декорации и основных приемов ее организации в современной науке не решена. В целом же можно сказать, что большинство учёных не называют термин «словесная декорация», но речь идёт именно о нём. Например, Ю.В. Кабыкина употребляет данный термин при анализе ремарок и их сопоставлении с другими элементами авторского слова. По словам ученого, *словесная декорация* – это самое общее описание пространства, которое не акцентирует внимание на частных предметах, деталях. Например, типичны следующие воплощения словесной декорации в пьесах А.Н. Островского: «Бедная комната Ивановых и богатая гостиная Брускова в пьесе "В чужом пиру похмелье"» (Цит. по Кабыкина, 2009, с. 17). Однако, по сути, под словесной декорацией понимается именно ремарка с пространственным описанием, которое может быть обширным, как у А.П. Чехова, или же менее наполненным. В теоретическом осмыслении Ю.В. Кабыкиной не происходит разделения элементов драматического текста на собственно словесную декорацию, ремарку и словесное описание (часто используются термины *ремарка* и *словесная декорация* в качестве синонима, когда речь идёт об описании пространства).

С понятием словесной декорации также коррелирует понятие *сценического жеста*. По мнению Б. Брехта, под сценическим жестом понимается «совокупность отдельных жестов и высказываний, лежащая в основе какого-то определенного события в кругу людей и связанная с поведением всех участников этого события (осуждение человека другими людьми, совещание, борьба и т. д.)» (Брехт, 1965, с. 531). Сценический жест – это одновременно единица вербального и невербального общения, это «телодвижение, чаще всего волевое и контролируемое актером, совершаемое ради значения, более или менее зависимого от произносимого текста или же совершенно автономного» (Пави, 1991, с. 99). На наш взгляд, тесная связь жеста и словесной декорации выражается в следующем: оба элемента являются добавочными к основной информации, которая сообщается заранее, до момента вступления в действия жеста и словесной декорации.

Поэтому жест может функционировать как отдельно, так и становиться одной из форм словесной декорации (при наличии непосредственного указания на это авторов; см. с. 140 – конструкции с указателями, сопровождаемые жестами), находясь в неразрывной связи со словом и действием: «Среди кредиторов артиста сцены – самостоятельные искусства танца и пения и не менее древние искусства звучащего слова и мимирования» (Барбой, 2000, с. 14). Взаимодействие вербального и невербального в процессе единого словесного действия отмечалось многими лингвистами. По мнению З.В. Савковой, «не следует думать, что речь – это одно, а жесты, мимика, движения – другое. Все это – единый экспрессивный поток внутренней жизни человека» (Савкова, 2001, с. 128).

При рассмотрении устной (словесной декорации) П. Пави упоминает об особом приеме *умалчивания* как избегании от озвучивания, произношения важной информации. Прием умалчивания заключается в намеренном безречевом выражении. «Членораздельный язык разрушается для лучшего его воссоздания в системе, близкой к музыке, языку жестов, рассказу, вокальной экспрессии» (Пави, 1991, с. 27). О молчании как особом языковом приеме часто упоминается относительно драматургии А.П. Чехова. Однако, на наш взгляд, в драматургии довольно часто пользуются данным приемом. Так, при анализе пьес Н.С. Гумилёва были выявлены словесные декорации, связанные с намеренным отказом от говорения (см. с. 126 словесные декорации с определяющим глаголом со значением физического состояния «молчать»). По мнению Ж.-П. Сартра, «молчание переставало быть просто случайностью: обычно замолкают, потому что нечего более сказать, – или же потому, что ожидают ответа другого. Здесь молчание заключалось в том, чтобы словесно подражать содержанию слов. А замолчать означало, что персонаж доходит до высшей точки разговора в тот самый момент, когда конфликт полностью реализован» (Сартр, 1992, с. 107).

В авангардном театре существует множество способов коммуникации, одним из которых является *декоративная визуализация* – синтез слова и

живописи. Визуально-экспериментальные средства могут быть разными, но все они направлены на развитие зрительского воображения. Например, среди зрительных форм коммуникации автора и читателя можно выделить каллиграммы Г. Апполинера (подробно описано в работах Р.В. Чвалун (Чвалун, 2013)), акrostихи (А.А. Ахматова «Песенка»: А. Есенин «Акrostих»), принципы гармонии и симметрии в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Блока (подробнее – К.Э. Штайн, Д.И. Петренко (Штайн, Петренко, 2015)), приемы визуализации в драматическом тексте (драма У. Льюиса «Враг звёзд» в исследованиях Д.С. Тулякова) и др. Драмы, которые строятся по принципу главенствующей роли визуального эксперимента, находят мало общего с законами жизни – они больше похожи на картины: имеют раму и внерамочное пространство, влияющее на восприятие драматургического текста. «Активизация визуального компонента в современной жизни – культуре, искусстве, сознании общества, произошедшая видеократическая революция повлияли на визуальное воплощение текста произведений современных авторов» (Семьян, 2009, с. 250). Исходя из этого, можно сказать, что драма, как и другие жанры литературы, стремится к визуализации, которая позволяет читателю структурировать произведение ещё на фазе начального чтения.

Как уже было сказано, словесная декорация связана в первую очередь с *внесценическим пространством*, не представленным на сцене материально, но вербализованным с помощью слов персонажей. Оно либо «попадает в поле зрения персонажей, находящихся на сцене, но скрыто от публики (*тейхоскопия*)», либо «не может быть увидено ни со сцены, ни из зрительного зала (т.е. кулисы)» (Пави, 1991, с. 36). Благодаря внесценическому изображению создается особая реальность, не являющаяся продолжением сцены, а растянутая и во времени, и в пространстве.

Для определения сути словесной декорации важен также термин *мимесис* (термин из области семиологии) или *диегесис* (чаще употребляется в теории литературы), то есть «подражание событию на словах, пересказ

истории без участия действующих лиц» (Пави, 1991, с. 78). Данный приём во многих драмах используется с целью ввода информации: один из персонажей повествует о том, что будет происходить в основе драматического действия. «Во времена Шекспира странствующие труппы – так это было и в Испании – прежде, чем сыграть какой-нибудь сюжет, представляли его до игры в сжатом виде как пантомиму. Прежде чем играть пьесу, произносился текст, а в это время в пантомиме разыгрывался скелет данного драматического отрывка» (Мейерхольд, 2001, с. 65). Таким образом, каждое драматическое произведение имеет два плана выражения (словесное и бессловесное), взаимодействие которых и позволяет успешно развивать драматургическое действие.

Л. Витгенштейн при описании концепции *языковой игры* отмечает о *действии словесном*, связанном с процессами воздействия текста пьесы на читателей. По его словам, имеется некая системная организация, способная указывать направление читателю при продвижении в пространстве текста пьесы, при этом само *слово* не может быть понято однозначно: ему свойственно получать ассоциации, быть неверно понятым, символически наполненным; в противном случае финал был бы известен еще до чтения пьесы благодаря её названию. «Как только язык перестает употребляться сообразно смыслу, он трансформируется в игру конструкции, манипулируемую как вещь, а не как знак» (Пави, 1991, с. 116).

Словесная декорация также находит много общего с *приемом идентификации*, в процессе которого у читателя возникает процесс иллюзии – *он* отождествляет себя с персонажем. Данный приём может достигаться такими языковыми средствами: употребление личных местоимений (мы, вы), различные формы игры с залом, когда читатель / зритель сам выбирает дальнейшее развитие действия (пьесы М. Павича), использование невербальных форм воздействия (взгляд актеров в зрительный зал) и другое.

Также в драматургическом пространстве важны *коллажи*, которые призваны соединять различные части текстового фрагмента (предисловия,

комментарии). Такие коллажи, с одной стороны, восстанавливают пробелы о недостающей информации, с другой – способствуют переключению внимания с одного пространства на другое.

Другим связующим звеном между различными пространствами является прием *эхолотики*: это определенное представление о «всеслышимости и всеотклике, нарушение которого ведет к распаду общества» (Волкова, 2009, с. 18). Под слышимостью понимается корректная информация, которая одинаково верно будет понята различными носителями одного языка. О важности «инвариантного», универсального слова говорил и сам Н.С. Гумилев: «Так как в каждом обращении есть волевое начало, то поэт, чтобы его слова были действенными, должен ясно видеть соотношение говорящего и слушающего и чувствовать условия, при которых связь между ними действительно возможна» (Гумилев, 1990, с. 545). Однако читатель не должен искать более простого автора, чтобы понимать содержание, а должен подниматься на уровень писателя, мыслить как автор. Если же уровень понимания автора и читателя совпадает, тогда возникает общее пространство смыслов. Поэтому в данном случае словесные декорации могут облекаться в форму пространственных ориентиров, архетипов, символов, знаков, понятных многим культурам и народам.

Восприятие драматического действия происходит с помощью мыслительных процессов, сопряжённых с определенным пространством, временем, событием. Услышанные слова из реплик персонажей выстраиваются в мысленную речь, которая формирует видения, при которых полученные слова не выстраиваются последовательно, а избираются и проецируются в мышлении. Возникает лента видений, которая не просто является сочетанием мысленной речи и визуальных кадров, а, скорее, представляет собой сокращенную и спешную запись, перемежающуюся кинокадрами. Целая реплика или диалог может соединиться в один образ. «Поскольку основой здесь является словесная система, мы называем эту разновидность мысленного действия – микроречью» (Бутенко, 2007, с. 98).

Именно таким образом и происходит восприятие словесной декорации, которая избирается из словесного описания или реплик и проецируется в сознании читателя / зрителя.

О.В. Гаврильченко, рассматривая сущность и функции ремарок, обращается к их взаимодействию с другими элементами художественного текста и приходит к выводу, что «число ремарок обычно невелико в тех случаях, когда в основном тексте содержится вся необходимая для определения обстановки информация» (Гаврильченко, 2017, с. 32). Среди основных элементов драматургического текста, формирующих представления о пространственной характеристике, автор отмечает главенствующую роль словесных декораций.

При рассмотрении детального процесса создания декоративного пространства выделяется несколько этапов или, как отмечают С.К. Никулин и Л.А. Пичхадзе, *монтировок*. При первой монтировке «материал извлекается не только из ремарок. Например, при словах: «*Не хочешь ли покурить?*» – следует искать предметы и записать и – портсигар и папиросы. «*Сел*» – записать табурет, «*убил человека*» – револьвер или шпагу» (Никулин, Пичхадзе, 2008, с. 350). Это первичные словесные декорации, которые могут быть установлены благодаря словесной экспликации. Однако при последующих монтировках появляются новые предметы, когда автор в ходе своей работы сознательно добавляет или убирает атрибуты. Например, в стихотворении «Заблудившийся трамвай» вместо строки «Как ты стонала в своей светлице» Н.С. Гумилёв пишет «Знаю, томясь смертельной тоскою» и использует вместо пространственной метафоры *стонать в светлице* метафору чувственную, эмотивную – *смертельная тоска*.

При рассмотрении структурно-семантических и функциональных особенностей ремарок в драмах А.П. Чехова В.П. Ходус выделяет особый тип ремарок, которые комментируют определенное действие и находятся в связующей позиции. «Подобные ремарки тесно связаны с репликами и создают, помимо элемента картины действия, оттенок семантического

наполнения высказывания, предваряет/подтверждает слова» (Ходус, 2005, с. 199). Такое представление о тесной связи ремарок и реплик дает основы для описания словесных декораций.

По мнению С.С. Шимберг, любое исследование изолированных, отдельно взятых реплик диалога не дает возможность для выделения «достаточно самостоятельной единицей как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания» (Шимберг, 1998, с. 13). На наш взгляд, действительно, анализ многих реплик, вырванных из контекста, не может отвечать требованиям научности, истинности, но выделением самоценным реплик с пространственной семантикой можно рассматривать как самостоятельно функционирующую языковую единицу.

Таким образом, можно говорить, что термин «словесная декорация» представлен в работах Ю.С. Кабыкиной, О.В. Гаврильченко, но он не имеет научно обоснованного и развернутого содержания. В словаре П. Пави даны подробные описания и определение словесной декорации как элемента драматургического пространства. Рассмотренные же подходы показывают значимость и важность введения данного термина, поскольку речь идёт именно о необходимости описания понятия «словесная декорация» в системе пространственной характеристики драматургического текста.

В связи с непризнанием декорации элементом пространственной организации текста (за декорацией признаётся идея декорирования, живописности, но не пространственности) большую сложность вызывает анализ различных видов декорации на языковом уровне. Термин «словесная декорация» не имеет теоретической базы, отсутствует сформировавшаяся единая точка зрения по обозначенной проблематике, поэтому необходимо ввести рабочее определение для данного термина. Под словесной декорацией в настоящей работе будет пониматься *единица текста с семантикой пространственных характеристик, представленная в речи персонажей и имеющая развивающее значение для построения внесценического драматургического пространства.* «Словесная декорация является

элементом создания драматургического текста и понимается как наименование значимого предмета, пространственного ориентира, находящегося или не находящегося на сцене, но имеющего важное значение для раскрытия сюжета художественного произведения и принадлежащего речи персонажей» (Сичинава, 2016, с. 173).

Особенную значимость словесная декорация приобретает в драматургии XX века, где происходит взаимодействие ремарок и словесных декораций. В символистской драме главным принципом создания пространства является сегментирование или семантика пространства, что и проявляется в структурных элементах драматургических текстов начала XX в. – в названии, ремарках, словесных декорациях.

Особенно ярко словесная декорация как единица драматургического текста представлена в текстах А.А. Блока и Н.С. Гумилёва. Например, в пьесе «Балаганчик» А. Блок, помимо авторских слов, выраженных в ремарках, перечне действующих лиц, вводит персонажа – Автор, который произносит уточнения. То есть в ремарке мы узнаем о пространственных ориентирах: «Обыкновенная театральная комната с тремя стенами, окном и дверью» (Блок, 2014, с. 551), освещенный стол; далее появляются словесные декорации в реплике Пьеро: «*Сквозь улицы сонные / Протянулась длинная цепь фонарей*» (Блок, 2014, с. 552), «Я пойду брэнчать печальной гитарой / *Под окно, где ты пляшешь в хоре подруг!*» (Блок, 2014, с. 552). Однако затем вводится персонаж, который следит за объективностью описания (Автор); он появляется «из-за занавеса сбоку» и сообщает: «Что он говорит? Почтеннейшая публика! Спешу уверить, что этот актер жестоко насмеялся над моими авторскими правами. *Действие происходит зимой в Петербурге. Откуда же он взял окно и гитару? Я писал мою драму не для балагана... Уверяю вас...*» (Блок, 2014, с. 552). Таким образом, такое дополнение имеет промежуточный характер: с одной стороны, это ремарка (слова автора), но с другой стороны, Автор включен в список действующих лиц, а значит – правильнее говорить о словесной декорации. Стоит также отметить

языковую игру: название пьесы «Балаганчик», а в словесной декорации подчеркивается: *«Я писал мою драму не для балагана...»*. Само же появление автора из-за занавеси – это расширение пространства, направленное на представление обширности, масштабности и сопричастности всех к происходящему действию. Занавес для драматургии XX в. является важным элементом сценографии. При анализе драматургических текстов Н.С. Гумилёва стало известно, что занавес является важным компонентом сценического пространства, объединяющим два пространства (на сцене – за сценой). Среди основных функций можно выделить следующие: произвести эффект открытого финала (пьеса «Охота на носорога»), показать цикл происходящего (пьеса «Дерево превращений»), создать счастливый завершённый конец (пьеса «Дитя Аллаха»). При реализации названных функций занавес как элемент сценографии используется в конце произведения. Если же занавес является материально выраженным декорационным элементом, то он имеет другую, не менее важную функцию: герои скрываются за ним, либо выглядывают из-за него, т.е. создается эффект подглядывания, создания третьего пограничного состояния – «между сценой и занавесом».

Чаще всего словесные декорации появляются после ремарок, так как это задано структурой драматургического текста, но в пьесе «Балаганчик» имеются случаи, когда реплики персонажей предшествуют ремаркам. Например,

«Второй мистик

Вся бела, как снега.

Третий мистик

За плечами – коса» (Блок, 2014, с. 553).

В последующей ремарке имеется подробное описание героини: «Совершенно неожиданно и непонятно откуда, появляется у стола необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой

белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечами лежит заплетенная коса» (Блок, 2014, с. 554). После ремарки снова повторяются реплики персонажей:

«- Прибыла!

- *Как бела ее одежда!*

- Пустота в глазах ее!

- Черты бледны, как мрамор!

- *За плечами коса!*

- *Это – смерть!»* (Блок, 2014, с. 554).

Повторение информации троекратно имеет сакральный характер, связанный с фольклорной традицией. «Повторение слова в тексте, как правило, не означает механического повторения понятия. Чаще оно свидетельствует о более сложном, хотя и едином смысловом содержании. Читатель, привыкший к графическому восприятию текста, видя на бумаге повторяющиеся начертания слов, полагает, что перед ним – простое удвоение понятия. Между тем обычно речь идет о другом, более сложном понятии, связанном с данным словом, но усложненном совсем не количественно» (Лотман, 1998, с. 23). Отход от традиций представления информации, троекратный повтор связаны с характером самих персонажей – они мистики, то есть люди, связанные с неизведанным, с другими мирами и реальностями: «Мистика – ученье о таинственном, загадочном, сверхъестественном, о сокрытом, иносказательном смысле и значении ученья и обрядов веры» (Даль, 2007, с. 389). Интересно также, что в данном случае словесная декорация более связана не с описанием пространственной характеристики, а с представлением внешнего описания персонажа, что возможно для данного элемента драматургического текста, но является довольно редкой функцией. При этом в предыдущей главе нами было сказано, что одним из свойств и особенностей драматургического пространства является тесная взаимосвязь персонажа, драматического действия и пространства драмы. То есть даже описание внешних характеристик персонажей, представленных как в

словесной декорации, так и в ремарках, важно для представления общего пространства: появление Незнакомки с другой планеты (ирреальное пространство) сопровождается и её необычным внешним видом (отличающимся от людей в реальном пространстве).

Если при рассмотрении пьесы «Балаганчик» речь идёт о новаторской тенденции ввода полноценного образа действующего лица Автора, то требует уточнения место режиссера в драматургических текстах начала XX в. Например, в пьесе Ф. Сологуба «Дар мудрых пчёл» в ремарках не упоминается о занавесе, в то время как персонаж произносит: «Тяжелый занавес полуоткрыт, и за ним видна крытая зеленью беседка» (Сологуб). На основании данной фразы режиссёр постановки выстраивает своё видение действия и вводит образ белой занавеси (отметим, что у Ф. Сологуба о цвете ничего не указано): так возникает режиссерская символизация цвета – белая занавес символизирует «смерть-освободительницу». Так, декорации по средствам словесных декораций входят в общую концепцию символистской драмы и так же несут в себе элементы метафоризации и условности художественного пространства. В декорациях символических драм присутствует символизация цвета, формы, материи, а степень символизации часто зависит именно от слов персонажей, в которых обнаруживается повторяющаяся деталь – словесная декорация, воплощенная в жизнь постановки режиссёром.

Таким образом, выделение словесной декорации является необходимым условием в процессе анализа драматургического произведения. Данный тип декорации принадлежит речи персонажей, которая анализировалась в немногочисленных работах, и заложенные основы не дали возможности для выделения особенного компонента «голоса актера». Словесные декорации взаимодействуют с ремарками, словесными описаниями, названием, но обладают множеством особенностей, которые позволяют говорить о цельноформленности и возможности определения языковых особенностей – структурных, семантических и функциональных.

Отсутствие теоретической базы для выделения понятия «словесная декорация» не позволяют ввести в активный научный оборот данный термин, а также применять его для алгоритма описания драматургического пространства.

2.2 Критерии выделения «словесных декораций» в структуре текста

Поскольку нет полного и подробного теоретического материала, позволяющего выделять словесную декорацию в системе драматургического текста, то и сам термин «словесная декорация» не получает должного рассмотрения. На наш взгляд, необходимо представить определённый алгоритм выделения словесной декорации, что позволит дать некие теоретические пояснения к сущности понятия «словесная декорация».

Алгоритм выделения словесной декорации:

1. Словесная декорация располагается в речи персонажей, поэтому необходимо ограничиться именно данным материалом.

2. Словесная декорация указывает на пространственные характеристики драматургического текста, поэтому в первую очередь необходимо выделять лексемы с семантикой «место», расположение в пространстве. Отметим, что языковые средства представления словесной декорации могут быть как лексическими, так и грамматическими.

3. Словесная декорация может презентовать любые виды пространства, поэтому не стоит ограничиваться только материальными (физическими) измерениями и характеристиками пространств. Так как словесная декорация присутствует именно в речи персонажей, выражает их отношение к миру, то

прежде всего словесная декорация связана с воображаемым пространством, не воплощающимся на сцене.

4. Словесная декорация часто имеет символический смысл и повторяющийся характер, поэтому необходимо проанализировать её связь с ремарками и названием.

В связи с представленным алгоритмом, который носит также и описательный характер понятия «словесная декорация», необходимо представить критерии разграничения словесной декорации от похожих элементов драматургического пространства: ремарок, словесных описаний (изображений).

А. Словесные декорации и ремарки.

Под ремаркой в пьесе понимается «пояснение автора к тексту, касающееся обстановки, поведения действующих лиц, их внешнего вида» (Ожегов, 1986, с. 178). Ремарка как структурный элемент текста не имеет долгой истории функционирования в сопоставлении с другими элементами драматургического текста (афиша, заглавие, реплики) и определяется как «компонент, внесенный историческим развитием драмы» (Сахновский-Панкеев, 2000, с. 188). Возникновение ремарки было сразу же графически обозначено, а ее месторасположение (вводные и межрепликовые ремарки) обусловлено функциями. В отличие от реплик, которые являются «голосом героя», ремарки выражают объективную информацию, необходимую для воспроизведения драмы на сцене. Особенности функционирования и семантики ремарок, а также их когнитивно-дискурсивные характеристики рассматриваются в работах С.Д. Владимирова, К.В. Толчеевой, Н.Ю. Петровой. По мнению С.Д. Владимирова, всякая попытка представить классификацию ремарок является бессмысленной на основании отсутствия у нее специфических характеристик в теоретическом общем представлении: только находясь в конкретном произведении, ремарка реализует особую функцию. «Можно сказать, что ремарок, как правило, указывает на внешнее, физическое действие, поступок, движение героя или его внутреннее

состояние, она обозначает фон, обстановку, обстоятельства действия или временные отношения, временные сдвиги» (Владимиров, 2007, с. 168). Ученый настаивает на необходимости рассмотрения реплики и ремарки без выделения особенностей каждой, но с учетом общности функций в системе драматургического произведения. «И все же основой драматической двуплановости языкового строя драмы по-прежнему остается сочетание диалога и ремарки. Здесь смещение, контраст точек зрения обнажен композиционно» (Владимиров, 2007, с. 168).

Несмотря на относительно автономный характер расположения ремарок и словесных декораций (их принадлежность к разным коммуникативным системам – речь автора и речь персонажа), между ними устанавливаются разнообразные отношения, описание которых обогащает представление о лингвистическом анализе художественного текста. В частности ремарка и словесная декорация могут находиться в отношениях дополнения, расширения географического пространства, противопоставления (умалчивание и контраст), совпадения или же главенствует словесная декорация. Рассмотрим подробнее это на примере драматургических текстов Н.С. Гумилёва (анализируются ремарки и словесные декорации только с семантикой пространственного значения).

1. Ремарка и словесная декорация находятся в отношениях дополнения. В данном случае ремарка задаёт общий фон пространства, а в словесных декорациях происходит дополнение сведений.

Ср. ремарка в пьесе «Дитя Аллаха» «*Пустыня. Закат солнца*» (Гумилёв, 2011, с. 584) и словесная декорация «*Как я пустыню ненавижу, / Пески, миражи и бурьян!*» (Гумилёв, 2011, с. 586).

Ср. в пьесе «Гондла» ремарка «*Широкий полутёмный коридор рядом с пиришественной залой; несколько окон и дверь в спальню Леры. Поздно*» (Гумилёв, 2011, с. 619) и словесная декорация «*Выпит досуха кубок венчальный / Съеден дочиста свадебный бык*» (Гумилёв, 2011, с. 619). При этом в ремарке даётся описание обстановки, фона, общего изображения, а в

словесной декорации дополняется описание частными характеристиками, предметами быта или конкретными деталями.

В словесных декорациях часто может быть изображено важное частное место в системе заданного ремаркой расширенного пространства. Например, во многих пьесах Н.С. Гумилёва в словесных декорациях говорится о месте действия – храм, в то время как в ремарках о нём не говорится: например, в пьесе «Отравленная туника» общее место действия – зала Константинопольского храма, а частное, представленное в словесной декорации – храм: «Царь Трапезондский ждёт тебя во *храме*» (Гумилёв, 2011, с. 711). Или в пьесе «Дерево превращений» общее место действия – площадь, а частное – храм: «Скажи мне, добрый человек, ты не обокрал прошлой ночью *храма*?» (Гумилёв, 2011, с. 735); в пьесе «Актеон» общее место действия – долина Гаргафии, частное – храм: «И она будет *в храме*, земля! земля!» (Гумилёв, 2011, с. 573).

2. Ремарка и словесная декорация находятся в отношениях расширения географического пространства. Ремарки обозначают центр, а в словесных декорациях речь идёт о других, близких географических объектах.

Ср. ремарка в пьесе «Отравленная туника» «Время действия – начало VI столетия по Р.Х. Место действия – *зала Константинопольского дворца*» (Гумилёв, 2011, с. 661) и словесные декорации «Родился я *к востоку от Йемена / В семействе Годжра, Киндского царя*» (Гумилёв, 2011, с. 661), «Ты не найдешь тут стран гиперборейских / До смертоносной *Суматры и Явы*» (Гумилёв, 2011, с. 664).

Ср. ремарка в пьесе «Дитя Аллаха» «Улица *Багдада*. На заднем плане терраса дворца» (Гумилёв, 2011, с. 595) и словесная декорация «*От Басры до Бени-Алема*» (Гумилёв, 2011, с. 587).

3. Ремарка и словесная декорация находятся в отношениях противопоставления (умалчивание или контраст).

А) отношения умалчивания. О важных элементах пространства не говорится в ремарках, но в описании пространства и сюжетного отношения

они важны. О пространстве пьесы «Актеон» говорится, что действие происходит в долине Гаргафии, рядом находятся пещера, лес и источник. Однако на протяжении всей драмы в словесных декорациях говорится о параллельном реальном пространстве – город Фивы, причём сразу же называется топоним «С тобою донесу я упрямый уступ / В наши юные Фивы» (Гумилёв, 2011, с. 571); затем употребляется лексема «город»: «Тащи его в *город*... а город весёлый, / Сирийских танцовщиц я там припасла» (Гумилёв, 2011, с. 574); и далее идёт перечисление важных мест устройства города: «Значит, *на рынке* Пентей / Дуракам диктует законы» (Гумилёв, 2011, с. 574), «Построила я *лупанарий*» (Гумилёв, 2011, с. 574), «Этот камень / На *площадь Судилища* вы снесете» (Гумилёв, 2011, с. 575).

Б) отношения контраста. Информация в ремарке настраивает читателя на одно пространство, в то время как на первый план выходит другое пространство или предмет:

Ср. ремарка в пьесе «Актеон» «Место действия – *долина Гаргафии, покрытая темным кипарисовым лесом. В глубине – пещера* аркой. Направо – светлый *источник* бежит по *зеленой лужайке*. Наступает вечер» (Гумилёв, 2011, с. 571) и словесная декорация «*Здесь / Вчера я выломал камень / Выломал, но не весь*» (Гумилёв, 2011, с. 571).

4. Ремарка и словесная декорация находятся в отношении совпадения (информация практически дословно повторяется):

Ср. ремарка «Место действия – *долина Гаргафии, покрытая темным кипарисовым лесом*» (Гумилёв, 2011, с. 571) и словесная декорация «Они врываються всё чаще, чаще / В *тёмно-дремучие* мои *леса*» (Гумилёв, 2011, с. 574).

Ср. ремарка: «*Сад Гафиза. Утро. Купы роз и жасминов. Большие птицы*» и словесные декорации: «Мудрец живёт в тени *чинар*» (Гумилёв, 2011, с. 607), «*В саду Гафиза слёз не надо, / И ты озарена лучом, / Как розы и жасмины сада*» (Гумилёв, 2011, с. 609).

Частое повторение усиливается с помощью личных местоимений, наречий или указательных местоимений: Ср. ремарка «Улица *Багдада*. На заднем плане терраса дворца» (Гумилёв, 2011, с. 595) и словесные декорации «Говорят, / Что скоро будет здесь, в *Багдаде*, Великолепнейший Синдбад» (Гумилёв, 2011, с. 595), «*Мы в Багдаде*, / А не в разбойничьей стране» (Гумилёв, 2011, с. 599), «Я на днях фелуку / Разбил у этого дворца» (Гумилёв, 2011, с. 603). Или ремарка «Глухой лес. Июльский полдень» (Гумилёв, 2011, с. 638) и словесная декорация «*Мы в лесу*» (Гумилёв, 2011, с. 644). Или ремарка «Широкий полутёмный коридор рядом с пиршественной залой; *несколько окон* и дверь в спальню Леры. Поздно» (Гумилёв, 2011, с. 619) и словесная декорация «*Вон за окнами совы кружат*» (Гумилёв, 2011, с. 625).

5. Словесная декорация выходит на первый план, преобладает, то есть информация о пространстве впервые упоминается именно в них, а затем – в ремарке (словесная декорация главенствует).

Ср. в пьесе «Актеон» словесная декорация «Здесь / Вчера я выломал камень» (Гумилёв, 2011, с. 571) и ремарка «Начинают ворочать камень» (Гумилёв, 2011, с. 571).

Ср. в пьесе «Дитя Аллаха» словесные декорации «О девушка, я шел к *Багдаду*» (Гумилёв, 2011, с. 587), «Ко мне приходят бедуины, / Бойцы, какими горд Багдад» (Гумилёв, 2011, с. 590) и ремарка затем «Улица *Багдада*. На заднем плане терраса дворца» (Гумилёв, 2011, с. 595).

Рассмотрение отношений между ремарками и словесными декорациями позволяет говорить о том, что чаще всего словесные декорации не связаны с ремарками в том случае, когда они создают воображаемое, ирреальное пространство. Например: «Я в чёрной пропасти блуждаю» (об аде) (Гумилёв, 2011, с. 612), «Он отдыхает на луне» (Гумилёв, 2011, с. 614). (Подробнее о таких словесных декорациях см. классификацию глаголов с лексемами с семантикой «пространство», которые описывают воображаемое пространство с. 124).

Таким образом, если имеются соотношения между ремарками и словесными декорациями, то речь идёт, скорее всего, о реальном пространстве. В это время отсутствие связи между ремаркой и словесной декорацией дает основание говорить как о реальном пространстве, так и о воображаемом пространствах.

Б. Словесная декорация и словесное описание.

Словесное же описание, именуемое также «словесное изображение», «состоит из характеризующих деталей, которые, как правило, включаются в базовые семантические модели предложений и выступают в позиции ремы, независимо от их собственно формального выражения» (Гончар, 2014, с. 13). Под словесным описанием понимается часть одного из типов функционально-смысловой организации текста, в котором детально изображается что-либо (деталь, вещь, предмет, человек или любой другой элемент, требующий рассмотрения с точки зрения писателя).

Обратимся подробнее к возможности выявления критериев для описания словесной декорации. На наш взгляд, в основе выделения словесной декорации в ряду других элементов драматургического текста можно определить структурный, семантический, функциональный, локализационный, коммуникативный, контекстный критерии.

Структурный критерий. Словесная декорация в художественном тексте может быть представлена словом и словосочетанием, в то время как словесное описание заведомо предполагает больший объем языкового материала – от предложения до текстового фрагмента. В структурном отношении ремарка может сближаться как со словесной декорацией (быть выражена одним словом), так и со словесным описанием (быть представленной развернутым высказыванием). Однако чаще всего ремарка выражается предложением. Словесная декорация может входить в структуру словесного описания, поэтому семантика и структура словесного описания определяется совокупностью значений и структуры словесных декораций и других элементов художественного текста.

Семантический критерий. Как уже было сказано, словесная декорация чаще всего создает воображаемое пространство, а значит, именно с помощью возможности слова выступать в своих символических, метафорических значениях оно приобретает множественность трактовок. Так словесная декорация может становиться сюжетным элементом художественного текста, часто меняющим полностью смысл произведения. Находясь в тесной связи со значением словесных декораций, ремарки и словесные описания также могут приобретать символические значения, однако это происходит крайне редко. Словесные декорации могут входить в состав словесного описания, представленного слиянием нескольких речевых высказываний. При этом на глубинном уровне словесная декорация соотносится с семантическим ядром, в котором имеет место «последовательное столкновение и слияние ряда инвариантов, как бы нанизанных автором на единую, объединяющую их семантическую ось (Фоменко, 2009, с. 15). Так, семантическая наполненность словесной декорации раскрывается не только в рамках высказывания, но и во внутритекстовых связях. Словесные декорации связаны с приемом свертывания, когда происходит «... увеличение количества информации на одну единицу плана выражения за счет использования сжатых, имплицитных конструкций на месте развернутых, эксплицитных» (Блюменау, 1982, с. 18), в то время как словесное описание реализуется в приеме развертывания, который также связан с увеличением, но не смысла, а единиц, включенных в этот смысл: внося необходимые дополнения уточнений, пояснений, комментариев, обеспечивающих лучшее его восприятие, понимание и формирующих у потребителя определенное отношение к сообщению» (Блюменау, 1982, с. 11). Поэтому словесные декорации связаны если не с динамическими физическими процессами, то с динамическим пространством (изменяющимся, расширяющимся), в отличие от словесных описаний, которые учёные относят к элементам эпического, статического повествования. При толковании понятия «описание» такая характеристика, как стабильность, обнаруживается постоянно: «описание,

т.е. воссоздание посредством слов чего-то *устойчивого, стабильного* или *вовсе неподвижного*» (Хализев, 1999), «описание – это *статичная* картина, изображение чего-либо» (Литература и язык, 2006).

Функциональный критерий. Каждый элемент художественного текста выполняет определенную функцию: ремарка даёт общую информацию об обстановке действия, описании персонажей; словесное изображение (словесное описание) представляет развёрнутое описание пространственных, временных характеристик, внутренних переживаний персонажей, часто не влияющих на сюжет и отношения между персонажами. «В самом деле, словесное описание любого пространственного соотношения, вообще любой реальной картины, которая предстает нашему взору, по необходимости передается в виде последовательности, протяженной во времени» (Успенский, 1995, с. 103). По словам Г.В.Ф. Гегеля, «потребность драмы вообще заключается в наглядном изображении... поступков и отношений, сопровождающемся словесным высказыванием лиц, выражающих действие» (Гегель, 1969-1973, с. 539). Словесная декорация уточняет, дополняет важные пространственные характеристики, связанные с сюжетным развитием, часто имеет символическую наполненность (пространственный ориентир). По своим функциям словесная декорация, ремарки и словесные описания схожи, но словесная декорация описывает характеристику пространства, редко – времени, нежели даёт характеристику персонажей, их взаимоотношения, чувства и эмоции. По мнению Э. Бентли, «прирожденный драматург не нуждается ни в каких сценических ремарках: реальная действительность – такая, какой он ее видит, и в той части, в какой он ее видит, – вмещается в рамки диалога и может быть выражена через диалог» (Бентли, 2004, с. 100). Такая точка зрения лишает ремарку всех ее особенностей функционирования. По мнению С.Д. Владимирова, «ремарка и реплика неразрывны. Только вместе они обретают драматическую силу» (Владимиров, 2007, с. 168). Поэтому в функциональном плане правильнее говорить о способности

ремарки и словесной декорации взаимодействовать друг друга, выполняя одни и те же функции.

Локализационный критерий (термин используется в работах А.В. Хижняк). Словесное описание имеет самое обширное поле локализации, так как может располагаться в афише, авторском вступлении, речи персонажей. Ремарка по месту употребления также варьируется: это заголовочные ремарки, финальные, ремарки между репликами персонажей и другие. Словесные декорации находятся только в речи персонажей и не указываются в ремарках. Однако они могут упоминаться в словесных описаниях, являться их частью, а также становиться объектом рефлексии персонажей после введения в ремарке.

Коммуникативный, или критерий авторского намерения. Под этим критерием понимается возможность автора влиять на процесс осмысления художественного текста, задавать свои установки и открывать подтекст. Все рассматриваемые текстовые элементы в определенной мере отвечают данному критерию, однако словесное описание менее всего связано с авторской задачей постижения смысла художественного текста. Ремарки же в свою очередь классический пример и образец для режиссера и читателя: благодаря им выстраивается полное представление о наиболее важных единицах устройства художественного пространства и времени. Словесная декорация наиболее ярко связана с подтекстом, подводным течением и, не являясь центральным элементом сосредоточения, призвана к интеллектуальной связи автора и читателя.

Контекстный, или пресуппозиционный критерий. Под пресуппозицией обычно понимают информацию, предваряющую толкование употребленного в речи языкового выражения. Лексически эта информация может быть не выраженной (с чем связан приём умолчания), но должна быть известна участникам коммуникации. Предваряя высказывание, она образует необходимый внеязыковой фон или, как говорит Н.В. Волошинов, «общий пространственный и словесный кругозор», благодаря которому только и

можно понять, что хотел сказать и что подразумевает под сказанным герой. В этом смысле пресуппозиции суть имплицитные компоненты высказывания, без которых невозможно понимание. Следовательно, только в определенном контексте словесная декорация может быть понята верно и интерпретирована корректно, в отличие от словесного описания и ремарки, которые могут быть вычленены из общего строя текста без потери смысла и самого текста, и единиц текста (ремарки, словесного описания). Как осмысленное целое, высказывание состоит, таким образом, из двух частей: словесно осуществленной (актуализированной) и подразумеваемой части (Волошинов 1995, с. 65-68). Этот критерий особенно важен для описания сущности словесной декорации, поскольку она зависима более всех остальных элементов текстового пространства от связи с другими единицами и подвержена ситуативным смыслам.

Отметим, что данная классификация критериев не является линейной: многие критерии переплетаются и имеют тесные связи: семантический критерий и критерий авторского намерения сближается особая работа автора текста над семантикой словесной декорации, прямой и скрытой, функциональный критерий в некоторой степени связан с локализационным критерием, поскольку определенные функции могут быть реализованы только при расположении словесной в определенной закрепленной части текста (например, наличие словесной декорации в словах персонажей сразу же после вводной ремарки – повторение, а значит, вторичное выделение пространственной характеристики).

Представленные основания для выделения словесной декорации можно считать основополагающими. До настоящего исследования в лингвистической литературе не были представлены хоть какие-либо методические установки способов квалификации словесных декораций, поэтому данные сведения носят как теоретический характер раскрытия сущности словесной декорации, так и методический.

Выводы по второй главе

Язык драматургических текстов имеет свою специфику (прагматическая направленность, резкое противопоставление речи автора и речи персонажей, ответно-вопросная форма изложения, диалогическая и монологическая формы, а также их особые характеристики), что, конечно же, отражается на представлении пространственно-временных характеристик. Способы языковой реализации пространственно-временных отношений различны, и методы их выявления также многочисленны. Однако на определенном моменте научного знания требуется введение новых элементов знания. Так, на наш взгляд, описание драматургического пространства невозможно без учета особой текстовой единицы – словесной декорации, которая обнаруживается в речи персонажей и описывает пространственные характеристики в большей степени, чем это представлено в речи персонажей или в прологе. Взаимодействие словесных декораций и ремарок – одна из главных проблем для определения сущности словесных декораций. Анализ ремарок и словесных декораций показал, что данные единицы драматургического текста могут находиться в отношениях дополнения, расширения географического пространства, противопоставления (умалчивание и контраст), совпадения или же может главенствовать словесная декорация.

Обнаруживая явную связь с ремарками и словесными описаниями, словесная декорация обладает множеством особенностей (семантических, структурных, синтаксических), которые позволяют квалифицировать ее как самостоятельную единицу текста.

Язык драматических произведений неоднороден по своему составу: взаимодействие ремарок и речи персонажей на протяжении всего развития драматургического искусства происходило по-разному. Отсутствие ремарок

как элемента художественного текста в античной драме и в театре У. Шекспира компенсировалось в речи персонажей и невербальными средствами общения (жесты, мимика). Начиная с XIX в. ремарки приобретают не только семантические, структурные особенности, но и получают обязательность, графическое оформление в рамках построения драматургического текста. С начала XX в. многие авторы обращались к изменению статуса ремарки и ее модернизации. Однако больший интерес был обнаружен драматургами в преобразовании речи персонажей. В новой драме обнаруживается особое внимание к словесным декорациям как элементам речи персонажей.

Выделение словесной декорации строится на основании функционального, структурного, семантического, локализационного, коммуникативного критериев, контекстного, или пресуппозиционного критерия. Рассмотрение основных подходов к понятию «словесная декорация» позволяет говорить о неразработанности данной проблематики. Ученые не выделяют словесную декорацию как самостоятельный элемент драматургического текста, способный воспроизводить художественное пространство. Для определения сущности словесной декорации необходимо рассмотрение терминов «сценический жест», «прием умалчивания», «декоративная визуализация», «внесценическое пространство», «мимесис», «действие словесное», «прием идентификации», «прием коллажей», «эхолотика», «микроречь», «прием монтировок».

Предложенный алгоритм выделения словесной декорации (нахождение в речи персонажей, лексемы с семантикой «место», связь с воображаемым пространством, связь с ремарками, символический смысл и повторяющийся характер) показывает, что данная единица текста обладает особыми характеристиками. Объединение реплик в структуре драматического текста создает особое «произносительное пространство», которое дополняется смысловым пространством авторского взгляда, выраженного ремарками.

Словесные декорации могут быть восприняты как трансляторы авторской речи особенно в случае их тесной связи с ремарками.

Рассмотрение речи персонажей и «словесных декораций», содержащихся в ней, позволяет осмыслить особенности создания пространственно-временных характеристик в драматургии начала XX в. на примере драматических текстов Н.С. Гумилёва, в которых особенно отчетливо прослеживается значимость словесных декораций.

Глава 3 Структурно-семантическая и функциональная специфика словесной декорации в художественных текстах Н.С. Гумилева

3.1 Семантический аспект описания словесной декорации в драматических текстах Н.С. Гумилёва

Рассмотрение словесной декорации с точки зрения семантики должно исходить из её общей сущности: это единица текста, ключевой семой которой является пространственная характеристика. При этом пространство может быть выражено в ней различными языковыми средствами, а также определять не только местонахождение, но и перемещение, изменение в пространстве – реальном или виртуальном. В связи с этим классификация словесных декораций по семантическому признаку может строиться на различных основаниях. Однако необходимо отметить, что словесная декорация связана:

- с субъективным пространством художественного текста, поскольку отражает отношение к пространственным характеристикам конкретного говорящего персонажа;
- с реальным и воображаемым пространствами в зависимости от сюжета и направленности драмы;
- с открытым и расширяющимся пространствами, так как словесная декорация склонна к созданию новых, изменяющихся пространств, чаще всего ментальных, воображаемых;
- с конкретным пространством гораздо чаще, чем с абстрактным, потому что имеются эксплицитные или имплицитные данные об

изображаемом пространстве, которое, в свою очередь, приобретает конкретные описательные характеристики;

- с реальным видимым пространством словесная декорация связана в случае, если о необходимом для сюжетного построения пространстве сказано в ремарках, авторских отступлениях, пояснениях или режиссёрских вариациях, в противном случае (и в большинстве рассмотренных случаев) словесная декорация создает воображаемое пространство.

При анализе словесных декораций на языковом уровне стало известно, что некоторым видам пространств соответствуют определенные особенности выражения словесных декораций, поэтому обратимся к словесным декорациям с точки зрения семантики. На основании ведущего элемента с семантикой «пространство» в составе словесной декорации можно выделить следующие группы с их подтипами: по семантике имени существительного, по семантике глагола, по семантике имени прилагательного, по семантике местоимения, по семантике числительного, по семантике наречия.

1. Семантика имени существительного.

Словесные декорации, описывающие общие характеристики места действия в **реальном пространстве**:

- *лексемы с семантикой локального пространства*: «Значит, на рынке Пентей Дуракам диктует законы» (Гумилёв, 1991, с. 12), «Тащи его в *город*... а *город* веселый, / Сирийских танцовщиц я там припасла» (Там же, с. 14).

а) лексемы с собственно топонимической семантикой («И мы пошлем тебя тогда не только / В *Аравию*, а в *Индию* и даже / К великому и славному *Китаю*» (Там же, с. 95), «Пусть ты из *Рима*, я ж простой араб» (Там же, с. 97), «Недавно в *Лиссабоне* я встречался» (Гумилев, 2011, с. 761), «Да, есть безумцы даже в *Нидерландах*» (Гумилев, 2011, с. 761), «...ведь от *Рима*/ Нас, слава богу отделяют *Альпы*» (Гумилев, 2011, с. 770), «Мы с ним скитались по *Мадриду*/ И по *Севилье*...» (Гумилев, 2011, с. 750).

б) лексемы с семантикой, указывающей на национальность (этнонимы): «С одним *голландцем* умным и учтивым» (Гумилев, 2011, с.

761), «Я норвежцев погнал ввечеру» (Гумилев, 1991, с. 65), «Там греки, финикиане, арабы» (Гумилев, 1991, с. 126), «Гречанки золотая лира» (Гумилев, 1991, с. 24);

в) лексемы с семантикой, указывающей на известных людей и персонажей той или иной страны. Такие лексемы содержат сему пространства или отсылают с помощью различной экстралингвистической информации к определенному месту: «Вы друг проклятого *Вольтера*» (Франция) (Гумилев, 1991, с. 7), «Которой правил *Магомет*» (Арабские страны) (Гумилев, 1991, с. 22), «...скоро будет здесь, в Багдаде,/ великолепнейший *Синдбад*» (Персия) (Гумилев, 1991, с. 31), «А это сын Луны, бог *Тот*» (Египет) (Гумилев, 2011, с. 755);

• лексема, содержащая наименование социального класса, представляющего определенную страну (то есть имплицитно указывающие на то или иное пространство): *дервиш* – мусульманский монах (Арабские страны); *конунг* – военный вождь, высший представитель родовой знати у скандинавов в раннее средневековье (Скандинавия); *калиф (халиф)* – титул верховного главы мусульманского теократического государства (Арабские страны); *скальд* – древнескандинавский поэт, певец, исполнявший свои поэтические произведения под аккомпанемент музыкального инструмента (Скандинавия).

При этом в драматургии Н.С. Гумилёва ярко выражены определенные локусы в изображении реального пространства. «Поскольку локус соотносится с прототипическим представлением о пространстве, то в тексте он обозначен как прототипическая номинация, имя, однословный субстантив, в семантической структуре которого в качестве ядерной присутствует пространственная сема. Лексическая репрезентация локуса проявляется также в текстовых лексико-семантических полях, организованных этими субстантивами, состоящих из лексем с ядерными, окологерными, периферийными, ассоциативными и прочими пространственными семами» (Бекасова, Москальчук, Прокофьева, 2013, с. 87). Так, с помощью словесных

декораций можно выделить основные локусы в драматургических текстах Н.С. Гумилёва.

Город. Помимо топонимов, которыми Н.С. Гумилёв обозначает известные и большие города в своих пьесах (Константинополь, Фивы, Багдад, Каир, Трапезонд), локус «город» представлен разнообразно. Во-первых, повторяющимися составляющими локуса в пьесах являются номинации *рынок, базары, «многолюдные площади», улицы, площадь, фонтаны, дворцы, мостовые*. Довольно часто упоминается о высоком или далеком расположении города по отношению к другим пространственными объектам: «Он *город* выстроит себе высокий / С фонтанами, садами и дворцами» (Гумилёв, 2011, с. 581), «Тащи его в *город...*» (Гумилёв, 2011: 576), «Пойду в *город* добывать корм для священных голубей бога Вишну» (Гумилёв, 2011, с. 730), «Идём в *город*» (Гумилёв, 2011, с. 731).

Дворец. Во дворце происходит активное развертывание основного сюжета в пьесах «Гондла», «Отравленная туника», «Гарун аль-Рашид» и «Жизнь Будды». При этом в последних двух пьесах в перечне действующих лиц имеются *придворные*, упоминание которых еще до сведений из ремарок настраивают читателей на определенное пространство. В пьесе «Гарун аль-Рашид» сначала идёт упоминание *придворные*, затем – словесная декорация: «Несите этого рыбака *в мой дворец* и, когда он очнется, до заката солнца повинуйтеся ему как калифу», а потом только собственно ремарки «*Дворец Зобейды*» (Гумилёв, 2011, с. 743), «Тронный зал *во дворце* калифа» (Там же), «Улица Багдада *перед дворцом*» (Гумилёв, 2011, с. 744). Во многих пьесах дворец не просто упоминается как место действия, но описывается его убранство и составные части: пиршественная зала, трон, спальня, коридор («Гондла»), зала, множество пустых комнат, «бухарские и смирнские ковры», фонтаны («Отравленная туника»), сад, зал («Жизнь Будды»). Также отмечается, что во дворце происходят пиры и многочисленные празднества: «Идите все *на пир Синдбада, / Во вновь отстроенный дворец!*» (Гумилёв, 2011, с. 605) (Дитя Аллаха), «А ты наверно *пировал в дворцах*» (Гумилёв,

2011, с. 698) («Отравленная туника»), «Они к дворам владык / Съезжаются, там служат и пируют» (Гумилёв, 2011, с. 770) («Не нравится мне это, внук мой Куно...»).

Храм. Несмотря на то, что ни в названии, ни в ремарках пьес не упоминается о храме как месте действия, тем не менее, в многочисленных словесных декорациях храм выступает особым сакральным местом, которое располагается в любом городе (пьеса «Дерево превращений», «Отравленная туника», «Дон-Жуан в Египте»), находится в стадии строительства (в пьесе «Актеон») или недавно был достроен (пьеса «Отравленная туника»). При этом в пьесе «Отравленная туника» имеется единственное упоминание конкретного храма – храм Святой Софии в Константинополе:

Взял за руку меня он и повел

Осматривать *собор Святой Софии*.

Молчал он, только раз спросил меня,

Закопан ли по скифскому преданью

Под основаньем храма человек (Гумилёв, 2011, с. 715).

Отметим, что словесная декорация входит в состав словесного описания, в котором дана подробная характеристика самого процесса строительства этого храма.

Также при описании храма довольно часто упоминается Бог и религиозное пространство:

«И она будет *в храме*, земля! земля!

Бога чувствовать с нами, земля! земля!» (Гумилёв, 2011, с. 573).

Или:

«Ужели я когда-нибудь войду

В сей *храм достроенный* и на коленях,

Раб нерадивый, дам *Тебе отчет*

Во всём, что сделал и чего не сделал?» (Гумилёв, 2011, с. 672).

Интересно, что храм может быть рассмотрен как идеал существования и образец для жизни: «Ты приказал мне царский труд, желая, / Чтоб мир стал храмом» (Там же).

Таким образом, реальное драматическое пространство строится по образцу реального мира: описываются реальные географические объекты, устройства городов с их частными местами. По мнению В.Н. Топорова, такой тип пространства, несмотря на его излишнюю «реалистичность» связан с идеей сакральности и соответствует идеи макрокосмоса (реального мира) и микрокосмоса (создаваемого художественного мира по подобию реального). «В горизонтальной плоскости Космоса пространство становится все более сакрально значимым по мере движения к центру, внутрь, через ряд как бы вложенных друг в друга «подпространств» или объектов (типовая схема: своя страна – город – его центр – храм – алтарь – жертва, из частей которых возникает новый Космос)» (Топоров, 2004, с. 74). Действительно, такое движение от общего к частному, от масштабных объектов к локальным наблюдается в создании реального пространства Н.С. Гумилёвым посредством словесных декораций. С одной стороны, это объясняется тем, что словесная декорация, находясь в словах персонажей, так или иначе вначале задает общую характеристику пространства, а затем переходит к значимым символическим объектам. С другой же стороны, идиостиль Н.С. Гумилёва, подверженный идеям символизации, двоичного кода, способствует созданию идеи сакральности даже при описании элементов реального мира.

Словесные декорации, описывающие общие характеристики места действия **воображаемого пространства**, – это лексемы с пространственной семантикой, имеющие символическое или повторяющееся значение (*пространственные ориентиры*). Общие пространственные ориентиры важны для определения творчества конкретного автора, потому что несут значимую информацию о намерениях драматурга, его работе над словом и необходимы для понимания изображаемого пространства. «Для того чтобы

характеры, живые, полнокровные и динамичные, вставляли с исписанных драматургом страниц, необходимо, чтобы он в каждом случае находил слово, которое станет самым словесным действием; живое слово, способное двигаться; непосредственное выражение, имеющее общую природу с поступком; единственное выражение, которое может быть употреблено данным персонажем в данной ситуации; такие слова и выражения, которые не придумываются, а в муках рождаются тогда, когда автор действительно отождествляет себя с создаваемым им характером в такой степени, что живет его чувствами и желаниями» (Бентли, 2004, с. 121). Под термином «пространственный ориентир» будем понимать лексему с пространственной семантикой, которая реализует множество семантических и символических значений и многократно повторяется в художественных текстах автора. Пространственные ориентиры становятся ключевыми и структурными элементами модели пространства. По словам Е.С. Яковлевой, необходимо называть «языковой моделью пространства интерпретацию пространства, содержащуюся в семантике слов – “носителей модели”» (Яковлева, 1994, с. 13). Н.Н. Киселёв предлагает говорить об использовании термина «слово-лейтмотив», под которым понимается ключевое слово, «неоднократно повторяющиеся в речи одного или нескольких персонажей и приобретающее иногда символическое звучание» (Киселев, 1999, с. 17). В.А. Лукин говорит о наличии «ключевых знаков», значение которых определяется в семантическом пространстве данного конкретного текста, а самих «ключевых знаков в тексте не может быть менее двух» (Лукин, 2009, с. 212). Об этом же было сказано Т.М. Николаевой, которая при рассмотрении ключевых знаков, обращается к структуре текста и включает их в макроструктуру: «Текст, лишенный макроструктуры, не является осмысленным» (Николаева, 1978, с. 34). М.В. Ершов называет подобные лексемы инвариантом. Они неоднократно повторяются в рамках отрывка произведения, целого текста или множества текстов автора и выражают «доминантное неизменное значение, выступая как наименьшая

смысловыражающая единица, константная в своей основе и потому формообразующая во всех дальнейших закодированных модификациях создающегося автором сюжетного макета текста» (Ершов, 2011, с. 42). Таким образом, пространственные ориентиры, «носители моделей», словалейтмотивы, ключевые знаки и инварианты могут быть восприняты как синонимы, однако пространственные ориентиры обязательно имеют семантику со значением «пространство». По мнению В.Н. Топорова, в художественных текстах «появляются слова и высказывания, претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определять все остальное, подчиняя его себе. Слово в этих условиях выходит за пределы языка, сливаясь с действием, актуализирует свои внеязыковые потенции» (Топоров, 1995, с. 195). Многие типы пространства могут быть описаны или уточнены именно с помощью пространственных ориентиров (номинаторов), которые делятся на:

- 1) абсолютные пространственные ориентиры, которые обозначают пространство и его элементы в объективном описании;
- 2) относительные пространственные ориентиры, которые связаны с релятивным содержанием описания пространства.

Пространственные ориентиры всегда связаны с идеей пути, перемещения, определенной точки на карте мира, переходом из одного пространства в другое. Но, конечно же, самыми яркими и значимыми пространственными ориентирами являются те, которые отмечают центр пространства. По мнению В.Н. Топорова, «центр всего сакрального пространства отмечается алтарем, храмом, крестом, мировым деревом, *axis mundi*, пупом Вселенной, камнем, мировой горой» (Топоров, 2004, с. 74).

Подобную идею поддерживает и М.М. Маковский, который считает, что пространство должно иметь как центр, так и периферию. В качестве центра, по мнению М.М. Маковского, могут выступать:

1. Мировая гора или Мировое древо, сакральное место, где встречаются небо и земля.

2. Любой храм, дворец, священный город или царская резиденция.

3. Мировая Ось, соединяющая небо, землю и потусторонний Мир (Маковский, 1996: 263).

Так, у Н.С. Гумилёва храм является центром при изображении реального пространства, а при воспроизведении воображаемого пространства часто встречаются пространственные ориентиры: дерево, камень и гора.

Дерево. Важное место словесная декорация «дерево» занимает в пьесе «Дерево превращений», в которой выделяются следующие значения:

а) преграда, граница, отделяющая и одновременно защищающая от опасности или изменения в пространстве: «Показывается *Лера; прячущаяся за деревьями*» (Гумилев, 1991, с. 88), «*Обезьяна прячется за дерево*» (Гумилев, 1991, с. 159), «*Узловатые лапчатые деревья, сквозь которые просвечивает желтый закат*» (Гумилев, 1991, с. 148).

б) отождествление с *Деревом познания Добра и Зла*. В пьесах часто изображаются такие деревья, которые имеют *плоды*: «И если с дерева такого / *Плодов покушать золотых*» (Гумилев, 1991, с. 157), «На этом дереве *всего пять плодов*» (Гумилев, 1991, с. 159). Так, съев яблоко, демон Астарот стал Обезьяной, Факир – ангелом, то есть они стали лучше, чем были. В то же время Змея, Свинья и Лев после съеденных яблок приобрели отрицательные качества. Поэтому образ плода – это интертекст к библейскому сюжету об изгнании Адама и Евы.

Камень. В текстах Н.С. Гумилева лексема «камень» редко представлена в прямом лексическом значении. Это просматривается в пьесе «Актеон», где камень становится:

а) *основанием для будущего храма или частью чего-либо*: «Вчера я выломал *камень*» (Гумилев, 1991, с. 10), «Нам не выломать *камня*» (Гумилев, 1991, с. 11), «Живые – люди, мертвые – *камни*» (Гумилев, 1991, с.12). Значение части представлено и в следующем примере: «Я целовала гладкие *камня*, / Которые выбрасывало море» (Гумилев, 1991, с. 96).

б) *символом разрушения, распада*: «Увидел: вместо башен камней груда» (Гумилев, 1991, с. 93);

в) *символом веры*: «Но я однажды видел у дороги, / Как черный камень молят старики» (Гумилев, 1991, с. 94). Причем, *чёрный камень* не абстрактный символ, а вполне конкретный. Это – мусульманская святыня, «якобы упавший с неба. Считается святилищем и служит местом паломничества мусульман» (Ожегов, 1982, с. 71);

г) символ избранничества и ирреального пространства. Как и в пьесе «Отравленная туника», *камень* в пьесе «Красота Морни» также имеет особую символику: «Ужасную Гибель Ниабы или истину о Красном Камне, добытом в голове Дракона?» (Гумилев, 2011, с. 765). По легендам Красный камень – «это камень, который вырезают из головы дракона, но облик камня он имеет лишь в том случае, если его извлекают, пока дракон еще жив. Ибо если дракон сначала умирает, твердость камня исчезает вместе с жизнью зверя... Эти камни носят короли Востока» (Солин http://ancientrome.ru/antlittr/solin/crm_f.htm).

В пьесе «Дитя Аллаха» используется большое количество *наименований драгоценных камней*: «А ты подобна изумруду» (Гумилев, 1991: 29), «Цвет рубина» (Гумилев, 1991: 28), «Сапфир огромный, цельный / Сияет, вправленный в кольцо...» (Гумилев, 1991, с. 29), «Дам ожерелье ей на шею / Из розоватых жемчугов» (Гумилев, 1991, с. 39), «И полон мой корабль рубинов» (Гумилев, 1991, с. 39), «Он мечет пригоршни рубинов» (Гумилев, 1991, с. 40), «В лучах сверкающий рубин» (Гумилев, 1991: 45), «Твои глаза как два агата, пери!» (Гумилев, 1991, с. 49). Здесь камень выступает в необычном значении для пьес Н. С. Гумилева – *красота, роскошь, богатство*.

Гора (утес). Данный пространственный ориентир может иметь следующие значения:

а) это важное место, определенный пункт назначения: «Как только ломать эту гору!» (Гумилев, 1991, с. 12), «За утесами видно луну» (Гумилев, 1991, с.

87), «Приведите к утесам ладью» (Гумилев, 1991, с. 91), «На холодный исландский утес» (Гумилев, 1991, с. 54), «Большие утесы» (Гумилев, 1991, с. 82), «И на вершинах диких гор» (Гумилев, 1991, с. 26), «В горах Кавказа, над обрывом черным» (Гумилев, 1991, с. 102), «Сидарта приказывает Чанне седлать коня, чтобы ехать в горы. Является Мара» (www.gumilev.ru).

б) значение «гора» соотносится со значением «огонь, гореть» (Маковский, 1996, с. 126). Возможно, именно это значение и представлено Н.С. Гумилевым в пьесе «Охота на носорога»: «Лань убежала за красную гору» (Гумилев, 1991, с. 150), «Носорог пошел к красной горе» (Гумилев, 1991, с. 153), «Побежали на красную гору» (Гумилев, 1991, с. 156).

Среди других наиболее часто встречающихся пространственных ориентиров, но не связанных с центром пространства, в драматургических текстах Н.С. Гумилева можно выделить следующие.

Земля – это особый пространственный ориентир, который имеет несколько значений.

А. Одушевленный объект поклонения, представленный в виде чего-то, что имеет божественную сущность и может помогать людям. Так, в пьесе «Актеон» обращение к земле представлено в виде обрядового действия и причитания (песни):

Отдай мне глыбу, земля! земля!

Я взнесу ее к небу, земля! земля!

И она будет в храме, земля! земля!

Бога чествовать с нами, земля! земля!

Я сказал, ты исполни, слышишь, земля?

Иль испробуешь молний Зевса, земля!

Туша проклятая, кит глухой,

Баба упрямая, ты не хочешь земля? (Гумилев, 1991, с. 11).

Вера в наличие у земли сил также подтверждается на примерах: «Земля, помоги мне / Приподнять брата» (Гумилев, 1991, с. 12), «Земля рот

открыла. Земля, кого хочешь съесть?» (Гумилев, 1991, с. 149), «Земля ест Элу. Кого еще хочешь, земля?» (Гумилев, 1991, с. 149).

Б. Субстанция (поверхность, суша, почва): «А вдали зеленеет земля» (Гумилев, 1991, с. 59), «За похищение чужой собственности тебе отрубят руку, сожгут ее, пепел закопают в землю» (Гумилев, 1991, с. 160), «Но посмотри, на земле еще валяется твоя прежняя свиная шкура» (Гумилев, 1991, с. 160), «Земля во мгле; / Задумчивое устье Нила...» (Гумилев, 2011, с. 752), «Посередине поляны большая яма с набросанной вокруг свежей землей» (Гумилев, 1991, с. 148), «Аха и Элу ползают по земле, выкапывая коренья» (Гумилев, 1991, с. 148).

В. Жизнь, существование: «И окажется правдой поверье, / Что земля хороша и свята» (Гумилев, 1991, с. 61), «Я живу на земле, не в гробу» (Гумилев, 1991, с. 72), «Так прощайся, цыпленок, с землею, / Потому что тебя я убью» (Гумилев, 1991, с. 62), «Что земле я и что мне земля?» (Гумилев, 1991, с. 86), «...земля, как корабль светлокрылый, / Поплыла по спокойным водам» (Гумилев, 1991, с. 89).

Г. Территория государства: «Насмеявшись над правдой нетленной / И законом исландской земли» (Гумилев, 1991, с. 63), «Взял тебя из ирландской земли» (Гумилев, 1991, с. 87).

Д. Человечество «И за призраком легкой свободы / Погналась неразумно земля» (Гумилев, 1991, с. 85), «Привет, земля, любовных нег / Очаровательное место!» (Гумилев, 2011, с. 748).

Е. Планета. «Вот через мильон миллионов лет, когда наша земля рассыпется и вновь соберется, стану я зверем и попробую (Гумилев, 1991, с. 159) «Ведь мы вокруг всей земли обежали...» (Гумилев, 1991, с. 167), «Для всей земли один Константинополь / А что собор святой Софии?» (Гумилев, 1991, с. 103), «Что есть такие страны на земле, / Где человек не ходит, а танцует» (Гумилев, 1991, с. 107), «Здесь на земле, которую Господь / Ведет дорогой неисповедимой» (Гумилев, 1991, с. 141), «Фанн и Либан, волшебные

девушки-птицы, живут в Блаженных Полях и слетают на землю» (Гумилев, 2011, с. 764).

Пещера, которая представлена отдельным локальным пространством, характеризуется всегда ограниченностью, темнотой, таинственностью. В пьесе «Актеон» в пещере действие не происходит, она является только *продолжением пространства* («В глубине – пещера аркой» (Гумилев, 1991, с.10)), а также *символом тайного знания, места* («А я тебе рыжего львенка поймаю / В пещере, которую знаю один» (Гумилев, 1991, с. 14)). «Древнейший миф указывает на пещеру как на сакральное место рождения нового – новой эры. Пещера, быть может, самая древняя, сквозная через всю общечеловеческую память метафора. <...> Пещера – часть горы, горного массива. Пещеры бывают подземные, т.е. уводящие в другой мир под землю. Пещера в мифологии также один из образов мировой горы» (Волкова, 2009, с. 42). То же значение имеет пещера в пьесе «Красота Морни», но здесь одно из действий происходит в ней: «В глубине пещера, завешанная оленьими шкурами, жилище Фрейкмора» (Гумилев, 2011, с. 763). Значение *таинственности, а также экзотичности* мы встречаем в пьесе «Дитя Аллаха»: «В пещере джиннов ледяной» (Гумилев, 1991, с. 40). Эффект «экзотичности» достигается при помощи употребления лексемы «ледяной» в пьесе, действие которой происходит на Востоке, а также через упоминание лексемы «джинн», т.е. «огненный дух, обычно злой, способный принимать любой вид и выполнять любые приказания» (Ожегов, Шведова 2003, с. 164). Пространственные ориентиры не представляют только часть, составляющую обширного пространства. Они включают в себя пространственные отношения и не могут быть отделены от пространства. По мнению В.Н. Топорова, «ориентированные монументы выступают как удобные посредники между абсолютным пространством и человеком в его стремлении быть причастным этому пространству» (Топоров, 1983, с. 254). Таким образом, один и тот же пространственный ориентир выполняет разные функции и выражает разные значения.

Корабль, который представлен следующими значениями:

А. *Символ смерти*. «Согласно поверьям язычников, души умерших переправлялись в загробный мир в кораблях или лодках по реке или по морю» (Маковский, 1996, с. 194). Так в пьесах реализовано это значение: «Словно отдал себя кораблю» (Гумилев, 1991, с. 59), «Как будет сладко кораблю / Нас уносить в иные страны» (Гумилев, 2011, с. 757), «Чтоб земля, как корабль светлокрылый, / Поплыла по спокойным водам» (Гумилев, 1991, с. 89).

Б. *Корабль – ёмкость*: «И полон мой корабль рубинов» (Гумилев, 1991, с. 39), «И я плыву на корабле» (Гумилев, 1991, с. 752).

Таким образом, Н.С. Гумилев часто использует в качестве пространственных ориентиров именно те, которые указывают на центр пространства, организуют его: дерево, камень, гора. Пространственные ориентиры, которые связаны с идеей движения, перемещения, преграды также частотны: земля, пещера, корабль. Периферийные ориентиры выражены слабее, но не теряют свою сакральность в процессе созданию воображаемого пространства. К периферийным ориентирам можно отнести лексему «лес», которая в качестве пространственного ориентира имеет две основные характеристики.

А. Пространство, которое контрастирует, отграничивается от других пространств и противопоставляется им своей отрицательной характеристикой: «Место действия – долина Гаргафии, покрытая *темным кипарисовым лесом*» (Гумилев, 1991, с. 100), «Они врываются всё чаще, чаще / В темно-дремучие мои леса» (Гумилев, 1991, с. 13), «Странный лес, всюду шорохи, стоны» (Гумилев, 1991: 88), «Глухой лес. Июньский полдень» (Гумилев, 1991, с. 71), «Среди лесов чудовищных, как ребра / Левиафана или Бегемота» (Гумилев, 1991, с. 143), «Темень в лесу» (Гумилев, 1991, с. 150).

Б. Наименование леса представлено лексемой «лес» без каких-либо описаний его характеристики. Здесь лес – ничем не ограниченное пространство, без контрастирующих с другими пространствами деталей:

«Мы в лесу, я с мечом и не слаб» (Гумилев, 1991, с . 76), «Воют волки в полях и лесах» (Гумилев, 1991, с. 79), «Иду я по лесу» (Гумилев, 1991, с . 169), «Я для охоты здесь в лесу» (Гумилев, 1991, с. 14).

Лес и дерево не имеют соприкасающихся значений, т.е. нельзя рассматривать дерево в качестве части леса, а лес как совокупность деревьев. У Н.С. Гумилева дерево и лес – самоцельные пространственные ориентиры, имеющие свои собственные символические предназначения.

Названные пространственные ориентиры нельзя считать только микропространством, частью общирного пространства. Они имеют определенные пространственные отношения, но не могут быть отделены от пространства, так как «вне сферы пространственного они немислимы, и, более того, пространство задает условия их реализации и актуализации» (Топоров, 1995, с. 4). Поэтому один и тот же ориентир может выполнять разные функции и иметь разные значения.

В драматических текстах Н.С. Гумилева помимо основных пространственных ориентиров, которые обнаруживаются в большинстве текстов, наличествуют и частные пространственные ориентиры, реализующие свое символическое значение в отдельном произведении. Так, например, в драме «Дитя Аллаха» – кольцо, «Дерево превращений» – плод, «Актеон» – это камень и пещера, «Охота на носорога» – яма и т.д. Покажем подробнее значение частного пространственного ориентира на примере одной из драм. В «Гондле» особым объектом, вокруг которого разыгрывается действие, является *лютня*; она становится сосредоточением того заговора и колдовства, который играет в сюжетном плане ключевую роль. Лютня описывается в тексте пьесы следующим образом: «Эта *лютня из финской страны*, / Эту *лютню* сложили для смеху, / На забаву волкам *колдуны*» (Гумилев, 2011, с. 634). Из последующего описания становится понятно, что заколдованная лютня – оберег Гондлы от волков, и, после того как он отказывается от нее («Кидает к их ногам *лютню*» (Гумилев, 2011, с. 651)), они бросаются на него. Здесь *лютня* выступает в образе языческого оберега,

который якобы может спасти героя, но без лютни он обретает новую веру и новую помощь – христианство и силу слова, молитвы. Лютня получает особенный смысл и становится символом. «Проблема многих режиссеров на сегодняшний день заключается в том, что они используют отдельно взятые традиционные символы, не вовлекая их в процесс спектакля, тем самым, лишая зрителя здоровой творческой фантазии. <...> Традиционный символ в качестве объекта может быть включен в общую структуру символизации только при столкновении с действием, иначе он будет мертвым языком» (Алесенкова, 2011, с. 56). В изображении двух миров, языческого и христианского, лютня связана с христианством. В словаре символов находим одно из значений лютни – музыкальный инструмент, символ Орфея, который очаровывал даже диких зверей (Тресиддер 2001, с. 213). В раннехристианском искусстве Орфей с лютней символизировал Иисуса как Доброго Пастыря (Холл, 1996, с. 407-408). Так, Гондла выступает одновременно в роли Орфея (снова отсылка к античной драме) и в роли Иисуса (в конце пьесы умирает за веру). В данном случае лютня становится объектом религиозного пространства, входящего в расширенное культурное пространство.

Интересна реализация другого частного пространственного ориентира – море. В драме «Красота Морни» Мальдун представляет не только племя фениев, но и морскую стихию: «Я плыл в *море*, подобном облаку, и видел под собой высокие замки и прекрасную страну» (Гумилев, 2011, с. 764); «Тому, кто три года слушал *голос моря*, тому кажется бессвязным голос мести» (Гумилев, 2011, с. 764); «*Три года морских скитаний* отняли резвость у моих ног» (Гумилев, 2011, с. 763). М.М. Маковский считает, что «души умерших переправлялись в загробный мир по рекам и морям; по поверьям некоторых народов, загробный мир расположен под морем или под океаном» (Маковский, 1996, с. 134). Итак, можно предположить, что Мальдун был ближе всех к смерти, так как видел под морем замки и прекрасную страну, т.е. загробный мир.

2. Семантика глагола. Если имена существительные могут быть представлены одиночными лексемами и являться словесной декорацией, то глаголы в составе с лексемами (именами существительными), входящими в лексико-семантическое поле «пространство», также образуют словесную декорацию. Под лексико-семантическим полем понимается особая, иерархически организованная совокупность языковых единиц, принадлежащих к разным частям речи, объединенных инвариантным значением, «входящих в синтагматические, парадигматические и ассоциативно-деривационные отношения, которые соответствуют основным измерениям поля и создают его “объемное” представление» (Новикова, 2003, с. 242). Выбор глагола в данной классификации также неслучаен: словесные декорации служат описанию не только пространственных характеристик, но и входят в диалог, монолог, который направлен на реализацию словесного действия. «Основные» словесные действия – суть действия, постоянно встречающиеся и знакомые каждому человеку. Поэтому можно называть их глаголами, которые также чрезвычайно часто употребляются» (Ершов 1959, с. 32). Отметим, что глаголы совместно с лексемами с семантикой «пространство» чаще всего образуют *воображаемое пространство*, что и отражается на их классификации по семантике:

1. Словесная декорация с определяющим глаголом со значением ментального состояния («знать»): «*Знай же: где бы ты ни был, несчастный, / В поле, в доме ли с лютней такой*» (Гумилев, 2011, с. 634), «*Знай, нам нужно в поселок пробраться*» (Там же, с. 650). Такое воздействие на читателя связано с процессом мышления и «заключается в демонстрации ему связей как таковых, с тем чтобы он усвоил именно их» (Ершов, 1959, с. 54).

2. Словесная декорация с определяющим глаголом со значением процессуального ненамеренного состояния («слышать»): «*Брат, ты слышишь? Качается вереск, / Пахнет кровью прохлада лугов*» (Гумилев, 2011, с. 635), «*Серый брат мой, ты слышишь? На берег / Вышли козы, боятся волков*» (Там же).

3. Словесная декорация с определяющим глаголом со значением ментального свойства («помнить»): «*Помнишь, между рябин, по дорожке / Мы взбегали на каменный вал*» (Там же, с. 626), «Все они собрались в ожиданье, / *Помнишь, в старый заброшенный ров*» (Там же, с. 638). По мнению Ершова, «воспоминания неподвижны, и чем более выражен их пространственный характер, тем они прочнее» (Башляр, 2014, с. 47).

4. Словесная декорация с определяющим глаголом со значением ментального состояния («любить»): «*Я люблю, чтоб спокойно бродили / Серны в рощах, щипля зелена*» (Там же, с. 627). Использование подобных конструкций направлено на воздействие внутренних чувств реципиента: «На чувства другого не только можно, но бывает и весьма целесообразно, потому что чувства имеют свойство переходить, перерастать в волю» (Ершов, 1959, с. 56).

Также можно выделить словесные декорации, которые выражают общее пространство – физическое или психологическое: оно важно для восприятия драмы, но выражение таких словесных декораций далеко от обязательного воспроизведения режиссером или читателем.

5. Словесная декорация с определяющим глаголом со значением физического состояния («видеть»): «Ну, теперь мы *увидим* потеху!» (Гумилев, 2011, с. 634), «Он один ее *видел* нагой» (Там же: 630), «*Посмотрю, как ты сделаешь это*» (Там же, с. 644) и т.п. Подобные словесные декорации влияют на мыслительные процессы, связанные с воздействием на воображение, что оказывает «косвенные воздействия на ум» (Ершов, 1959, с. 55).

6. Словесная декорация с определяющим глаголом со значением существования («казаться»): «Ты был страшен тогда; *мне казалось*, / Что огонь пожирает меня» (Гумилев, 2011, с. 642), «*День казался* мне столь же прекрасным» (Там же, с. 631) и т.п.

7. Словесная декорация с определяющим глаголом со значением физического состояния («молчать»): «И об этом не надо *молчать*» (Там же, с.

622), «Этим временем Лаге к невесте / Прoberется и будет *молчать*» (Там же). Такие декорации требуют особого рассмотрения, так как соотносятся с мотивом молчания в ремарках и паузации и выполняют другие функции. «В паузах слово стушевывается» (Гачев, 1968, с. 258), перестает выполнять действие, поэтому так замедляется сюжетный ход и развивается эмоциональное действие.

Словесные декорации с указанными семантическими компонентами являются самыми частотными и повторяющимися. По словам Б.В. Томашевского, «повторение в драме есть прием усиления наряду с подчеркиванием речей игровыми эффектами» (Томашевский, 1999, с. 36). Все представленные семантические виды словесных декораций соотносятся с идеей воображения, представления множества времен и пространств. Так создается воображаемое пространство, которое стремится к открытости и расширенности. «Воздействие на воображение дает партнеру намек на картину, один кусочек ее, с тем, чтобы партнер сам воссоздал цельную связную картину» (Ершов, 1959, с. 56). Описанные типы глаголов связаны с представлением о «шести адресах» воздействия на сознание: внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля. Таким образом, прибегая к использованию отдельных словесных декораций с определенными семантическими компонентами, Н.С. Гумилев указывает «сильные» места своих пьес, которые могут помочь актерам и режиссерам в процессе постановки драмы: «Всякое психическое влияние сводится в сущности на изменение направления внимания» (Цит. по Ершов, 1959, с. 78).

В целом сочетание глаголов, обладающих семантикой состояния, свойства, существования, с лексемами пространственной семантики формирует *эффект* созданного реально видимого пространства, но не реального пространства сцены.

Помимо прочего, можно говорить о *классификации словесных декораций, представленных глаголом в сочетании лексемой с пространственной семантикой с рассмотрением их функциональности и*

прагматическими установками. В данной классификации также важно отметить, что глаголы употребляются в сочетании с именами существительными или с местоимениями с семантикой пространства.

1. Акциональные словесные декорации связаны с различной семантикой передвижения в драматургическом пространстве.

А) словесные декорации, описывающие движения и действия говорящих, которые совершаются по ходу действия пьесы: «*Я лягу здесь, под этот мудрый вяз, / Ведь хоть молчит, но знает он о многом*» (Гумилев, 1991, с. 16), «*Идите все на пир Синдбада, / Во вновь отстроенный дворец!*» (Там же, с. 40), «*Взял за руку меня он и повел / Осматривать собор Святой Софии*» (Там же, с. 143). Фактически такие словесные декорации могут быть соотнесены с ремарками, указывающими значимые действия и события.

Б) словесные декорации, сообщающие появление персонажей или их удаление со сцены: «*И он вступает на крыльцо, / Неся на золоченом роге / То Соломоново кольцо, / Что ты хранил в своем чертоге*» (Там же, с. 50).

Среди акциональных словесных декораций преобладают словесные декорации с семантикой движения, появления, изменения местоположения, что говорит о преобладании в содержании словесных декораций семантики динамики, то есть благодаря указанным словесным декорациям пространство приобретает качество – динамическое.

2. Словесные декорации, содержащие звуковые характеристики диалогического процесса в драматургическом произведении.

А) словесные декорации, описывающие внешние звуковые эффекты, сопутствующие процессу общения: «*Сюда, товарищи, за этой чащей / Звучат людские голоса*» (Гумилев, 1991, с. 13), «*И странный звон, и все в огне...*» (Гумилев, 1991, с. 25), «*Когда раздастся львиный рев*» (Там же, с. 26), «*Что за диво? Неясные звуки / И тревожат меня и томят*» (Гумилев, 2011, с. 635). Также часто вводится указание на процесс передачи информации или получения: «*Говорят, / Что скоро будет здесь, в Багдаде, / Великолепнейший Синдбад*» (Гумилев, 1991, с. 31).

Б) словесные декорации с семантикой беззвучности, молчания: «Луна стоит *безмолвно* в вышине» (Там же, с. 16), «*Молчал* он, только раз спросил меня» (Там же, с. 143). Наличие таких словесных декораций говорит об особом внимании автора к созданию звукового пространства. «Беззвучный мир может, например, восприниматься как зловещий, замкнутый в себе, отчужденный, избегающий контакта (некоммуникативный), нечто утаивающий, скрывающий свою сущность. Но и наоборот: беззвучность, тишина, молчание может рассматриваться как высшая форма бытия, мудрости, благородства» (Ивлева, 2001, с. 126). В драматургическом тексте Н.С. Гумилёва словесные декорации с семантикой беззвучности соотносятся с идеей философствования, размышлений, различного рода лирических отступлений. Так, актеры и режиссеры первой постановки «Гондлы» отмечали, что текст неоднородный и сложен своими перепадами – в некоторых монологах слишком много действий, в других же монологах и ремарках не создается действие вообще, и нет материала для игры. В этом отношении важны словесные декорации с компонентом «молчание»: «И об этом на надо *молчать*» (Гумилев, 2011, с. 622), «Этим временем Лаге к невесте / Прoberется и будет *молчать*» (Там же, с. 622). Такие декорации требуют особого рассмотрения, так как соотносятся с мотивом молчания в ремарках и паузации и выполняют другие функции. «Слово, звук рождается из молчания и умирает в молчании, и хорошо и вкусно бывает взять слово, окунуть его в безмолвие и извлечь оттуда – обновленное и прелестное» (Михоэлс, 1981, с. 68).

Среди словесных декораций, содержащих звуковую характеристику, отсутствуют такие подклассы, как словесные декорации, содержащие характеристику способа говорения; словесные декорации, содержащие характеристику речевых особенностей говорящего.

Необходимо отметить, что данные типы словесных декораций не продуцируют пространства само по себе: они способствуют созданию

определенного эффекта для представления воображаемого пространства, определения его субъективных характеристик.

3. Семантика имени прилагательного.

Имена прилагательные в драматургических текстах Н.С. Гумилёва чаще всего связаны с описанием реального, конкретного пространства. При этом можно провести классификацию такого типа пространства: глобальное и локальное:

- лексемы с семантикой глобального пространства, обозначающие принадлежность к народу, национальности: «На *итальянских каравеллах* / Я находил и не таких» (Гумилев, 2011, с. 36), «*Сирийских танцовщиц* я там припасла» (Там же, с. 14), «*Болгарские* рассеяны полки» (Там же, с. 104). С помощью таких прилагательных создается расширяющееся пространство, но не открытое, поскольку оно ограничено конкретными наименованиями.

- лексемы, описывающие частные характеристики места действия. Для этого используются словосочетания по типу «согласование», иногда выражающие различные образные средства, при этом имена прилагательные конкретизируют характеристику пространственного объекта: «И бог вовеки не сойдет / В твои *безрадостные Фивы*» (Там же с. 15), «Тобою выстроенный храм / Из плит *уродливых и грязных?!*» (Там же), «В *садах эмировых* кочуя» (Там же, с. 26).

4. Семантика местоимения. Здесь можно выделить особенный тип конструкций – соединение указательного местоимения «там» и лексемы пространственной семантики: по отдельности данные компоненты не будут нести функций декорации и станут частью текста-описания. Но декорации, содержащие в своем составе указательные местоимения, имеют пограничный характер: их можно причислить к визуальным жестам, которыми пользуются актеры на сцене: «*Там, в Ирландии*, жены как луны» (Гумилев, 2011, с. 620), «*Вон за окнами* совы кружат» (Там же, с. 625), «*Там, в стране*, только духам известной» (Там же, с. 647). Указательные местоимения в составе словесной декорации способствуют созданию реального пространства с указанием

наличие их зрительного обнаружения при условии перемещения в пространстве («там» может стать «здесь», «вот» и т.д.). Например, реальная локальность сцены, создающаяся в момент прочтения, просмотра драматургического текста и строящаяся по законам реального мира представлена в следующих примерах: «Повстречал / Я Трапезондского царя, когда / Из этой залы выходил он в полдень» (Гумилев, 1991, с. 143), «На этом дереве всего пять плодов» (Там же, с. 159), «Этот камень – На площадь Судилица вы снесете» (Там же, с. 13). Особенностью такого типа словесных декораций является указание на их обязательное воплощение в виде физических декораций на сцене: указательные местоимения «этот», «вот» сочетаются с лексемой пространственной семантики или близкой к ней.

5. Семантика имени числительного. Особое внимание среди языковых средств создания словесных декораций следует уделить *числам*. На наш взгляд, правильнее говорить о косвенной ориентации чисел в драматургическом тексте: только с помощью владения определенными интеллектуальными знаниями семантика числа может быть квалифицирована как активная словесная декорация в тексте, способная к интерпретации. О значимости чисел-образов в творчестве Н.С. Гумилёва говорили и его современники: «Он изучал Кабалу, почитал астрологию, увлекался оккультизмом, любил кельтские легенды, грезил Африкой и Востоком. Большое внимание уделял симметрии чисел, мере, хотел составить таблицу образов в своих стихотворениях, а также энциклопедию метафор. Для него сакраментальным числом было число 12: 12 апостолов, 12 паладинов» (Левинсон, 1990, с. 254).

По мнению В.Н. Топорова, художественный текст относится к «сильно числовому» типу текстов, который «сам формирует смысл и значение чисел (активность текста) и обладает наибольшей свободой в выборе самих чисел и способов их организации в тексте и через это – в способах числовой организации текста» (Топоров, 1981, с. 77). Так, можно одновременно

говорить и об обусловленности выбора определенного числа и о его произвольности. Число получается двусторонней сущностью в тексте, как и слово. Важным составляющим в осознании места числовой символизации является ментальная сторона, в которой отражаются знания, вкладываемые автором, и те значения, которые понимает читатель. Не всегда в поле числового значения оказывается пересечение данных взглядов. Но ядром в понимании чисел будет константное, фундаментально значимое для носителей языка значение.

Семантика числа в архаичных представлениях была настолько слита с предметом, что их невозможно было разделить, «число и счёт были сакрализованными средствами ориентации и «космизации» вселенной» (Топоров, 1980, с. 631). В более позднее время значение чисел все дальше отделяется от предметности и тяготеет к абстрактности, но полностью мифопоэтической ориентация не исчезает. В.Н. Топоров говорит о том, что существует «стремление вновь семантизировать число, т.е. вернуть ему ту роль, которую оно играло в мифопоэтическую эпоху. Это стремление реализуется в той области человеческой деятельности, в которой, как в заповедном месте, сохраняются достижения архаической эпохи – в поэзии и искусстве» (Топоров, 1980, с. 631).

В драматургических текстах Н.С. Гумилева числа используются как в качестве пространственных ориентиров, так и в качестве символов, причем часто происходит совпадение этих двух функций. По мнению М.М. Маковского, помимо того, что числа обладают определенной «скрытой символикой», они, «могли обозначать определенную ориентацию в пространстве, которая имела сакральную символику» (Маковский, 1996, с. 389). В текстах драм Н.С. Гумилева наиболее часто используются числа 2 и 3. Число 2 включает в себе заведомо противоречие, в его семантике скрыто бинарное противопоставление; «двойка символизировала любое противоречие (создатель и создание, белое и черное, мужское и женское, материя и дух, день и ночь, земной и потусторонний мир и др.), антагонизм, а

также *злое начало*» (Маковский, 1996, с. 390). Данные положения подтверждаются на примерах из пьес: «Поочередно вынимает *два флакона*, на одном написано «*Сон*», на другом «*Смерть*» (Гумилев, 1991, с. 175); «Что *два* есть *мира*, меж собой *неравных*» (Гумилев, 2011, с. 715); «*Два* бога, одно племя» (Гумилев, 2011, с. 723). Отметим, что семантика числительного связана с одной из специфических функций словесных декораций – создание культурных оппозиций (см. с. 174 Создание культурных оппозиций).

Помимо представленных значений число два в драматургических произведениях Н.С. Гумилева соотносится с птицей, а точнее с ее крыльями. В данном случае речь уже не о противоречии и противопоставлении, а о невозможности отделить одно от другого: «Две страны под единой державой, / Два могучих орлиных крыла» (Гумилев, 1991, с. 55).

Таким образом, в драматургических текстах Н.С. Гумилева, в его поэтическом мире пространственные ориентиры выражаются одиночными лексемами со значением пространства, входят в состав реплики, приобретают важную характеристику, являются семантическими узлами, осмысление которых приводит к выделению семантической оси драматического произведения. Объединение всех пространственных ориентиров позволяет говорить о реализации макротематического плана (речевая ситуация и ее осмысление в единстве фабульной основы, мировоззренческой концепции автора и языковой реализации). Числа имеют значение символическое и связаны только с воображаемым пространством, причем при наличии определенных сведений и знаний.

6. Семантика наречия. В драмах Н.С. Гумилёва среди наречий, входящих в состав словесных декораций, можно выделить несколько наиболее важных и частотных – наречия, обозначающие место: например, «*здесь*». Они выступают в совокупности с лексемами с пространственной семантики: «*Здесь во дворце пустых немало комнат*» (Там же, с. 99).

Таким образом, можно говорить о том, что семантический аспект в словесных декорациях имеет некоторые особенности в зависимости от их

лексических средств создания. Имена существительные создают реальное пространство (локусы) или воображаемое пространство (пространственные ориентиры); глаголы способствуют созданию динамичного воображаемого пространства; имена прилагательные в составе словесных декораций описывают реальное пространство, обладающее характеристиками расширяющегося пространства; местоимения (указательные) и наречия создают реальное пространство, а числительные в противоположность им – воображаемое пространство. Так, каждое из представленных лексических средств реализует свою функцию в системе создания общего субъективного пространства, в которое и входит понятие «словесная декорация».

Характеристика словесных декораций с точки зрения семантики тесно связана с их особенностями функционирования, то есть функциональный критерий при определении сущности словесной декорации взаимообусловлен ее семантической наполненностью. При этом словесная декорация создает воображаемое пространство, которое не противоречит реально существующему, поскольку объекты называются, описываются, но не могут быть представлены на сцене.

3.2 Структурные особенности словесной декорации в драматических текстах Н.С. Гумилёва

Большинство драматических произведений Н.С. Гумилёва написано в поэтической форме. Поэтический язык существенно отличается от языка прозаических произведений, так как тяготеет к образности, наличию тропов и различных художественных средств. В начале XX в. в языке драмы

намечаются не только семантические сдвиги (в связи с возрастанием роли символики), но и изменения в области синтаксиса и текстопостроения: происходят «противоречивые процессы обновления русского театра, развития сценического искусства – возникает новый тип диалога, именуемый «диалогом второго разряда», делавшим явным глубоко «спрятанное», и «диалогом с подводным течением, разговорным подтекстом» (Котяева, 2017, с. 83). К данному языковому явлению можно отнести и словесную декорацию, которая реализует свое значение в контексте определенного произведения или конкретного диалога.

Структура словесной декорации не может быть строго задана в связи с особенностями ее семантики. Некоторые словесные декорации могут быть представлены одной лексемой (например, пространственные ориентиры), другие же обнаруживаются в пределах структуры предложения. Однако отметим, что словесная декорация не может выходить за пределы сложного предложения: в данном случае речь идет о единицах более сложного порядка – словесные описания и изображения, представленные в сложных синтаксических целых или тексте.

Для рассмотрения структурных особенностей словесной декорации будем говорить о воспроизведении реального пространства. Выбор реального пространства неслучаен: именно на основании реальной локации можно проследить инвариантную структуру словесной декорации.

Реальное пространство может быть представлено в двух разновидностях – обширное и локальное. Обширное пространство, в отличие от локального, представляет собой отличительные культурные признаки, которые осмысливаются в виде ментальных сущностей народа. Например, обширное пространство «Париж» связано с французской культурой. Обширное пространство может быть названо географическим, если обнаруживает реальность и отражается в топонимах. В остальных же случаях оно изображается с помощью пространства части света, государства, города и т.д.

Географическое осмысление и представление пространства началось еще в древности, когда появился человек. Ему необходимо было понимать свое место и место других предметов вокруг себя, чтобы организовать свое существование. История всех древних цивилизаций показывает, какую существенную роль в их развитии играла среда обитания, территория, которую занимало то или иное государство, ее топологические и размерные характеристики.

Необходимо учитывать, что всякий географический объект может являться отдельным культурным объектом, входящим в культурное пространство. Понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека. Земля как географическое понятие одновременно воспринимается как место земной жизни (она также входит в оппозицию «земля/небо») и, следовательно, получает не свойственное современным географическим понятиям религиозно-моральное значение. Эти же представления переносятся на географические понятия вообще: те или иные земли воспринимаются как земли праведные или грешные. Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя – в аду (Лотман, 1965, с. 211). Можно говорить о том, что географическое пространство имеет объективную, констатационную функцию, в то время как в культурном сосредоточено оценочные и сравнительные интенции. В связи с этим мы считаем необходимым рассмотреть культурное пространство, которое не лишено географических реалий, и даже, более того, обусловлено ими.

Первые реалии бытия, с которыми сталкивался человек, наряду с предметами быта, в своей повседневной жизни – это были участки окружающего его ландшафта: поля, равнины, горы, леса, долины, реки, озера и др., где он селился и которые постепенно узнавал и использовал, расширяя все более освоенные им территории (Кубрякова, 1997, с. 22).

Существенным вкладом Ю.М. Лотмана принято считать введение им концепции «географического пространства» (Лотман, 1965, с. 210). Эту же идею развивает Д.С. Лихачев, который говорит о том, что, пространство, создаваемое автором в его произведении, «может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке)» (Лихачев, 1971, с. 129). Локальное же пространство «сад» не вызывает культурные ассоциации – оно остается межкультурным (помещение, дом, комната, лес, сад и т.д.).

Основными структурными компонентами репрезентации реального географического пространства в словесных декорациях являются следующие структурные единицы:

1. **Одиночные лексемы:** море, сад, пустыня, равнина, базар. Чаще всего по семантике они равны пространственным ориентирам.

2. **Словосочетания.** Словесные декорации, выраженные словосочетанием, позволяют представить пространственную характеристику более подробно или в совокупности с временными особенностями. Среди такого типа структуры чаще всего словесными декорациями являются имена существительные с согласованным определением, указывающим на местность: «*Франкских молодых рабынь*» (Гумилев, 1991, с. 32), «*На итальянских каравеллах/ я находил и не таких*» (Гумилев, 1991, с. 36), «*Он сам севильский соблазнитель*» (Гумилев, 2011, с. 758), «*Как, не он ли к исландским равнинам*» (Гумилев, 1991, с. 84), «*Сирийских танцовщиц я там припасла*» (Гумилев, 1991, с. 14).

Отметим, что основными видами отношений и связей в словосочетаниях в составе словесной декорации являются:

А) определительные (согласованное имя прилагательное + имя существительное в именительном или косвенном падеже), тип связи – согласование: *дубовая роща, каменный вал, подземная зала, темные проходы, упрямый уступ, непостроенный город, темно-дремучие леса*

Б) атрибутивные (имя существительное в именительном падеже + имя существительное в косвенном падеже), тип связи – управление: *окно таверны, звон фонтана, площадь Судилища, храм из плит, луна в вышине, пир Синдбада.*

В) обстоятельственные (указательное местоимение или наречие + имя существительное), тип связи – управление: *здесь во дворце, этот Рим, вдали река, в глубине пещеры.*

3. Простое предложение. Такие словесные декорации имеют особую функцию, связанную с представлением прошлого или с нарративной составляющей текста: «И я плыву на корабле», «И выждал срок в подземной зале» (Гумилев, 1991, с. 747), «Где он будет, в дворце или реке?» (Гумилев, 1991, с. 55), «Мы взбегали на каменный вал» (Гумилев, 1991, с. 60), «Как я пустыню ненавижу, / Пески, миражи и бурьян» (Гумилев, 1991, с. 23), «С высоких каменных террас / Смотреть на город, нам покорный» (Гумилев, 1991, с. 29). По мнению Л. Теньера, именно в предложении в соотношении с обстоятельствами, в котором оно произносится, разворачивается «маленькая драма предложения». Поэтому воображаемое пространство наиболее ярко представляется в момент произнесения актером реплик.

Выделяются также словесные декорации со структурой простого предложения, в которых в составном именном сказуемом присутствует имя существительное; они же обозначают наименование рода по занятию. В рамках предложения обнаруживается синкретичный член предложения (дополнение, обстоятельство), реализованный в топониме: «Я стал студентом Саламанки» (Гумилев, 2011, с. 750), «Я был вельможею Непала» (Гумилев, 2011, с. 39), «Был Годжр из Кинда воин очень сильный» (Гумилев, 2011, с. 93).

На основе проведенного анализа можно заключить, что в драматических текстах Н.С. Гумилёва словесные декорации чаще всего представлены словом или словосочетанием (например, «Гондла», «Актеон», «Дерево превращений», «Красота Морни»). Однако, например, в пьесе «Дитя

Аллаха» большинство словесных декораций представлено в структурном плане простым предложением. На наш взгляд, это связано с персонажем, который произносит большинство реплик с пространственной семантикой – Гафиз, персидский поэт, которого почитали лирики всех времен и равнялись на него, то есть работа над языковым представлением данного героям подвергалась большому усилию.

Анализ синтаксической структуры словесных декораций, отсылающих к реальному пространству в драматических текстах Н.С. Гумилева, показал, что самыми распространенными приемами стали следующие лексико-синтаксические, морфолого-синтаксические и собственно синтаксические средства:

А) лексико-синтаксические:

- лексический повтор с синтаксическим распространением: «Когда раздастся львиный рев, / И ты на льва подынешь очи, / И очи вдруг опустит лев» (Гумилев, 1991, с. 26); «И перепелок маленьких и нежных, / И вкусных, вкусных, как блаженство рая» (Гумилев, 1991, с. 95).

- словосочетания с необычным лексическим наполнением, создающие метафоричность реплик, ярко выраженную интертекстуальность пространства: «Соломоново кольцо», «четвертый палец Аллаха», «пятьсот три палочных удара», «черный камень», «красная гора».

- распространение простого субстантивного словосочетания местоимением: «И мною собранную рать» (Гумилев, 1991, с. 8); «Они врываються всё чаще, чащ / В темно-дремучие мои леса» (Гумилев, 1991, с. 13); «Тобою выстроенный храм / Из плит уродливых и грязных?!» (Гумилев, 1991, с. 15).

- конструкции с указателями, сопровождаемые жестами. В таких конструкциях особенностью является обильное использование указательных местоимений для пояснения пространственных характеристик: «Там, в Ирландии, жены как луны» (Гумилев, 2011, с. 620), «Вон за окнами совы кружат» (Гумилев, 2011, с. 625), «Там, в стране, только духам известной»

(Гумилев, 2011, с. 647), «*Вот олень. Жира, жира-то сколько*» (Гумилев, 2011, с. 648), «*Вон в траве промелькнуло зеленой... / Это женщина... женщина, да!*» (Гумилев, 2011, с. 656), «*Там Мария, Морская звезда*» (Гумилев, 2011, с. 625). Словесной декорацией в данном случае является именно соединение указательного местоимения и пространственного ориентира: по отдельности компоненты не будут нести функций декорации и станут текстом-описанием. Но декорации, содержащие в своем составе указательные местоимения, имеют пограничный характер: их можно причислить к визуальным жестам, которыми пользуются актеры на сцене.

- обращения, служащие средством привлечения внимания персонажа, и вокативы, передающие дополнительные оттенки, мысли или чувства персонажей, характер их взаимоотношений: «Сюда, товарищи, за этой чашей / Звучат людские голоса», «Я встретила Ио. Бедняжка! / Бежит, а оса над ней» (Гумилев, 1991, с. 18), «О, девушка, я шел к Багдаду» (Гумилев, 1991: 24), «Почтенный шейх, откинь суровость, / Склони ко мне твой важный взгляд! (Гумилев, 1991, с. 34), «Дай губы, милая! Как розы / Ширази, твой пылает рот (Гумилев, 1991, с. 29).

Б) морфолого-синтаксические:

- употребление именного сказуемого в настоящем времени с нулевой связкой: «Ты Имр из Кинда, кажется?» (Гумилев, 1991, с. 92), «Пусть ты из Рима, я ж простой араб» (Гумилев, 1991, с. 97).

- двуглагольные конструкции: «Но сегодня тебя я / Поставил следить за прокладкой канала» (Гумилев, 1991, с. 13), «Послал меня замаливать мой грех» (Гумилев, 1991, с. 115)

В) собственно синтаксические:

- конденсация эллипсисов в пределах диалогических реплик: «Змея жалит, глаз смотрит. Становись! Уходи!» (Гумилев, 1991, с. 150), «Жена бога! Кланяюсь. Ты идешь к носорогу. Будь ласкова. Будь послушна. В небесных полях хорошо. Муж будет пастись. Синяя трава, желтая трава. Ты будешь птичкой. Рядом» (Гумилев, 1991, с. 155).

- добавления, имитирующие ассоциативный принцип построения разговорной речи: «Как я пустыню ненавижу, / Пески, миражи и бурьян!» (Гумилев, 1991, с. 23); «В пустыне думать некогда о Боге, / Там битвы, львы и зыбкие пески» (Гумилев, 1991, с. 94); «Таких, как здесь, духов / Из мускуса, из розового масла, / Из амбры, и раздавленных левкоев, / Ты не найдешь» (Гумилев, 1991, с. 94-95); «Он город выстроит себе высокий / С фонтанами, садами и дворцами» (Гумилев, 1991, с. 106).

- релятивы (реакция на сказанное), различные по семантике и стилистической окраске:

Дервиш

Убийца кто?

Сын Калифа

Не все равно ли?

Кольцо (Гумилев, 1991, с. 38).

- сложные словосочетания с последовательным типом подчинения: «И на вершинах диких гор» (Там же); «Да, красоту Бурбонских лилий» (Там же, с. 7); «Иль в бездне аравийской ночи» (Там же, с. 26); «И полон мой корабль рубинов, / Даров цейлонского царя» (Гумилев, 1991, с. 39); «И законом исландской земли» (Гумилев, 1991, с. 63).

Помимо данных синтаксических приемов, в которых реализуются словесные декорации, можно выделить специфичные структурные особенности словесных декораций в драмах Н.С. Гумилёва.

1. Семантическая наполненность словесной декорации тесно связана с ее структурным выражением. Благодаря анализу семантики глаголов (см. с. 124) становится очевидным, что словесная декорация может быть выражена не только одним словом, словосочетанием (простым и распространенным), но и сложным предложением, часто с предикативом в повелительном наклонении: «Знай, нам нужно в поселок пробраться» (Гумилев, 2011, с. 650); «Помнишь, между рябин, по дорожке / Мы взбегали на каменный вал»

(Там же, с. 626). По мнению И.В. Щербининой, такие «предложения с вводными словами, выраженными глагольными формами 2-го лица, выражают обращенность высказывания к собеседнику, а обращение называет реального, конкретного собеседника, усиливая таким образом направленность речи ко 2-му лицу» (Щербинина, 2007, с. 14). Отметим, что правильнее говорить не о вводных словах, а о вводных конструкциях, а точнее – односоставных определенно-личных предложениях.

2. В структуре драматического диалога также представлены словесные декорации в форме вопросительных предложений: «А храм кому, мой старый дракон?» (Гумилёв, 1991, с. 11); «И разве надобен богам, / В их радостях разнообразных, / Тобою выстроенный храм / Из плит уродливых и грязных?!» (Гумилев, 1991, с. 15); «Ты не привез его рубашки, / Пучка травы из тех пустынь?» (Гумилев, 1991, с. 32); «Идите все на пир Синдбада, / Во вновь отстроенный дворец!» (Гумилев, 1991, с. 40); «А что собор святой Софии?» (Гумилев, 1991, с. 102); «Когда к ристалищу шел царский поезд, / Кто оторвал бы от окна меня?» (Гумилев, 1991, с. 115).

3. Менее многочисленны словесные декорации, представленные восклицательными предложениями (именительный представления): «Как я пустыню ненавижу, / Пески, миражи и бурьян!» (Гумилев, 1991, с. 23); «О, камни белого Багдада!» (Гумилев, 1991, с. 40); «О, сладкий запах чеснока!» (Гумилев, 1991, с. 40); Ты знаешь этот храм, порфирородный! (Гумилев, 1991, с. 143); «Ах, яма! Яма!» (Гумилев, 1991, с. 150). Отметим, наличие междометий в структуре восклицательных предложений. «Междометия являются самыми простейшими словесными сигналами, с помощью которых мы привлекаем к себе внимание объекта, воздействуем на его волю и чувства. Междометия служат для самого краткого словесного способа выражения чувств и волевых импульсов человека» (Савкова, 1997, с. 34).

По мнению Е.С. Котяевой, в вопросных и восклицательных формах проявляется тенденция приближения стихотворного диалога к живой, разговорной форме речи (Котяева, 2017), что соответствует приближенности

языка драматических текстов Н.С. Гумилёва к разговорному языку начала XX века.

4. Особого внимание на синтаксическом уровне сложной словесной декорации занимают предложения с определенной адресацией высказывания. «При исследовании речевой характеристики персонажа драматургического произведения большое значение имеет адресация реплики персонажа самому себе, которая представляет собой включенную в текст пьесы своеобразную форму внутренней речи» (Борисова, Карачева, 2017, с. 147). В драмах Н.С. Гумилёва такая адресация приобретает в построении простого предложения, в котором подлежащее выражено формой личного местоимения в единственном числе и соединяется с глаголом движения, действия: «*Я торговал за облаками / И в океанской глубине*» (Гумилев, 1991, с. 46); «*Я зрел хромца Тимура там*» (Гумилев, 1991, с. 46); «*Родился я к востоку от Йемена*» (Гумилев, 1991, с. 92); «*Я лягу здесь, под этот мудрый вяз*» (Гумилев, 1991, с. 16).

5. Среди особенностей словесной декорации на текстовом уровне организации произведения можно выделить немногочисленные словесные декорации, представленные композитивами. «Композитив – это единица организации текста, выделяемая пунктуационно-графически в силу своей композиционной значимости, объём которой обусловлен участием в выполнении различных композиционных функций: выражения точки зрения, изображения художественного времени, крупности плана и др.» (Мартьянова, 2015, с. 24) Структура композитива может быть различной (синтаксема, синтагма, простое и сложное высказывание). В драматическом тексте Н.С. Гумилева словесные декорации-композитивы представлены в виде простого предложения с семантикой пространства:

Так говорилось на балах

В Чикаго.

(Гумилев, 2011, с. 34).

Представленные средства создания реального пространства с помощью словесных декораций не имеют значительных отличий от средств создания ирреального пространства (в отличие, например, от семантических особенностей). Однако, на наш взгляд, ирреальное пространство в пьесах Н.С. Гумилёва взаимодействует с реальным, и их сходство / различие может быть представлено в сопоставлении категорий динамичность и статичность, приложимых к общей категории пространства.

Более всего взаимодействие реального и ирреального пространства проявляется в пьесе «Красота Морни». На основании рассмотрения драмы «Красота Морни» попытаемся объяснить особенности словесных декораций в структурном отношении и их грамматических средствах создания. В пьесе виртуальная география становится основным средством создания художественного мира: местом действия становится *Ирландия* (реальное пространство), а в четвертом действии всё переносится в долину Счастливой страны *Mog-Mell* (ирреальное пространство). Таким образом, указываются два статичных обширных места. Помимо них имеются также локальные статичные места: *горное ущелье, комната в замке Конна, пещера, лес и равнина*. Данные словесные декорации статичного наполнения соединяются со словесными декорациями, в состав которых входят глаголы движения несовершенного вида: *уходят, прыгают, идет, бежит, рассаживаются*. Эти глаголы образуют динамическое пространство, помогают совершить переход от одного пространства к другому, а несовершенный вид позволяет говорить о протяженности во времени. Помимо данных глаголов (в большем количестве) в словесных декорациях имеются глаголы, которые поддерживают статичность пространства: *просят, спорят, обращаются, становятся, зовет, накрывают, не бросают, не допускаются, хотел бросить, слышал, видел, верю, извещают, предсказывают, проклинаят, предлагает жениться, говорит, клянется, удерживает, сидит, беседует*. Так, имена существительные с семантикой места и большинство глаголов в

словесных декорациях употребляются для констатации, означивания места. Динамика и быстрота смены места не наблюдается.

При рассмотрении другого пространства – пространства сна, резко противопоставленного остальным пространствам, так как оно абстрактное, стало известно, что многочисленные словесные декорации выражены сравнительным оборотом: «Или стихи Морфезы друида, *сладкие, как мед или сон в полдень на горячем камне?*» (Гумилев, 2011, с. 765), «*Словно давний свой сон вспомнил я и не бросил копья*» (Гумилев, 2011, с. 764). По мнению Ю.М. Лотмана «сон является сообщением со скрытым образом источника, и это нулевое пространство может заполняться различными носителями сообщения, в зависимости от типа истолковывающей культуры» (Гумилев, 2011, с. 126). В связи с этим становится понятным, что в ирландской культуре сон – это далекое пространство, где счастливо и хорошо, и, следовательно, можно предполагать, что страна Мог-Мелл – это и есть сон. Сон также является статичным пространством, в котором не осуществляются действия, и сон обладает затягивающими и замедляющими свойствами. Сравнение проявляется и при описании богов (Этайна, Мидер) и волшебных девушек-птиц (Фанн и Либан). Описание последних показывает, насколько тесно они связаны как с небом, так и с землей: «*Может быть и правда, только раз или два, не больше, я хотел бросить копье, но я увидел руку, смуглую, как закатное озеро, и лицо, как звезда, в черных кудрях, запрещающее*» (Гумилев, 2011, с. 764), «*И второй раз хотел я бросить копье, но увидел две руки, два крыла лебединых, и лицо нежное, как облако, которое опустится на меня в мой последний час*» (Гумилев, 2011, с. 764). Можно провести линейные ряды, которые показывают, что части тел девушек сравниваются с частями пространства и их элементами: *руки – озеро – лебедь* и *лицо – звезда – облако*. Таким образом, словесные декорации, выраженные сравнительным оборотом, используются для сопоставления двух пространств – реального и виртуального (сон, мир богов).

Прием противопоставления формирует семантическую наполненность словесной декорации, тем самым расширяя пространственные и временные характеристики. Так, в драме «Красота Морни» при описании двенадцати книг, которые должен прочитать желающий вступить в Фианну, перечисляются свойства этих книг, создаются два противоположных пространства, которые настолько сопряжены, что их невозможно разделить: «Назову ли поэму о Лугадисе, добром короле, от которой чувствуешь себя и ребенком и старцем вместе?» (Гумилев, 2011, с. 764); «Может быть, строфы Эна, знавшего *прошлое*, как вы *настоящее*?» (Гумилев, 2011, с. 765); «Прочтя их, знаешь, что *умер* и *родился* вновь» (Гумилев, 2011, с. 765). Так, антонимические пары не употребляются с целью разъединения пространства, а, наоборот, они используются для соединения в единое пространство даже того, что не может быть соединено по определению своему. Можно выделить такие антонимические пары, как молодость – старость, умер – родился, старец – ребенок, сон – жизнь. Но самая главная антонимическая пара, которая и является объединяющей все остальные, – это оппозиция «прошлое – настоящее».

Замедление событий, и как следствие статичность пространства, проявляется в повторах, которые произносят в своих репликах герои: «Принят! Принят!» (Гумилев, 2011, с. 763); «Это было! Это было!» (Гумилев, 2011, с. 763); «Почему? Почему?» (Гумилев, 2011, с. 764); «Он знает! Он знает» (Гумилев, 2011, с. 765). Помимо данных повторов используются также циклические повторы, когда в начале, а затем в конце присутствует повторение фразы: «*Никто не допускается в Фианну*, пока не вырыта широкая яма, в которой он должен стоять со своим щитом и ореховой палкой. Девять воинов с девятью копьями подходят на расстояние девяти борозд и сразу бросают в него все девять копий. Если он ранен, несмотря на щит и палку, *он не допускается в Фианну*» (Гумилев, 2011, с. 763); «*Никто не допускается в Фианну*, пока его волосы не заплетены, и он не прогнан сквозь несколько лесов большим отрядом фениев, бросающих в него копья

на расстоянии дерева. Если он достигнут или ранен, *он не допускается в Фианну*» (Гумилев, 2011, с. 763). Данные слова о посвящении в фении носят характер инструкции и, если могут быть расценены как динамичные, то двигают сюжет в строгом направлении.

В драме «Красота Морни» преобладают глаголы, причем они в большинстве случаев употребляются в настоящем времени: является, просят, спорит, обращаются, выясняется, становится, уходит, хвастают, зовет, беседует, входит, сватается, болтает, прыгают, удерживает, похищает, клянется, кончают, сидит, бежит, не бросает, рассаживаются, не допускается, подходят, извещают, предсказывает, прощается, отвергает, проклиняет, предлагает, говорит, возвращается, расспрашивает, ласкаются, показывает, остается, вспоминает. Так создается растянутость в пространстве и времени, статичность.

Таким образом, словесная декорация в драматическом тексте в структурном плане чаще всего представлена одиночной лексемой с семантикой пространства или словосочетанием. Также многочисленны словесные декорации, представленные в структурном отношении простым предложением, которые можно квалифицировать как бытийное предложение со значением сеттинга. Наличие множества синтаксических особенностей дает возможность для понимания структурных отношений в системе художественного пространства.

3.3 Функционирование словесной декорации в драматических текстах

Н.С. Гумилёва

Функционирование словесных декораций в тексте связано с авторскими интенциями и возможностями самой структуры речи

персонажей. Особенности словесной декорации с точки зрения семантики тесно связаны с их функциями. На материале анализа драматургических текстов Н.С. Гумилёва проиллюстрируем *свойства словесных декораций*: подлинность, условность, личностность, частность, практичность, самоценность.

1. Подлинность. Данное свойство имеет некое отношение к историчности и подразумевает изображение реально существующих, идентично смоделированных элементов пространства. Например, Б. Брехт говорит, что при изображении жизни в деревне он «умышленно не говорит: "положение в деревне"» (Брехт, 1965, с. 481), так как цель автора «"зафиксировать", позднее это будет трудно восстановить, а это исторически важно» (Там же), а читатель должен воспринимать полученную информацию как соответствующую действительности, проверенную и исторически достоверную. Поэтому автор создает художественный мир не для того, чтобы показать большее сходство, а для того чтобы создать модели, типы и образы человеческой жизни. «В театре, так же как и в литературе, внешний мир, внешняя реальность нужны не для того, чтобы их воспроизвести, как это считалось в течение долгих лет, а для того, чтобы использовать их как общее для автора и зрителя знание, общую презумпцию и как референциальную аллюзию (эффект реальности), без которой невозможно прочтение драматического текста» (Пави, 1991, с. 37). Однако в истории изучения сценографии известны крайние случаи создания подлинного пространства: драматическая труппа Мейнингенского придворного театра в 70-80-х гг. XIX века создавала «писанные декорации, тщательно выверенные и приведенные в соответствие сданными, которыми располагала тогда историческая наука, учитывавшие даже новейшие открытия археологов» (Бачелис, 1978, с. 11).

В драме «Отравленная туника» Н.С. Гумилёв описывает восточную культуру и упоминает: «Но я однажды видел у дороги, / Как *черный камень* молят старики (Гумилёв, 1991, с. 94). Словесная декорация «черный камень» не метафора автора, это отсылка к мусульманской святыне: «В Каабе

(главная святыня ислама, храм в Мекке, имеющий форму куба) находится черный камень, который считают посланным Аллахом» (СЭС, 2012, с. 56).

В драме «Актеон» драматург активно привлекает исторические источники и создает реальное пространство на основе мифологии. Например, словесная декорация «...поставил следить за *прокладкой канала*» (Гумилёв, 1991, с. 13) свидетельствует о тонкой исторической работе Н.С. Гумилёва над текстом драмы «Актеон», ведь именно Кадму (один из героев драмы, которому принадлежит реплика) принадлежит идея водопровода от Кадмеи (акрополь) из Киферонских источников.

2. *Условность*. Театр стремится к воссозданию реальности, однако даже при самой лучшей авторской манере постоянное ощущение конструирования мира не может покинуть читателя, поэтому «декорация, призванная передать крайнюю нужду или опаснейшую ситуацию, может быть выполнена в легких и даже веселых тонах» (Брехт, 1965, с. 535). Э. Золя настаивает на мнении о том, что декорация не обязана быть полностью натурализованной и воссозданной: «Мне возразят, что декорация – всего лишь раскрашенный картон; это верно, но ведь в романе-то мы имеем дело даже не с раскрашенным картоном, а только с бумагой, покрытой типографскими знаками, и тем не менее иллюзия у читателя возникает» (www.philol.msu.ru). Словесные декорации проявляют условность в большей степени, чем любой другой вид декорации, ведь словесная декорация не всегда материальна, она может визуализироваться только по замыслу автора (в ремарках) или по желанию режиссера (на сцене). Поэтому все словесные декорации, не воплощенные на сцене, можно с уверенностью называть условными.

Ощущение вневременного существования человека свойственно для всех пьес Н.С. Гумилева. Именно виртуальное пространство становится основой для создания текстовой категории пространства, которая представляет собой общность семантически выражающих языковых элементов. «Мы не можем снова проживать пролетевшие отрезки времени.

Мы можем только продумывать их, продумывать в границах некоего абстрактного времени, лишённого всякой плотности» (Башляр, 2014, с. 47).

В драмах Н.С. Гумилёва условность словесных декораций порой достигает крайней степени проявления, когда при описании конкретных материальных вещей, которые охватить на сцене нельзя, появляются ирреальные персонажи и явления. Например, описание Индии сопровождается словами персонажа:

«Всего рассказывать не буду,
Скажу: там ангелы парят,
Там бродят демоны повсюду
И по-людскому говорят»
(Гумилёв, 1991, с. 157).

3. С условностью связано другое свойство – *личностность* (*индивидуальность*). Несмотря на авторские указания, его стремления и способности к подробному/узкому описанию декорации «пьесу можно читать, что относится не только к «драме для чтения» (Lesedrama), «театру в кресле» (по словам А. де Мюссе). И в этом случае указания автора возбуждают воображение читателя, помогают ему представить окружающую персонажей внесловесную действительность» (Кабыкина, 2009, с. 182). Даже при обширном описании всей театральной действительности, невозможно создать абсолютно одинаковые два читательских пространства: остается возможность для свободного, независимого от автора, мыслительного процесса для создания своего индивидуального читательского мира, многократной интерпретации в сознании. Словесная декорация является моделью вербальной визуализации; «эта модель проявляется в условности, принимаемой зрителем: ему самому надо вообразить не только место действия, но и немедленную его трансформацию после специального указания» (Чипизубова, 2004, с. 59).

4. *Частность*. Декорация, как и словесная декорация, является только частью театрального текста и частью сценографии, то есть драматического

текста. Исходя из конкретных задач автора или режиссера, декорация отображает только значимые элементы драматургического пространства. Так, «безобразность места действия не передается безобразностью декорации» (Брехт, 1965, с. 535), для этого могут быть использованы другие сценографические или звуковые эффекты (потрепанные костюмы, отзывы персонажей о данном месте и т.д.). Использование отдельных элементов отображения пространства, т.е. единичных предметов, связано с традицией восточных театров: в Японии и Китае «господствовали методы условно-символического оформления сцены, согласно которым отдельные детали лаконично обозначали место действия» (Пожарская, 1970, с. 56). Однако иногда декораторы идут на радикальные способы воссоздания жизни на сцене, и масштаб декорирования возрастает. Известна история о том, как Марк Шагал, будучи главным художником Государственного Еврейского камерного театра, расписал все стены зрительный зал, его фойе, потолок, что позволило называть зал «шагаловской коробкой» или «шагаловской шкатулкой».

В драмах Н.С. Гумилёва пространство часто делится на частные пространства. Например, в драме «Актеон» словесные декорации описывают частные пространственные ориентиры: ««Чтоб мальчикам было, где время убить, / Построила я лупанарий» (Гумилёв, 1991, с. 12), «Я для охоты здесь в лесу, / Не перетаскивать камня» (Гумилёв, 1991, с. 14), «Тащи его в город... а город веселый» (Гумилёв, 1991, с. 14), «Я лягу здесь, под этот мудрый вяз» (Гумилёв, 1991, с. 16).

5. *Практичность.* Наличие декораций на сцене в любом случае должно отвечать каким-либо практическим целям. «Все, что стоит на сцене, должно играть, а тому, что не играет, нет места на сцене» (Брехт, 1965, с. 531). Данное свойство вносит ограничительный параметр на действия режиссера, но не на действие драматурга: драматург может предельно точно в деталях описывать все предметы убранства церкви, однако для театральной постановки будет достаточно только изображение конкретных

«работающих» декораций. Немногие драмы Н.С. Гумилёва были реализованы на сцене, несмотря на то, что создавались они именно для театральных постановок. Практичность словесных декораций проявляется в невозможности убрать столь важные и необходимые элементы, что приведет к потере целостного сюжетного развертывания и понимания художественного текста. Так, в пьесе «Дерево превращений» главной словесной декорацией является само название, которое, как правило, не реализовано на сцене, так как название не относится к активным сценическим элементам (материальным) и реплика героя: «*На этом дереве всего пять плодов*» (Гумилёв, 1991, с. 159). Отсутствие дерева как сценического реального предмета явно усложнит процесс сценографии и создания адекватного, правильного театрального пространства.

б. *Самоценность*. Автор нередко придает тому или иному месту некий дополнительный признак события. Так происходит символизация, излишняя метафоризация, которая для обыденного представления мира не свойственна. Например, упоминание о космосе не обязательно связано с равнодушием, а лестничная клетка – со скандалом. Для того чтобы предмет приобретал свои символические, сакральные смыслы нужен замысел, художественная реальность и определенные контекстуальные связи. При этом необходимо понимать, что «вещи сами суть места, а не просто принадлежат определенному месту» (Хайдеггер, 1993, с. 211). В пьесах Н.С. Гумилёва можно говорить об особых символических пространственных ориентирах, созданных с помощью словесных декораций, – пещера, камень, гора (утёс, скала), море, пустыня, дерево, лес, земля и другие.

На основании рассмотренных свойств можно выделить функции словесных декораций: воспроизведение реального пространства, воспроизведение ирреального пространства, когнитивное взаимодействие, описание частных элементов пространства, воплощение словесной декорации в сценографических элементах, отражение семантического потенциала лексем. Так, словесные декорации реализуют свое значение в

тексте благодаря возможности выполнения определенной функции или их взаимодействия.

Основной и наиболее часто реализуемой *функцией словесных декораций* в драматургических текстах Н.С. Гумилёва нами выделена следующая: характеристика пространственно-временного континуума с его частными проявлениями. Рассмотрим это подробнее на примере одной из пьес.

В пьесе Н.С. Гумилёва «Дитя Аллаха» хорошо представлены функции и языковое воплощение словесных декораций. Толчком к написанию пьесы стало увлечение автора театром марионеток. Собственно в построении сюжета и выборе персонажей этот факт неоднократно проявляется: дервиш и Гафиз управляют всем сюжетным рядом пьесы в своих репликах, остальные же герои полностью зависят от решения коммуникативной задачи, представленной в речи персонажей. Так, эти персонажи соотносятся с режиссёром или автором пьесы, т.е. реализуют «авторский голос»

Пьеса была обсуждена на заседании Общества ревнителей художественного слова, в состав которого входил В. Чудовский, Н. Недоброво, В. Гейдройц, М. Лозинский, В.Н. Соловьев, В. Шилейко. Последний отмечал: «он (Гумилёв) не выявил в своей драме никакого достаточно определенного во времени и пространстве момента магометанской культуры, наоборот, смешал хронологические и этнографические данные» (Щербаков, 1991, с. 401). В пьесе описывается восточная культура, но точную хронологию невозможно определить, как и во всех драматургических произведениях автора: автор вводит слишком много исторических персонажей различных времен, соединяет пространственные характеристики, создает многомерное и многоплановое поле действия.

Временем начала своих пьес Н.С. Гумилев часто выбирает конец дня (пьесы «Актеон», «Охота на носорога», «Гондла», «Дитя Аллаха») в противоположность традициям древнегреческого театра, где действие начиналось на рассвете. В каждой из этих пьес такой выбор имеет

определенное смысловое значение. В пьесе «Дитя Аллаха» заглавная ремарка сообщает: «Пустыня. Закат солнца» (Гумилев, 1991, с. 21), в конце драмы, когда, казалось бы, наступила трагическая развязка, появляется то, чего так не хватало героям – солнце. В ремарке значится: «Сад Гафиза. Утро. Купы роза жасминов. Большие птицы» (Гумилев, 1991, с. 40). Однако если в ремарке мы находим единственную лексему, отсылающую к времени – *утро*, то автор прибегает к множественным словесным декорациям при изображении этого события, которые представлены в речи персонажей: «Фазанокрылый, знойный шар / Зажег пожар в небесных долах» (Гумилев, 1991, с. 42); «Зажег пожар в небесных долах / Царь пурпурный и золотой» (Гумилев, 1991, с. 42); «Собой граничит воздух тонкий, / Сгорает солнце-серафим» (Гумилев, 1991, с. 43); «Для верного, для иноверца / Шумит спасительный пожар» (Гумилев, 1991: 43). В данном случае словесные декорации воспроизводят реальное время (утренние часы), представляют его частные характеристики (восходящее солнце) и отражают семантический потенциал лексемы, выраженный в ее значении «солнце» = «жизнь».

При рассмотрении пространственно-временного континуума становится понятно, что автор уделяет более пристальное внимание языковым средствам выражения художественного пространства. Несмотря на это, временной план в пьесе выражен достаточно четко. Так, главные слова-лейтмотивы пьесы – *единорог* и *кольцо Соломона* – связаны с образом дервиша, который получил эти атрибуты в новолуние: «Они – плоды моих молений, Я в новолуние их достал» (Гумилев, 1991, с. 23). Новая луна, как и полная луна, всегда ассоциировались с таинственным, магическим временем, когда делали заговоры, совершали таинства, обряды. «Новолунию приписывались магические средства (способность исцелять болезни), к нему приурочивались культовые действия и моления» (Тресиддер, 2001, с. 220). Словесная декорация *новолуние* когнитивно настраивает читателя, но потом автор дает «словесное описание»:

...

Ценою многих искушений,
Смотря в магический кристалл.
Покорный только чистой деве
И сам небесной чистоты,
Единорог ужасен в гневе
Для недостойных красоты.
Кольцо с молитвою Господней
На палец милому надень,
И, если слаб он, в преисподней
Еще одна заплачет тень (Гумилев, 1991, с. 23).

Словесное описание (оно же словесное изображение) дает подробное описание частных пространственных, временных характеристик, но символическая наполненность проявляется только в словесной декорации *новолуние*.

Языковое выражение категории пространства в пьесе представлено намного подробнее, чем языковое выражение категории времени, а именно – заглавная ремарка содержит единственную лексему со значением пространства – *пустыня*. В репликах персонажей находим словесные декорации, которые выполняют функцию выражения реального пространства и функцию выражения частного пространства: «Как я *пустыню* ненавижу, / *Пески, миражи и бурьян!*» (Гумилев, 1991, с. 23); «Мы будем слушать *ветер горный / С высоких каменных террас*» (Гумилев, 1991, с. 29); «О, девушка, я шел к *Багдаду*» (Гумилев, 1991, с. 24); «От *Басры до Бени-Алема*» (Гумилев, 1991, с. 24); «*Иль в бездне аравийской ночи*» (Гумилев, 1991, с. 26); «*В садах эмировых кочуя*» (Гумилев, 1991, с. 26); «Бойцы, какими горд *Багдад*» (Гумилев, 1991, с. 26); «О, камни белого *Багдада!*» (Гумилев, 1991, с. 40). Словесные декорации представляют либо природные условия, либо географические ориентиры. Благодаря таким словесным декорациям читателей не только представляет себе пространство в широком плане – Ближний Восток, но и может ориентироваться в передвижениях героев. В

лучших традициях Н.С. Гумилёва появляется сочетание культур и создание соседской обстановки: «Я был вельможею *Непала*» (Гумилев, 1991, с. 39); «На *итальянских каравеллах* / Я находил и не таких» (Гумилев, 1991, с. 36). Также вводится противопоставление культур: «Мы в *Багдаде*, / А не в *разбойничьей стране*» (Гумилев, 1991, с. 34-35).

Интересен случай функционирования словесной декорации для создания противопоставления, которое на лексическом уровне выражено в формах имени архангела: ««*Искандер* / Меня зовет *твоя страна*, / Но ведают об *Александрe* / И *западные племена*» (Гумилев, 1991, с. 27).

Топонимы используются не только при описании пространственных ориентиров, но и для создания поэтического образа девушки и представлены сравнением как выразительным средством: «Дай губы, милая! Как *розы* / *Шираза*, твой пылает рот. / Дай руки белые, как *козы* / *Памирских снеговых высот*» (Гумилев, 1991, с. 29); «Прекрасней нет от *древнею Китая* / До *западного калифата Пери*» (то есть нигде) (Гумилев, 1991, с. 49).

В следующей ремарке, которая переносит действие из пустыни в город, говорится: «Улица Багдада. На заднем плане терраса дворца» (Гумилев, 1991, с. 31). В репликах персонажей содержатся словесные декорации, которые снова раскрывают недостающую информацию ремарки: Идите все *на пир Синдбада*, / Во *вновь отстроенный дворец!*» (Гумилев, 1991, с. 40). Возвращение Синдбада не имеет никакого смысла в сюжетном плане, однако само упоминание имени легендарного морехода настраивает на новый виток развития событий, второстепенный, который остается за рамками повествования, но содержится в словесном описании:

Я торговал за облаками
И в океанской глубине,
Где люди с рыбьими хвостами,
Как божеству, молились мне.
Далеко за полярным кругом,
В пещере джинов ледяной

Проклятый Эблис был мне другом,

А джинша страшная – женой (Гумилев, 1991, с. 40).

В данном словесном описании создается иное пространство, связанное с второстепенным персонажем, которое абсолютно не влияет на ход событий пьесы, а значит, не может быть рассмотрено в качестве словесной декорации. Однако при описании воскрешения Юноши, Бедуина и Калифа (главных персонажей) дается словесное описание, которое содержит важную информацию о пространстве, а значит, включает и словесные декорации: «Такие там *пылают светы, / Колеса пламени, лучи*» (Гумилев, 1991, с. 45). Это описание потустороннего мира, куда попал Юноша после своей смерти. Так, реализуется функция воспроизведения ирреального пространства. Отметим, что перед его смертью он произнес: «*И странный звон, и все в огне...*» (Гумилев, 1991, с. 25), то есть его ощущения не модифицировались в плане описания пространства, но чувства приобрели изменения – он не хочет возвращаться к жизни, потому что влюблен в Эль-Анку, девушку из другого мира. При возвращении Бедуина дается описание не самого пространства, а тех, кто в нем находится, обитает: «*Я в черной пропасти блуждаю, / Рогатых львов, крылатых змей, / Орлов железных поражаю*» (Гумилев, 1991, с. 46); «*Я зрел хромца Тимура там, / Немврода в шкуре леопарда, / Масрура, равного царям, / И Сердце Львиное, Ричарда*» (Гумилев, 1991, с. 47). Языковая репрезентация событий достигается благодаря перечислению лексем, обозначающих животных, а также лексем, обозначающих исторических личностей разных поколений. В совокупности создается обобщенное пространство, единство хода истории.

Таким образом, словесная декорация в пьесе «Дитя Аллаха» выступает во всех основных функциях словесной декорации – воспроизведение реального и ирреального пространств, представление частного пространства, функция сопоставление пространств путем противопоставления, символизация пространства (воздействие на процессы когнитивного взаимодействия), описание характеристик персонажей.

Словесные декорации активно взаимодействуют со словесными описаниями: входят в состав словесного описания или взаимодействуют со словесными описаниями, оставаясь вполне самостоятельными языковыми единицами.

Итак, общая функция словесных декораций – это создание пространственно-временных характеристик, *отсылающих к внесценическому, невидимому, воображаемому пространству*. Но словесные декорации в драматических текстах Н.С. Гумилёва реализуют частные (специфичные) функции, при анализе которых можно говорить об особом авторском взгляде на важность и значимость употребления словесных декораций как элементов художественного текста.

1. Создание культурного пространства (общего и его разновидностей). Восприятие культурного пространства проходит по-разному: текст, созданный в одной культуре, воспринимается иначе, когда его изучают представители другой культуры. Ю.С. Степанов отмечает особенности национально-культурного восприятия пространства: «Обращение с пространством – определенным образом нормированный аспект человеческого поведения, когда замечаем, что люди, воспитанные в разных национальных культурах, обращаются по существу с ним по-разному, в соответствии с принятыми в их стране «моделями» (patterns), по выражению американского исследователя Э.Т. Холла» (Степанов, 1971, с. 4). Носители разной культуры могут относиться к изображаемому пространству неодинаково. Также понимание / непонимание пространства связано как с принадлежностью человека к определенной культуре, так и со знанием человека в области других культур.

Рассмотрим одно из важнейших культурных пространств, которое получило полнейшее освещение в творчестве автора, – культура арабского мира. Среди пьес об арабской культуре можно выделить «Гарун-аль-Рашид», «Дитя Аллаха» и «Отравленная туника».

Арабское пространство четко дифференцируется, представляется нам в виде отдельного, строго обозначенного мира. Основные особенности изображения пространства арабской культуры выражаются следующими способами.

- Описание по апофатическому принципу: «Случалось/ И мне слышать о племени твоём. / Оно живет не в кесарских владеньях, / Не в золотой руке Юстиниана» (Гумилев, 1991, с. 92); «Нет, я не дам руки, мы, люди юга, / Не византийцы, не умеем лгать» (Гумилев, 1991, с. 101).

- Наименование людей по должности, роду деятельности, что отсылает к арабской культуре: *шейх, эмир, манихей, дервиш, бедуин, калиф, визирь.*

- Описание природных явлений: «Милый южный ветер» (Гумилев, 1991, с. 137), «И волны горбились среди Босфора» (Гумилев, 1991, с. 137), «Оазисы, пустыни и моря» (Гумилев, 1991, с. 138), «Пески, миражи и бурьян» (Гумилев, 1991, с. 23).

- Упоминание традиций: «У нас в твои лета выходят замуж / Или любовников заводят» (Гумилев, 1991, с. 96), «Дозорами ее бродили братья» (Гумилев, 1991, с. 96), «Отец убит! / Я должен мстить» (Гумилев, 1991, с. 101), «И веруем, что достоянье друга / Украсть позорно и грешно отнять» (Гумилев, 1991, с. 101), «Страшна злодейке будет кара, / Пятьсот три палочных удара» (Гумилев, 1991, с. 34), «Между нами встала кровь» (Гумилев, 1991, с. 35), «Ее тотчас же бросят в воду, / И будет отомщен калиф» (Гумилев, 1991, с. 39), «Маги жгут на треножнике травы» (Гумилев, 1991, с. 176), «Они смотрят, как движется погребальный кортеж» (Гумилев, 1991, с. 178).

- Характеристика особенностей темперамента: «Тебя сумел бы лучше научить: / Подкрадываться к вражескому дому / И факел тлеющий в траве влачить; / На белого, как молоко, верблюда / Вскочив, часами пожирать пески, / Да в бухте Джедды у морского уда / Ударом ловким выпустить кишки. / Я б страсти научил тебя беспечной, / Да песням об истоме милых глаз» (Гумилев, 1991, с. 95), «Кровь дикаря, влюбленного в свободу /

Считающего рабство униженьем» (Гумилев, 1991, с. 106), «Пришелец хитрый говорил с тобой?» (Гумилев, 1991, с. 108), «Убьешь? Но здесь не южная пустыня» (Гумилев, 1991, с. 117), «Но все ж мне нравится твоя горячность, / Арабская бунтующая кровь» (Гумилев, 1991, с. 119), «С повадкой угрожающего зверя, / Без тени человеческой души» (Гумилев, 1991, с. 134).

В языке драматургии Н.С. Гумилева используются различные способы формирования культурного пространства арабского мира. И если европейские страны называются автором конкретно (Франция, Голландия, Ирландия, Византия и т.д.), то страны Востока, арабского мира не имеют четкого географического положения и указания на страну. Имеются только примерные границы: «От Басры до Бени-Алема» (Гумилев, 1991, с. 24). Это может говорить о неизведанности и экзотичности восточной культуры, представленной чуждо. В ней сосредоточены приверженность традициям, красивый пейзаж, экзотика природы и ландшафта, и особо – арабский темперамент, в котором сочетается экспрессия и жесткость, страсть и дерзость.

Обобщенный образ восточного поэта воссоздан в словесных декорациях пьесы «Дитя Аллаха» в образе Гафиза и в пьесе «Отравленная туника» в образе Имра. В пьесе «Дитя Аллаха» идеализированный образ восточного поэта находится в тесной связи с природой (диалог с птицами); он 4 раза назван «мудрецом». Другой образ поэта в пьесе «Отравленная туника»: герой представлен как «*пришелец хитрый*» (Гумилев, 1991, с. 108), «*мстительный араб*» (Гумилев, 1991, с. 113), «безродный нищий» (Гумилев, 1991, с. 128). Он также недалек от природы, но в отличие от Гафиза, он не беседует с птицами, а охотится со львами, ездит на верблюде и борется с морскими чудищами. Подобный контраст объясняется тем, что образ поэта-человека для поэта Н.С. Гумилева зависим от наваждений и настроений. Сам Н.С. Гумилев считал, что «у поэта должно быть плюшкинское хозяйство. И веревочка пригодится. Все, что вы слышали или читали, тащите к себе, в

стихи. Ничего не должно пропадать даром. Все для стихов» (Одоевцева, 1988, с. 80). И если Гафиз – носитель религии, то Имр представлен человеком далеким от нее, что удаляет и «отдаляет» его от представления об арабском человеке: «В пустыне думать некогда о Боге» (Гумилев, 1991, с. 94).

Отметим, что Н.С. Гумилев в образе арабского поэта представляет также и себя. В переписке с Ларисой Рейснер он подписывается «Ваш Гафиз» (Алексеева, 1989, с. 285), а Лариса Рейснер обращается к нему «милый мой Гафиз» (Там же, с. 286). В «Автобиографическом романе» Ларисы Рейснер Гумилев фигурирует под именем Гафиз и выведен под следующим описанием: «Он некрасив. Узкий и длинный череп (его можно видеть у Веласкеса, на портретах Карлов и Филиппов испанских), безжалостный лоб, неправильные пасмурные брови, глаза – несимметричные, с обворожительным пристальным взглядом... По его губам, непрестанно двигающимся и воспаленным, видно, что после счастья они скандируют стихи... Каждая новая книга Гафиза – пещера пирата, где видно много похищенных драгоценностей...» (Гумилев, 1991, с. 27). При этом Гафиз – реальное историческое лицо. Это великий персидский поэт-лирик (ок. 1325-1390) (Гумилев, 1991, с. 389). Имр тоже не вымышленный персона: арабский поэт Имру-уль-Кайс (Там же, с. 29).

О значимости образа восточного поэта свидетельствуют и данные мемуаров и воспоминаний. М.Ф. Ларионов, вспоминая о Н.С. Гумилеве, писал: «Самой большой его страстью была восточная поэзия, и он собирал все, что этого касается» (Цит. по Ирецкий, 1991, с. 102). Среди трудов об арабской культуре, особо выделяется книга Клемана Юара «Арабская литература», с которой Н.С. Гумилев был знаком. Об этом свидетельствует «ряд деталей из рассказа Имра о его любовном приключении (цветная ткань, которой заматают следы, запах мускуса в постели и другие)» (Гумилев, 1991, с. 412), которые имеются только в данной книге.

Таким образом, арабские страны для Н.С. Гумилева – это то сказочное место, где поэт может черпать вдохновения. Изображение пространства этих

стран и легендарных героев сближает образ поэта-акмеиста с образом восточного поэта, чего он так желал: «Сколько раз я думал о Синдбаде / И в душе лелеял мысли те же...» (Гумилев, 1991, с. 422). Культура арабских стран – контрастирующий элемент в системе общего культурного пространства, которое создается автором в его драматургических произведениях.

Особой разновидностью культурного пространства является обрядовое пространство. По мнению Е. Гротовского, «актер, совершая определенные действия по отношению к зрителю, стимулирует его, вовлекая в совместную игру, провоцируя наопределенного рода поступки – движение и жест, напев или словесную реплику, то это должно сделать возможным восстановление, реконструкцию первобытной общности обряда» (Гротовский, 1988, с. 68). Нельзя говорить об обнаружении обрядовых элементов в каждом словесном действии, однако в драматических текстах Н.С. Гумилёва многочисленны словесные декорации и словесные описания.

В словесных описаниях часто изображается свадебное торжество, на фоне которого и разворачивается сюжет. Так, мы видим свадебные торжества в следующих культурах:

1) исландская свадебная традиция:

«Съеден дочиста свадебный бык

Повелось по старинным обычаям:

Если двое полюбят одну,

То, не внемля причудам девичьим,

Начинают друг с другом войну» (Гумилев, 1991, с. 53)

2) арабская свадебная традиция: «Синдбад женится на Силе Сердец. Праздник, кади совершает формальности брака, записывает его в книгу. Невесту ведут в спальню. Туда же в сопровожденье женщин входит Синдбад» (Гумилев, 1991, с. 177).

3) ирландская свадебная традиция: «Конн беседует с Морни о предполагающемся браке. Входит Тадж с новостями. Конн сватается к Морни. Согласие» (Гумилев, 2011, с. 762).

4) византийская свадьба

На завтра свадьба, и в поход с собой

Ты увезешь и юную царицу,

А свадебный подарок мой, тунику,

Которая доселе не готова,

Возьмешь по окончании похода (Гумилев, 1991, с. 106).

Важным признаком праздника является его четкая отграниченность от остального, «непраздничного» мира, отграниченность в пространстве: праздник часто требует другого места: торжественного (парадная зала, храм) или менее просто отделенного (пикник, трущобы). Также обрядовое пространство связано с особым временем (календарные праздники, вечернее и ночное время).

Другой вид культурного пространство – религиозное пространство. Драматург часто обращался к изображению религиозных праздников, описанию святынь или верований народов. «Религия обращается к коллективу. Для ее целей, будь то построение небесного Иерусалима, повсеместное прославление Аллаха, очищение материи в Нирване, необходимы совместные усилия, своего рода работа полипов, образующая коралловый риф» (Цит. по книге Лукницкая, 1990, с. 303). Пространство религии создается за счет перечисления следующих наименований.

1. *Архитектурные сооружения:* «И она будет в храме, земля! земля!» (Гумилев, 1991, с. 11), «Чтобы строить высокие храмы» (Гумилев, 1991, с. 61).

2. *Атрибуты:* Священная книга, монашеский посох, *Евангелие*, колокол, крест, священные голуби бога Вишну.

3. *Ритуалы:* «Время нам ноги омыть, расстегните ремни у сандалий» (Гумилев, 1991, с. 17). «Актеон» – в греческой мифологии процесс изгнания

нечистой силы; «*Маги жгут на треножнике травы, в дыму возникает сундук*» (Гумилев, 1991, с. 176); «Все трое довольные, с крыши дома они смотрят, как движется *погребальный кортеж*» (Гумилев, 1991, с. 178); «*Мы гадали по книге...*» (Гумилев, 1991, с. 78); «Все, я помню, *крестить умоляла*» (Гумилев, 1991, с. 87); «Я слыхала, как *молишься ты*» (Гумилев, 1991, с. 89). Так, по мнению В.Н. Топорова, «описания основных ритуалов нередко довольно полно отражают свойства организованного пространства как некоего отдаленного аналога геометрического пространства» (Топоров, 1983, с. 241). Это говорит о том, что существует пространство в пространстве: «ритуал связывает здесь и теперь с там и тогда – обеспечивает преемственность бытия человека в мире» (Топоров, 1988, с. 5).

4. Боги и божества:

А) древнегреческие боги: «Иль испробуешь молний *Зевса*, земля!» (Гумилев, 1991, с. 11), «*Золотокудрый Аполлон*» (Гумилев, 1991, с. 15), «*А Геба розовая*» (Гумилев, 1991, с. 15), «*А синеглазая Паллада*» (Гумилев, 1991: 15), «Как, *Марс* тебя любит?» (Гумилев, 1991, с. 15), «Хуже самого последнего *сатира*» (Гумилев, 1991, с. 20);

б) древнегерманские боги: «Ты как *Бальдер*, бросающий стрелы» (Гумилев, 1991, с. 59));

в) скандинавские боги: «Сильный *Тор* опьянил меня страстью, / *Фрея* в спальню твою привела» (Гумилев, 1991, с. 75);

г) индийские боги: «...бог *Вишну* одарил их чудесным свойством» (<http://www.gumilev.ru/>), «*Будда* говорит о близкой смерти» (<http://www.gumilev.ru/>), «*Брахма* говорит, что возраст людей благоприятен» (<http://www.gumilev.ru/>);

д) арабские боги: «Велик *Аллах*» (Гумилев, 1991, с. 22), «Я – *Пери*» (Гумилев, 1991, с. 22), «Ужасные приходят *джинны...*» (Гумилев, 1991, с. 26);

е) египетские боги: «А это сын Луны, бог *Тот*» (Гумилев, 2011, с. 755).

ж) библейские имена: «...они имели жалость даже к самому *Иуде...*» (Гумилев, 1991, с. 52), «Там *Мария*, Морская Звезда, / На высоком стоит маяке» (Гумилев, 1991, с. 59), «И меня коронует *Христос*» (Гумилев, 1991, с. 82), «Так же ль трубы *архангелов* шумны» (Гумилев, 1991, с. 83), «Что *Георгий?* В заоблачных долах / С *Пантелеймоном* друг и сейчас?» (Гумилев, 1991, с. 83);

5. *Отвлеченные понятия и наименования*: «Прикроем *вечные святыни*» (Гумилев, 1991, с. 19), «Что ж! жених некрасив и горбат, / И к тому же еще *христианин*» (Гумилев, 1991, с. 53), «Гондла вырос, и ныне венчают / Гондлу с Лерой *Спаситель* и Тор «Значит, правда открылась *святым*» (Гумилев, 1991, с. 54), «Мерный *благовест* с диких высот» (Гумилев, 1991, с. 61), «Что она – золотое преддверье / *Огнезарного Дома Христа*» (Гумилев, 1991, с. 62), «Ты живи, *небесами хранимый*» (Гумилев, 1991, с. 62), «Пусть уйдешь ты далеко, пусть кинешь / *Небожителей* наших и нас» (Гумилев, 1991, с. 75), «Все мы молимся этим *святым*» (Гумилев, 1991, с. 83).

б. *Религиозные звания*: монах, факир, жрец, дервиш, друид.

Следующий вид культурного пространства – мифопоэтическое пространство. Человек постоянно живет в состоянии «сотворения» культурного пространства. Результаты такой творческой деятельности оформляются в определенной системе, которая формирует оценочные и поведенческие ориентиры, культурное пространство начинает духовно превалировать над человеком, как фиксированная система культурных ценностей и норм, создающая стереотипы поведения, чувствования и мышления. Пространство хранит в себе память обо всех событиях, деяниях и творениях человечества, пополняясь в результате культурной деятельности людей.

Все эти составляющие близки к пониманию В.Н. Топоровым мифопоэтического пространства, в котором «пространственно-временной континуум неразрывно связан с вещественным наполнением (первотворец, боги, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии,

сакрализованные и мифологизированные объекты из сферы культуры и т.п.), т.е. всем тем, что так или иначе «организует» пространство, собирает его, сплачивает, укореняет в едином центре (язык пространства, сжатого до точки)» (Топоров, 1983, с. 233).

Помимо реального пространства и его частных изображений существует пространство мифологическое, которое воспринимается вневременным: оно хоть и обладает конкретной локализацией и темпоральностью, является мифом, событием о сотворении пространства.

Ориентированность на предшествующую культуру была одной из установок акмеистов. Но прошлое должно звучать по-новому, поэтому используется сам сюжет, а его наполненность является индивидуально-авторской: «Что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном, – требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом» (Гумилев, 1990, с. 160). Но созданные автором мифы могут в различной степени обладать индивидуальным стилем: либо миф излагается как можно более близким к оригинальному тексту, либо же возникает авторское переосмысление. Так, «Гумилев постоянно нарушал историческую истину, художественную логику, внутренние связи тех текстов, которые использовал для создания своих собственных» (Богомолов, 2000, с. 115).

В основе драмы «Актеон» лежит миф об Актеоне, «Гарун-аль-Рашид» – легенда из «Тысячи и одной ночи», «Гондла» – миф о христианизации Исландии (основой послужили книги «Сага об Эйрике Красном» и «Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей»), «Дитя Аллаха» – арабская легенда о поэте Гафизе, «Дон – Жуан в Египте» – продолжение истории о Дон-Кихоте, «Отравленная туника» – легенда об арабском поэте Имр эль-Каисе (описана в книге Клемана Юара «Арабская литература»), «Красота Морни» (ирландский миф о великом войске и

скандинавская легенда о сватовстве к Этайн). Начиная с античности и заканчивая сегодняшним театром, можно говорить, что «основа драматургии всегда в мифе» (Барт, 2014, с. 243). Миф предполагает наличие заведомо известной информации, определенной сюжетной линии, присутствия ожидаемых героев. Поэтому если в основе художественного произведения лежит миф, то, с одной стороны, текст претендует на понимание публикой, с другой – возникает необходимость изменить, существенно обогатить содержание мифа.

Пьеса «Актеон» написана Н.С. Гумилёвым в 1913 г. и представляет собой вариацию мифа об Актеоне – в греческой мифологии юноша, заставший Артемиду во время купания. Современники драматурга отмечали, что любовь к античности была унаследована от его учителя И.Ф. Анненского, который в свою очередь изучал греческую мифологию, переводил ее на русский язык и создавал собственные художественные тексты на основе мифологии. Обращение к мифу было связано с учением символизма и акмеизма – возвращение к прошлым векам, уход в потусторонний мир, изображение особого типа героя. Однако, «миф потому и вечно актуален, что воспроизводит общечеловеческие ценности боли, радости, часто полярные понятия, в том числе назидательные и педагогические. Чтобы миф соединялся с историей, он должен реально много раз повторяться во времени» (Волкова, 2009, с. 40). Одной из особенностей мифов является возможность краткого истолкования сюжетной линии и большое количество символов (например, лира – символ Аполлона). Однако художественные тексты, в основу которых положен миф, не могут создавать новые символы для своих персонажей, так как они не будут нести многовековой культуронагруженной ценности. Словесные декорации могут помочь автору внести в его текст важные опорные точки и пространственные ориентиры, которые будут нести похожую на роль символов информацию. Язык драмы «Актеон» интересен также своими законами. Так, по словам Б.А. Ларина, «поэзия – более приманка, загадка, чем сообщение, потому что

она всегда должна быть – новым называнием. И не поэзия та речь, где мы не находим неслыханного, не теряемся (на миг хотя бы) в догадках о неизвестном» (www.annensky.lib.ru). Н.С. Гумилев как поэт и драматург одновременно чувствует стремление к игре со смыслами читателя и вводит новые значения и символику слова.

В заставочной ремарке пьесы «Актеон» находим: «Место действия – долина Гаргафии, покрытая темным кипарисовым лесом. В глубине – пещера аркой. Направо – светлый источник бежит по зеленой лужайке. Наступает вечер» (Гумилев, 1991, с. 10). Топоним *долина Гаргафии* позволяет определить конкретное место действия – *Греция*, неподалеку от города Платеи (www.dic.academic.ru). В связи с этим лексема *кипарисовый* может приобретать символическое значение: в Древней Греции кипарис был связан с грустью и смертью. Обращение автора к образу кипариса неслучайно: в 1910 г. выходит в печать посмертный сборник И.Ф. Анненского «Кипарисовый ларец», и Н.С. Гумилёв осознавал символическую направленность данного образа. Следующая лексема, знаковая для системы образов, – *пещера*. Во всех культурах пещера является сакральным местом и связана с рождением (например, рождение Христа) и со смертью. Пещера представлена отдельным локальным пространством, характеризующаяся ограниченностью, темнотой, таинственностью. В пьесе в пространстве пещеры сюжетных действий не происходит, но она является продолжением пространства: «*В глубине – пещера аркой*» (Гумилев, 1991, с. 10), а также *символом тайного знания (места)*: «*А я тебе рыжего львенка поймаю / В пещере, которую знаю один*» (Гумилев, 1991, с. 14). В общем контексте интересен также анализ лексемы *источник* – это дар богов, но в отличие от дождя, это дар подземных богов, т.е. связанных с загробной жизнью. Из персонажей только Актеон обращает внимание на источник: «*...родник, / Лепечущий темно и странно*» (Гумилев, 1991, с. 15). Именно здесь сосредоточено действие собственно мифа об Актеоне, в то время как изображение иных событий и группировка персонажей проходят вокруг

другого ориентира – *камень*. Таким образом, в заголовочной ремарке присутствуют лексемы *кипарисовый, пещера источник*, которые изображают не только пространственную организацию, но и сюжетную – благодаря интерпретации ремарки становится возможным предположение о финале произведения.

Что касается представления наиболее общих способов создания пространства, то автор использует следующие лексемы, напрямую связанные с осознанием места действия пьесы: *кентавр, сатиры, Зевс, Пан, Геба, Аполлон, Паллада, Ио, Марс*. Данные лексемы дают представление не только о пространстве драмы, но и о времени: создается время возникновения греческого мифа.

Несмотря на то, что текст представляет собой одноактовую пьесу в стихах, действие распадается на две части, фактически два мифа: миф о создании Фив и миф об Актеоне. Основателем Фив считается Кадм (хотя это неоднозначное мнение, потому что существует миф об Амфионе), который приходится дедом Актеону. В пьесе же Н.С. Гумилёва происходит переосмысление мифа: Актеон становится сыном Кадму. Так нарушается не только историческая достоверность, если так можно говорить в осмыслении мифа, но и временная хронология – минимум пропадает одно поколение.

Действие первого мифа начинается с процесса добычи камня: «Вчера я выломал *камень*» (Гумилев, 1991, с. 10), который должен быть частью храма, судя по замыслу одного из персонажей:

Кадм (*насмешливо*)

А храм кому, мой старый дракон?

Эхион

Тебе, господин (Гумилев, 1991, с. 11).

Действительно, помимо создания Фив Кадм прославился возведением акрополя, получившего название Кадмея и сохранившегося до наших дней. Таким образом, *камень* – это воплощение веры и времени. Отметим, что в

языке художественных текстов Н.С. Гумилева лексема камень редко используется в значениях, зафиксированных словарями. Основными значениями становятся: распад, разрушение: «Увидел: *вместо башен камней груда*» (Гумилев, 1991, с. 93); красота, поклонение «*Я целовала гладкие камни, / Которые выбрасывало море*» (Гумилев, 1991, с. 96) и другие.

Долина Гаргафии, которая упоминается в ремарке драмы, знаменита в истории тем, что Мардоний велел замутить и засыпать, чтобы погубить расположившихся возле него (источника) греков (Гаспаров, 2001, с. 192-217). Таким образом, сам топоним, который использован в заголовочной ремарке ряду с другими важными лексемами (кипарисовый, пещера, источник), приобретает символическое значение – это место гибели греков. Сам же Мардоний являлся персидским полководцем, который провел большое количество сражений против греков и был убит неким спартанцем, который разбил ему голову камнем. Таким образом, автор сосредотачивает главных героев вокруг камня неспроста: это проекция в будущее. Камень – связующее звено, пространственный ориентир, словесная декорация, которая важна не только для понимания драмы, но и для исторического знания.

Среди более частных характеристик места с помощью словесных декораций можно выделить следующие: *рынок* («Значит, на рынке Пентей/ Дуракам диктует законы» (Гумилев, 1991, с. 12)), *лупанарий* («Чтоб мальчикам было где время убить, / Построила я лупанарий» (Гумилев 1991, с. 12)), *центральная площадь* («...Этот камень – На площадь Судилища вы снесете» (Гумилев, 1991, с. 13)). Отметим, что данные пространственные наименования не упоминаются в ремарках. Данная система организации города позволяет говорить о важности принципов устройства: римляне, и вслед за ними греки «старались строить гражданское зодчество по тому принципу, по которому строились в дальнейшем все европейские города» (Волкова, 2009, с. 155). Наличие отдельных кварталов, предназначенных для особых нужд, свидетельствовало о развитии города; торговые отношения, публичные места и судебная система уже присутствуют в Фивах

описываемого периода. Но храм еще не построен, и это также свидетельствует о многом: почитание и страх перед богами уступает место бытовым вещам. В частности Кадм Актеона («...поставил следить за прокладкой канала» (Гумилев, 1991, с. 13), то есть водопровод активно входит в систему жизни горожан. По свидетельствам исторических источников, водопровод приносил воду в Кадмею (акрополь) из Киферонских источников. Такие подробности носят уже не мифологический характер, и можно говорить о серьезной и тонкой работе Н.С. Гумилёва над текстом драмы «Актеон». Однако персонажи уделяют огромное внимание материальной жизни, в то время как духовная уходит на второй план. Все смыслы – доступный, то есть сам миф об Актеоне и символический, скрытый в ремарках и словесных декорациях – говорят об обязательном наказании, проклятии персонажей, что и можно увидеть в финале драмы.

Изображение природы в греческом мифе носит всегда комбинированный характер – она изображается либо в тесной связи с богом или человеком, либо является главным действующим лицом. Данные два представления соединяются в драме Н.С. Гумилёва. Так, Актеон охотится на зверей и сам становится зверем; для того, чтобы добыть камень, Эхиону и Кадму приходится петь песню земле; изгоняя Актеона из Фив, Кадм произносит: «Так будь счастлив, / *Как травы, может быть, как звери*» (Гумилев, 1991, с. 14). Интересен момент освобождения места для храма и необходимости вырубки леса:

Эхион

Жена?

Кадм

Да.

Эхион

Черные руки ломает дриадам.

Кадм

Рубит деревья?

Эхион

Рубит

(Гумилев, 1991, с. 11).

Дриады – это нимфы, которые являлись покровительницами деревьев и были неразрывно связаны с ними, поэтому реплика «*черные руки ломает дриадам*» является метафорой «рубить деревья» и констатацией фактов «ломает руки нимфам».

Ремарки и словесные декорации способствуют переосмыслению мифа об Актеоне. На первое место выходит не сам миф, а изображение подлинной жизни и устройства города Фивы во времена их строительства. Н.С. Гумилёв активно привлекает исторические источники и создает реальное пространство на основе мифологии. Основательна работа автора и над языком драмы: серьезный анализ заголовочной ремарки на уровне лексики позволяет определить установки автора и особенности его творческого подхода. Если в ремарки указаны символические и общие пространственные ориентиры, носящие сакральный характер, но словесные декорации призваны к воссозданию бытового мира и конкретных его характеристик.

При этом культурное пространство характеризуется свойством многомерности пространства. В пьесе «Красота Морни» ремарки дают представления об оформлении сцены, описании социального статуса главных героев, но не о самом действии. Так, в первом акте препозитивная ремарка выглядит так: «*Горное ущелье. В глубине пещера, завешанная оленьими шкурами, жилище Фрейкмора. Слуги кончают накрывать пиршественные столы. Куммал сидит на богатом сиденье в ожидании фениев*» (Гумилев, 2011, с. 763). Далее идет диалог, из которого можно узнать, что одновременно происходит другое действие, а, следовательно, создается второе пространство, которое на самом деле оказывается важнее диалога: «Куммал. Привет, Мальдун-Скиталец! Как идет *охота?*» (Гумилев, 2011, с.763). Из диалога Куммала и Мальдуна дается представление не только о действии, которое происходит с главным героем – Кухулином, традициях и

обычаях фениев, но и о пространственных характеристиках самой Фианны (общины): *дубовая роща, утёс, леса*.

Благодаря описанию традиций и обрядов, которые существуют в Фианне, также можно сделать определенные выводы о пространственных характеристиках: «Никто не допускается в Фианну, пока не вырыта *широкая яма*, в которой он должен стоять со своим щитом и *ореховой палкой*» (Гумилев, 2011, с. 763). В данном случае даже определение *ореховая* может служить пространственным ориентиром таким же, как *дубовая роща*.

Далее в словесных декорациях из диалога Куммала и Мальдуна создается другое пространство – пространство поэтических образов, странных поэм и легенд. Здесь пространственные образы, несомненно, связаны с воображением и романтизацией: *радуга, звезда, облако, замки, пустынный город, молнии*. Сам диалог между двумя героями раскрывает действие пьесы и создает множество пространств. Пространственное описание складывается иногда даже из незначительных, на первый взгляд, реплик персонажей: «Три года *морских скитаний* отняли резкость у моих ног. И мои глаза видели столько чудесного, что вид крови не порадует их» (Гумилев, 2011, с. 763).

В конце пьесы создается новое пространство – *Долина Счастливой Страны Mog-Mell*. Но новым пространством оно становится только в описательном плане, фактически – это поэтическое пространство (в сюжетном плане происходит повторение). Если рассмотреть все три типа пространства, создаваемых с помощью словесных декораций, то они соотносятся со временем: прошлое – это воспоминания Мальдуна; настоящее – это сам диалог и охота, которая происходит одновременно с диалогом; будущее, а точнее вечное, – это поэтический мир, в котором всё повторяется и, являясь сюжетом для прошлого, становится основой для настоящего и будущего. Стоит отметить, что «драма из ирландской жизни в четырех действиях» является вольной интерпретацией автора на историю о Кухулине из поэм Оссиана. До пьесы Н.С. Гумилев написал стихотворение «Грёза

ночная и темная» (или «Оссиан»), в котором речь идет о битве Кухулина с Сварана. В стихотворении в точности повторяются пространственные образы *моря, деревьев, холма*. Необходимо отметить, что эти лексемы являются одними из основных символических пространственных ориентиров в драматических текстах Н.С. Гумилева (Сасина, 2012, с. 313-314). В стихотворении также создается поэтическое пространство, которое, как уже известно, продолжит существовать и в пьесе: «*И волны шептали* сибиллы седой заклинанья/ *Шатались деревья* от песен могучего вала» (Гумилев, 2011, с. 10), «*И море грохочет* свою вековечную сказку» (Гумилев, 2011, с. 10), «*Я слышу, как воздух трепещет* огнева проклятий» (Гумилев, 2011, с. 10). Поэтическое пространство создается именно благодаря соединению объектов пространства (волны, море, вал, воздух) и фольклорного, мифического, таинственного послания, передающегося этими объектами. Таким образом, «словесная декорация» создает множество пространств, при этом соединяя их воедино и сопоставляя с временными планами. От лица персонажей звучит не их отношение к происходящему, а повествование о происходящем. Благодаря анализу поэтического текста можно говорить о том, что замысел Н.С. Гумилева в сюжетном плане был изменен (в пьесе не идет речь о смерти Кухулина), а в функциональном плане были сохранены два типа пространства – физическое пространственное и поэтическое пространство. В пьесе происходит наложение художественных пространств благодаря словесным декорациям, которые обладают движущей силой развития сюжета и раскрывают пространственные характеристики художественного текста.

2. Создание культурных оппозиций. Несмотря на то что Н.С. Гумилев в драматургических произведениях старается показать все многообразие культур в совокупности, он все же и противопоставляет культуры. В данном случае на материале его пьес можно говорить не только о *противопоставлении запада и востока* (европейским странам противопоставляются страны Востока), но можно выделить отдельную

оппозицию – *Европа и Азия противостоят Северным странам: «В Исландии, на этом далеком северном острове»* (Гумилев, 1991, с. 52), *«Там, почти под северным полярным кругом»* (Гумилев, 1991, с. 52), *«Пойдем в Китай танцевать с золотыми драконами. Не хочешь – ну так на северный полюс – варить уху из кита»* (Гумилев, 1991, с. 158).

Нередко Н.С. Гумилев изображает две религии путем символизации, причем одна из них оказывается более пригодной для культуры. Так, в пьесах «Гондла» и «Актеон» изображается победа христианства над язычеством. В пьесе «Гондла» в основе сюжета лежит миф о христианизации Исландии, где язычники (исландцы) представлены в виде волков, а христианин – пророк (ирландец) в виде лебедя. Страна язычников предстает описанием глухих лесов, больших утесов, опустелых полей, «высоких могильных холмов» (Гумилев, 1991: 69), что символизирует смерть существующей религии. Страна христиан, наоборот, «зеленеет в снеговой белизне лебедей» (Гумилев, 1991, с. 59), в ней «берег зеленый» (Гумилев, 1991, с. 69), «спокойные родимые озера» (Гумилев, 1991, с. 54). В пьесе «Актеон» также идет символизация, но только не самих персонажей, а атрибутов. Здесь, язычество представлено в символике камня, глыбы, а христианство – в символике храма.

А.Н. Быстрова обращает внимание, что «освоение человеком пространства с целью выживания принесло осознание существования сторон света, «верха» и «низа», осмысления места, понимание далекого и близкого» (Быстрова, 2004, с. 36). Противопоставление пространственных характеристик «верха» и «низа», «право» и «лево» отчетливо просматривается в пьесе «Охота на носорога», где диалог ведется в разных плоскостях: нижняя плоскость – яма, верхняя плоскость – дерево и нейтральная территория (серединная) – поляна. Перемещение из одной плоскости в другую сопровождается развитием событий. Также перемещение имеет циклический характер (см. схема 1).

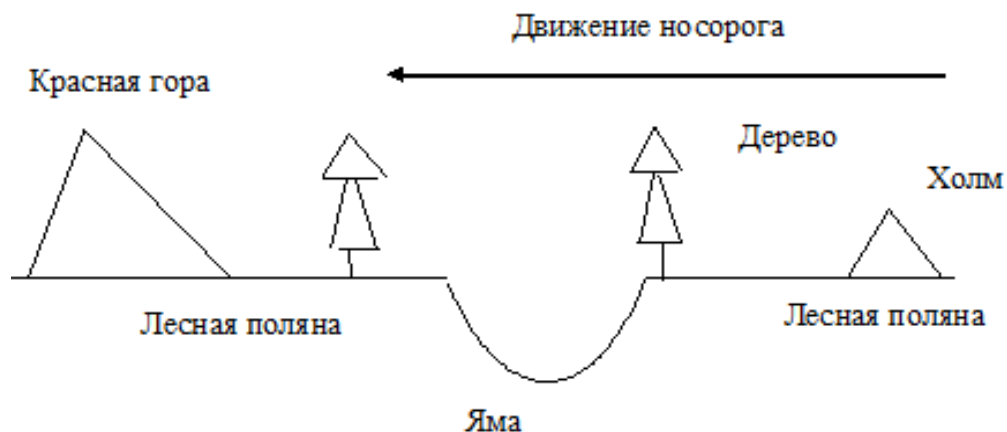


Схема 1. Пространственная модель пьесы Н.С. Гумилева «Охота на носорога»

Цикличность подтверждается и на другом примере из этой пьесы. Здесь время и пространство находятся в тесном взаимодействии. Так, первое действие происходит на закате и главным связующим элементом является яма. Если принять во внимание, что ночь – это время смерти, время пробуждения темных сил, то яма – это символ смерти – своеобразный гроб. Носорог появляется во втором действии, которое начинается на рассвете, причем носорог появляется справа (с востока). Таким образом, можно говорить о том, что носорог является солнцем, символом жизни. Его движение – справа налево – это движение солнца с востока на запад. Движение солнца – это также цикл. Главной целью становится символизация, содержащая в антитезу жизнь – смерть, на которой и строится вся пьеса. По мнению В.Н. Топорова, «мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно, кроме пространства, существует еще непространство» (Топоров, 1983, с. 234). Действие пьесы происходит в доисторическое время и как следствие, для этого времени характерно понимание пространства, предложенное В.Н. Топоровым. Так, можно говорить о значении лексемы

яма: это то не-пространство, куда исчезают герои и сама жизнь (то есть носорог).

В пьесе «Красота Морни» противопоставляется «Горное ущелье» (Гумилев, 2011, с. 763), которое соединяет в себе денотаты «высота» + «узость» и «равнина».

В пьесе «Дон-Жуан в Египте» отчетливо противопоставляется ад, где побывал Дон-Жуан («Да! Мы слетели в глубину... / И я увидел сатану» (Гумилев, 2011, с. 747)), и земля, где он прибывает теперь («Я подниматься стал со дна / По лестницам и коридорам... / Привет земля, любовных нег / Очаровательное место!» (Гумилев, 2011, с. 747-748)).

3. Создание диалога культур в пространстве драмы. В некоторых драматических текстах хоть и нет явного источника, можно говорить об интертекстуальности. Так, необязательно нужно заимствовать мифы, мотивы или сюжеты других авторов. Например, в пьесе «Охота на носорога» имеется отсылка к другому произведению Н.С. Гумилева – рассказу «Гибели обреченные». В этих текстах присутствует образ горы, которая обладает необычными свойствами: «далекая, пустынная гора, где совещаются о тайнах», «красная гора». Самый же частый приём создания интертекстуального пространства – употребление наименований узнаваемых героев (например, Дон-Жуан в пьесе «Дон-Жуан в Египте», где изменяется пространство и время, но он не отрицает того, к какому пространству ранее принадлежал герой). Таким образом, интертекстуальность текстов Н.С. Гумилева доказывает предложенную нами теорию о создаваемом общем культурном пространстве, в котором культуры пересекаются, взаимодействуют, отрицают друг друга, но не могут существовать независимыми.

Итак, Н.С. Гумилев создает обширное и многомерное пространство, представляя его как совокупность разных пространств, не противоречащих друг другу. Словесные декорации в драматическом тексте Н.С. Гумилёва употребляются как в основных функциях, так и получают индивидуально-

авторские функциональные особенности. Среди основных функций можно определить характеристику пространственно-временного континуума с его частными проявлениями (воспроизведение реального пространства, воспроизведение ирреального пространства, когнитивное взаимодействие, описание частных элементов пространства, воплощение словесной декорации в сценографических элементах, отражение семантического потенциала лексемы). Специфика функций словесных декораций в драматургии Н.С. Гумилёва выражается в их способности создавать культурное (обрядовое, религиозное, мифологическое пространства), создавать культурные оппозиции в пределах одной словесной декорации, создавать диалог культур в литературном пространстве драмы.

Выводы по третьей главе

Словесные декорации как языковая единица художественного текста имеет семантические, структурные и функциональные особенности. Описание словесных декораций в драматических текстах является необходимым условием для правильной интерпретации художественного текста.

Классификации словесных декораций с точки зрения семантики со значением пространства (имена существительные, глаголы в сочетании с именами существительными, имена прилагательные, наречия) определили роль словесных декораций в репрезентации реального пространства и воображаемого. Реальное пространство создается с помощью описания локусов – храм, дворец, город – и их частных характеристик. Воображаемое

пространство может быть описано благодаря характеристике пространственных ориентиров – словесных декораций, выраженных одиночной лексемой с ведущим элементом, представленным именем существительным и приобретающим символические значения в контексте драматургического пространства. Общие пространственные ориентиры (дерево, камень, пещера, земля, гора, корабль, лес, числа) важны не только для представления пространственно-временных характеристик драматических текстов Н.С. Гумилёва, но и для всего изучения языковых особенностей новой драмы.

Использование словесных декораций с ведущим элементом, выраженным глаголом в совокупности с именем существительным со значением «пространство», связано с адресами воздействия на сознание, внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля, что наиболее явно способствует созданию виртуального (воображаемого) пространства.

Структура словесной декорации определяется возможностью ее расширения: словесная декорация может быть выражена как одиночной лексемой, так и сложным предложением. Описанные синтаксические особенности говорят о развитой системе представления словесных декораций и внимании драматурга именно к кратким формам представления пространственных характеристик. Словесные декорации могут быть проанализированы следующим образом: лексико-синтаксические (лексический повтор с синтаксическим распространением; словосочетания с необычным лексическим наполнением, создающие метафоричность реплик, ярко выраженную интертекстуальность пространства; распространение простого субстантивного словосочетания местоимением; конструкции с указателями, сопровождаемые жестами; обращения и вокативы), морфолого-синтаксические (употребление именного сказуемого в настоящем времени с нулевой связкой; двуглагольные конструкции), собственно синтаксические (конденсация эллипсисов в пределах диалогических реплик; добавления, имитирующие ассоциативный принцип построения разговорной речи;

релятивы; сложные словосочетания с последовательным типом подчинения). Кроме представленных синтаксических приемов выделяются специфичные структурные особенности словесных декораций в драмах Н.С. Гумилёва – словесная декорация может быть выражена такими средствами: сложным предложением с предикативом в повелительном наклонении; вопросительным предложением; восклицательным предложением; простым предложением, в котором подлежащее выражено формой личного местоимения в единственном числе и соединяется с глаголом движения, действия; композитивом.

Основной функцией словесных декораций является представление пространственно-временного континуума с его частными проявлениями. Однако в драматургии Н.С. Гумилёва переданы и частные функции словесных декораций, которые связаны с индивидуально-авторской манерой: создание культурного пространства с его подтипами (обрядовое, религиозное, мифопоэтическое), создание культурных оппозиций, создание диалога культур в литературном пространстве текста драмы.

Заключение

Языковые способы создания художественного пространства становятся объектом рассмотрения довольно часто. Для осознания реального или виртуального пространства драматурги используют декорации, которые способствуют визуализации. Декорации различаются функциями, поэтому их использование в драматургическом тексте определяется стремлениями автора. Но в начале XX в. с возникновением множества литературных течений со своими установками, особым отношением к языку и его потенциалу произошел качественный переворот в сознании осмысления категории пространства. Тяготение к давно прошедшим временам, желание соединить прошлое и настоящее, тенденция к синтезу искусств позволили расширить границы художественного пространства и времени, что отразилось в реализации особых языковых средств.

Драматургия Н.С. Гумилёва представлена в русле осмысления возможностей новой драмы как явления уникального с точки зрения литературного и языкового воплощения. Н.С. Гумилев создает обширное и многомерное художественное пространство, представляя его как совокупность разных пространств, не противоречащих друг другу, создаваемых с помощью языковых средств.

При рассмотрении художественных текстов Н.С. Гумилёва определилась ценность пространственных характеристик, которые обнаруживаются в названии, ремарках и речи персонажей. Временные характеристики не представлены так подробно, как пространственные, но наличествуют и, более того, влияют на воспроизведение пространства. В драматургии автора реализуется идея геопоэтического представления пространства и идеи эхолотики благодаря языковым характеристикам: совмещение множества пространств, их частное представление, особенности

взаимодействия в рамках общего пространства смыслов языка драматического произведения.

В драматургических текстах Н.С. Гумилева речь персонажей насыщена элементами декорирования пространства и отражает не только отношение актера к пространству драмы, но и мировоззрение автора.

Пространство описывается драматургом многогранно, однако важное место отводится особому типу пространства – словесной декорации. Данное понятие не получило осмысления в литературоведческой, лингвистической науках, в то время как словесная декорация является значимой частью драматического произведения, содержит образный, нередко символический, смысл, взаимодействует с ремарками, словесными описаниями (изображениями), является самоценным элементом художественной системы. На основании функционального, структурного, семантического, локализационного, коммуникативного, контекстного (пресуппозиционного) критериев происходит выделение словесной декорации и определение ее специфики. Для понимания сущности словесной декорации необходимо рассмотрение понятий «сценический жест», «прием умалчивания», «декоративная визуализация», «внесценическое пространство», «мимесис», «действие словесное», «прием идентификации», «прием коллажей», «эхолотика», «микроречь», «прием монтировок».

Выделение словесной декорации видится в единстве рассмотрения структурной, семантической наполненности и особенностей функционирования.

Словесная декорация в драматических текстах Н.С. Гумилёва является активной, так как ее динамический характер оказывает важное влияние на сюжетное развитие драмы и трансформацию, расширение пространства. Среди языковых особенностей реализации словесной декорации наблюдается расширение состава ремарки, а также создание особого виртуального пространства.

Семантическая классификация словесных декораций была представлена в работе на основании ведущего элемента в структуре словесной декорации: имени существительного, глагола, имени прилагательного, наречия, имени числительного, местоимения.

Словесная декорация может быть связана с реальным и воображаемым пространством. Реальное пространство создается с помощью словесных декораций, репрезентирующих определенные локусы (в драматургии Н.С. Гумилева – храм, дворец, город). Выделение особого типа декорации – пространственных ориентиров позволяет говорить об особых семиотических кодах, заложенных в творчестве драматурга. Пространственные ориентиры отличаются от слов-лейтмотивов, инвариантов, носителей модели, ключевых знаков со значением пространственности, выражаются одиночными лексемами, входят в состав реплики, приобретают важную характеристику, являются семантическими узлами, осмысление которых приводит к выделению семантической оси драматического произведения. В языке драматургии Н.С. Гумилева были обнаружены пространственные ориентиры (пещера, камень, гора (утёс, скала), море, пустыня, дерево, лес, земля, числа), которые могут быть рассмотрены как ключевые слова в художественном пространстве драматургического текста автора.

Структура словесной декорации не может быть представлена инвариантно из-за многочисленных семантических и функциональных особенностей. Преобладают словесные декорации, выраженные одиночными лексемами, словосочетания по типу «согласование», однако многочисленны и словесные декорации, выраженные простым или сложным предложением, а также текстовой единицей – композитивом. Синтаксические особенности, рассмотренные нами, доказывают состоятельность выделения словесной декорации на уровне структуры языка.

Анализ синтаксической структуры словесных декораций в драматических текстах Н.С. Гумилева показал, что лексико-синтаксические, морфолого-синтаксические и собственно синтаксические приёмы

используются при выделении словесной декорации. Специфические структурные особенности словесных декораций в драмах Н.С. Гумилёва видятся в использовании сложных предложений с предикативом в повелительном наклонении, вопросительных и восклицательных предложений, предложений с определенной адресацией высказывания, что значимо, поскольку главной функцией словесных декораций является описание пространственных характеристик, в то время как выделенные языковые средства больше соотносятся с экспрессивными средствами.

Словесные декорации в драматическом тексте Н.С. Гумилёва употребляются как в основных функциях, так и получают индивидуально-авторские функциональные особенности. Основные функции представлены следующим образом: воспроизведение реального и ирреального пространства, когнитивное взаимодействие автора и читателя, описание частных элементов пространства, воплощение словесной декорации в сценических элементах, отражение семантического потенциала лексемы. Специфика функций словесных декораций в драматургии Н.С. Гумилёва выражается в их способности создавать культурное пространство и его типы (пространство обрядовое, религиозное, мифопоэтическое), создавать культурные оппозиции и способствовать диалогу культур в пространстве драмы.

Перспективы исследования видятся в дальнейшей последовательной и осознанной работе над пополнением теоретической базы понятия «словесная декорация». Анализ драматургических текстов иных авторов позволит расширить сведения о семантике, структуре и функциях словесных декораций как значимых элементов текста драмы. Введение термина «словесная декорация» в лингвистический анализ художественного текста расширит сведения в области категории пространства, а с точки зрения теории коммуникации значительно повысится роль речи персонажей, которая весомо уступала голосу автора.

Список литературы

1. Акимова, Т.И. Драматургия Н.С. Гумилева в контексте культуры серебряного века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Акимова Татьяна Ивановна. – Саранск, 2003. – 180 с.
2. Алексеева, А. «Я часто скачу по полям, крича навстречу ветру ваше имя». О переписке Н.С. Гумилева и Л.М. Рейснер / А. Алексеева // Хронограф-89. Ежегодник. Сост. С.А. Митрохина. – М.: Московский рабочий, 1989. – С.280-296.
3. Алесенкова, В.Н. Путь к символу как выразительному средству через искания театрального французского авангарда (Электронный ресурс) / В.Н. Алесенкова // Современные проблемы науки и образования. – Алматы, 1999. – № 3. – 87с. – URL: www.science-education.ru/97-4673.
4. Аникст, А.А. Театр эпохи Шекспира / А.А. Аникст. – М.: Искусство, 1965. – 328 с.
5. Аникст, А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова/ А.А. Аникст. – М.: Изд-во «Наука», 1972. – 639 с.
6. Аникст, А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса/ А.А. Аникст. – М.: Изд-во «Москва», 1983. – 290 с.
7. Апресян, Ю.Д. Фундаментальная классификация предикатов и системная лексикография / Ю.Д. Апресян // Грамматические категории: иерархии, связи, взаимодействие: материалы междунар. науч. конф. – СПб., 2003. – С. 7-21.
8. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064-1112.
9. Арто, А. Театр и его Двойник / А. Арто. – СПб.; М.: «Симпозиум», 2000.

10. Базам, Л. «Шагаловская шкатулка» // Шагаловский сборник / Ред.-сост. Д. Симанович. – Витебск, 1996. – С. 57.
11. Бакулина, Ю.Б. Античные мотивы и образы в поэзии Н.С. Гумилёва: Лирика и драма «Актеон»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Бакулина Юлия Борисовна. – Самара, 2009. – 198 с.
12. Балухатый, С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С.Д. Балухатый. – Л.: Academia, 1927. – 186 с.
13. Барбой, Ю.К. теории театра / Ю.К. Барбой. – СПб: «Санкт-Петербургская академия театрального искусства», 2008. – 240 с.
14. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
15. Барт, Р. Литература и значение / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 297-318.
16. Барт, Р. Работы о театре / Р. Барт. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. – 176 с.
17. Барт, Р. Драма, поэма, роман / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., составление и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 2000. – С. 312-334.
18. Барышников, А.А. Классификация текстов в русском языке на основе семантического анализа текстонимов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Барышников Александр Анатольевич. – М., 1988. – 15 с.
19. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин / Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
20. Бачелис, Т.И. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крега) / Т.И. Бачелис. Западное искусство XX века. – М.: КомКнига, 1978. – С.148–212.
21. Башляр, Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.

22. Бекасова, Е.Н. Векторы интерпретации текста: структуры, смыслы, генезис: Монография / Е.Н. Бекасова, Г.Г. Москальчук, В.Ю. Прокофьева. – М.: Изд-во «Спутник+», 2013. – 217 с.
23. Белецкий, А.И. Новейшая русская литература. Критика театр – методология. Темы. Библиография / А.И. Белецкий, Н.Л. Бродский, Л. Гроссман и др. – Иваново-Вознесенск: Основа, 1927. – 256 с.
24. Белый, А. Между двух революций / А. Белый. – М.: Худ. лит., 1990.
25. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
26. Бен, Г.Е. Ремарка // Краткая литературная энциклопедия. В 9 томах. Т.6. – М.: Сов. Энциклопедия, 1971.
27. Бентли, Э. Жизнь драмы / Перевод с англ. В. Воронина; Предисловие И.В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
28. Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра / В.И. Березкин. – М.: «Эдиториал УРСС», 1997.
29. Беркнер, С. Об организации драматургического текста / С.С. Беркнер // Textoобразующие свойства слова и предложения. – СПб., 2001.
30. Блисковский, З.Д. Муки заголовка / З.Д. Блисковский. – М.: Книга, 1981. – 161 с.
31. Блок, А.А. О театре / А.А. Блок // Собрание сочинений. – Л., 1936. – Т.12.
32. Блюменау, Д.И. Проблемы свертывания научной информации / Д.И. Блюменау. – Л., 1982.
33. Богданова, О.Ю. Лингвостилистический анализ заголовка как элемента англоязычного текста электронный ресурс (Электронный ресурс) / О.Ю. Богданова // Ярославский педагогический вестник, 2006. – №1. – URL: <http://www.yspu.yar.ru>
34. Богомоллов, Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н.А. Богомоллов. – М.: Новое лит. обозрение, 2000. – 550 с.

35. Болотнова, Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н.С. Болотнова. – 4 е изд. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 520 с.
36. Боргер, Я.В. Комплексный анализ речевых актов негативной реакции (на материале современных драматических произведений): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Боргер Яна Викторовна. – Тюмень, 2004. – 173 с.
37. Борисова, Е.Б. Речевая партия персонажа как характерологическое средство создания его образа (на материале пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра») / Е.Б. Борисова, Н.А. Карачева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – №1. – (114). – 2017. – С. 146-151.
38. Борисова, М.Б. Структура диалога драмы как проявление идиостиля писателя (сопоставительный аспект) / М.Б. Борисова, О.В. Гадышева // Предложение и слово: парадигматический, текстовый и коммуникативный аспекты. – Саратов, 2000. – С. 154-163.
39. Бородин, А.П. Работа над пьесой (Как писать пьесу) / А.П. Бородин. – М.: Художественная литература, 1935. – 125 с.
40. Брехт, Б. Театральная практика / Б. Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2. – М., Искусство, 1965.
41. Бронгулеев, В.В. Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилева. Годы 1886-1913 / В.В. Бронгулеев. – М.: Мысль, 1995. – 351 с.
42. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук. – М.: Изд-во «Прогресс», 1976.
43. Бутенко, Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика / Э. Бутенко. 3-е издание. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007. – 160 с.
44. Быстрова, А.Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии / А.Н. Быстрова // Философские науки. – 2004. – №12. – С. 39.

45. Васильев, Ю.А. Сценическая речь: ритмы и вариации: Учебное пособие / Ю.А. Васильев. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 416 с.
46. Васильева, А.А. Ритм в сценографии русских балетных спектаклей XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.99 / Васильева Алёна Александровна. – СПб., 2003. – 23 с.
47. Веретенкина, Л.Ю. Языковое выражение межличностных манипуляций в драматургии А.Н. Островского: дис. ... канд. филол. наук / Веретенкина Лариса Юрьевна. – Пенза, 2004. – 216 с.
48. Виноградова, Е.А. Внесценические компоненты в драматургии А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Виноградова Елена Андреевна. – Иваново, 2012. – 145 с.
49. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы / Г.О. Винокур. – М.: Высшая школа, 1991. – 445 с.
50. Винокур, Т.Г. О языке современной драматургии / Т.Г. Винокур // Языковой процесс современной русской художественной литературы. Проза. – М., 1977. – С. 130-197.
51. Винокур, Т.Г. Характеристика структуры диалога в оценке драматургического произведения / Т.Г. Винокур // Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения. – Кишинев, 1977. – С. 64-72.
52. Владимиров, В. Действие в драме / С.В. Владимиров. 2 е изд., доп. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2007. – 192 с.
53. Власова, Р.И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров / Р.И. Власова. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 188 с.
54. Возгривцева, К.И. Театральное пространство: культурологический аспект / К.И. Возгривцева // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – Т. 35. – № 9. – 2005. – С. 57-63.

55. Волкова, П.Д. Мост через бездну. Кн. 1 / П.Д. Волкова – М.: Зебоа, 2009. – 256 с.
56. Волкова, П.Д. Мост через бездну. Кн. 4 / П.Д. Волкова. – М.: Зебоа, 2009. – 304 с.
57. Воронцова, К.В. Модели пространства в поэзии Е.Шварц: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Воронцова Кристина Владиславовна. – Волгоград, 2013. – 24 с.
58. Высотский, О.Н. Николай Гумилев глазами сына / Сост. Г.Н. Красникова, В.П. Крейда. – М.: Советская Россия, 1990. – 640 с.
59. Габдуллина, А.Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: автореф. дис канд. филол. наук: 10.02.04 / Габдуллина Альфия Рафагатовна. – Уфа, 2009. – 22 с.
60. Гаврильченко, О.В. Виды и функции ремарок в драматургии А.С. Пушкина (на материале трагедии «Борис Годунов») / О.В. Гаврильченко // PHILOLOGY. – №2 (8). – 2017. – С. 32-35.
61. Гадышева, О.В. Структура диалога в жанровых разновидностях драм: дис. ... канд. филол. наук / Гадышева Ольга Викторовна. – Саратов, 1995. – 202 с.
62. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистических исследований / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 190 с.
63. Гаспаров, М.Л. Рассказы Геродота о греко-персидских войнах и еще о многом другом / М.Л. Гаспаров. – М.: Согласие, 2001. – 228 с.
64. Гачев, Д.Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Драма / Д.Г. Гачев. – М.: «Просвещение», 1968. – 304 с.
65. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. Т. 2 / Под ред. М. Лившица. – М.: Искусство, 1969. – 325 с.
66. Герасимов, Ю.К. В.Я. Брюсов и условный театр / Ю.К. Герасимов Театр и драматургия. – Л., 1967. – С. 253-273.

67. Гниренко, Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства (Электронный ресурс) / Ю. Гниренко. –URL: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first

68. Голованева, М.А. Коммуникативно-когнитивное пространство русской драмы конца XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Голованева Марина Анатольевна.– Волгоград, 2013. – 503 с.

69. Горбатенко, М.Б. Драмы Оскара Кокошки и проблема синтеза искусств в европейской драматургии 1900-1910-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Горбатенко Марина Борисовна. – СПб., 2008. – 228 с.

70. Гротовский, Е. Театр и ритуал / Е. Гротовский // Театр. – 1988. – № 10. – С. 61-72.

71. Грязнова, Ю.Б. Перформативные тексты в методологии науки: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.08 / Грязнова Юлия Борисовна. – М., 1998. – 154 с.

72. Гуревич, А.Я. Категории Средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М., 1972. – С. 5-138.

73. Давыдова Е.М. Рецептивная стратегия в драматургии / Е.М. Давыдова // Вестник РГГУ. – №2 (45). – 2010. – С. 15-27.

74. Дукор, И. Проблемы драматургии символизма / И. Дукор / Литературное наследство. Т. 27–28. – М., 1937. – С. 106-166

75. Ершов, В.М. Функциональное расширение ремарки / В.М. Ершов // Вестник МГОУ. Серия Лингвистика. – №3. – 2011. – С. 41-46.

76. Ершов, П.М. Технология актерского искусства / П.М. Ершов. – М., 1959. – 85 с.

77. Жданович, М.А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге (на материале современной англоязычной драматургии): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Жданович Мария Александровна. – Самара, 2009. – 195 с.

78. Зайцева, И.П. Современная драматургическая речь: Структура, семантика, стилистика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Зайцева Ирина Павловна. – Москва, 2002. – 444 с.

79. Закареишвили, М.К. Семантика и форма сценической ремарки во французской пьесе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Закареишвили Магули Кирилловна. – Тбилиси, 1990. – 21 с.

80. Захарова, М.Ю. Жанрово-грамматические особенности немецкой драмы: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Захарова Мария Юрьевна. – М., 2009. – 251 с.

81. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Ответств. ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1979. – 392 с.

82. Зиньковская, А.В. Диалог в драматургическом тексте и его сценической реализации: структура и особенности функционирования / А.В. Зиньковская // Культурная жизнь юга России. – 2008. – №2 (27).– С. 110-113.

83. Зиньковская, А.В. Драматургический дискурс: теоретические и прикладные аспекты интерпретации: монография / А.В. Зиньковская. – Краснодар: Просвещение-Юг, 2011. – 373 с.

84. Золя, Э. Натурализм в театре [Электронный ресурс] / Э. Золя. – URL: www.philol.msu.ru

85. Зорин, А.Н. Ремарки в драматургии И.С. Тургенева. Особенности характеросложения и прозаизации / А.Н. Зорин // Вестник МГОУ. – Выпуск 1. – 2010. – С. 129-136.

86. Иванов, В.И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего / В.И. Зорин / Собрание сочинений. Т.2. – Брюссель, 1974. – С. 86-104.

87. Иванов, П.С. Образы стихий и пространственная картина мира в поэзии А.С. Пушкина: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Иванов Павел Сергеевич. – Кемерово, 2010. – 19 с.

88. Иванова, С.В. Актуальные проблемы лингвокультурологических исследований / С.В. Иванова // Система языка: синхрония и диахрония: Межвуз. сб. научн. ст. – Уфа: БашГУ, 2009. – С. 267-273.
89. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А. П. Чехова / Т.Г. Ивлева. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 131 с.
90. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 344 с.
91. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Издательство Иностранной литературы, 1958. – 572 с.
92. Ирецкий, В.Я. Воспоминания о Гумилеве / В.Я. Ирецкий // Российский архив. Вып. 1. – М., 1991. – С. 205-212.
93. История западноевропейского театра. В 8 т. Т.8. / Под ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. – М.: «Искусство», 1988. – 432 с.
94. Кабыкина, Ю.В. Рамочный текст в драматическом произведении: А.Н. Островский и А.П. Чехов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Кабыкина Юлия Владимировна. – М., 2009. – 26 с.
95. Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – 228 с.
96. Кантор, А.М. Терминологический словарь «Аполлон». – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
97. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: ЛКИ, 2003. – 264 с.
98. Кауфман, Н. Визуальность в поэтике Н.В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кауфман Светлана Николаевна. – Новосибирск, 2013. – 15 с.
99. Каримова, Д.Х. Уровни анализа проксемического поведения в межличностном общении / Д.Х. Каримова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2012. – №1. – Том 1.– С. 229-237.

100. Киселев, Н.Н. «Слово» автора и «слово» героя в пьесах А. Вампилова (из материалов к монографии) / Н.Н. Киселев // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск, 1999. – С. 8-20.

101. Кнебель, М.О. Слово в творчестве актера / М.О. Кнебель. – М.: ГИТИС, 2009. – 123 с.

102. Кожина, Н.А. Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX XX вв.): дис. ... канд. филол. наук:10.02.01 / Кожина Наталья Александровна. – М., 1986. – 21 с.

103. Колокольцева, Т.Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Колокольцева Татьяна Николаевна. – Саратов, 2001. – 363 с.

104. Кормилина, Н.В. Роль коммуникативных опор в понимании драматургического диалога: автореф. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Кормилина Наталия Владимировна. – Ульяновск, 2004. – 26 с.

105. Корман, Б.О. Теория литературы / Б.О. Корман. – Ижевск: УГУ, 2006. – 550 с.

106. Костелянец, Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимов, вст. ст. Н.А. Таршис / Б.О. Костелянец. – М.: Совпадение, 2007. – 502 с.

107. Котяева, Е.С. Диалог в русской стихотворной драматургии XX в. (к проблеме отражения лексико-синтаксических особенностей разговорной речи) / Е.С. Котяева // Вестник Калмыцкого университета. – 2017. – №33 (1). – С. 82-88.

108. Кржижановский, С. Театральная ремарка / С. Кржижановский // Кржижановский С. Собр. соч.: В 4 т. – СПб., 2006. Т. 4. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре, 2006. – 848 с.

109. Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин. – М.: НЛЮ, 2004. – 592 с.

110. Кубрякова, Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) / Е.С. Кубрякова / Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – № 3. – С. 22-31.

111. Кубрякова Е.С. Виды пространства, текста и дискурса / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Категоризация мира: пространство и время: материалы научной конференции. – М.: Диалог-МГУ, 1997. – С. 19-20.

112. Кубрякова, Е.С. О понятии дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике: обзор /Е.С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность. Функциональные и структурные аспекты: сборник обзоров. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 7-25.

113. Кулагина, А.А. Жизнетворческая концепция и принципы создания образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кулагина Анастасия Андреевна. – Москва, 2012. – 175 с.

114. Кутьмин, С.П. Краткий словарь театральных терминов для студентов режиссерской специализации / С.П. Кутьмин. – ТГИИК; Каф. реж. и акт. мастерства. – Тюмень, 2003. – 57с.

115. Кюн, К.С. Диалог в эпических и драматических произведениях М.А. Булгакова диссертация: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Кюн Кан Су. – 2004. – 196 с.

116. Ларин, Б.А. О «Кипарисовом ларце» [Электронный ресурс] / Б.А. Ларин. – URL: <http://www.annensky.lib.ru>

117. Левинсон, А. Блаженны мертвые / А. Левинсон / Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Сост. В. Крейд. – М.: Вся Москва, 1990. – 316 с.

118. Левченко, М.Н. Темпорально-локальная архитектура художественных текстов различных жанров: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Левченко Марина Николаевна. – М., 2003. – 415 с.

119. Лимановская, И.Б. Статус и роль авторских ремарок в дискурсе англоязычной драмы (на материале англоязычной драмы 16-18 веков) /

И.Б. Лимановская // Вестник Самарского государственного ун-та. Гуманитарная серия. – 2008. – № 1 (60). – С. 371-376.

120. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.

121. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.

122. Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Ю.М. Лотман. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-292.

123. Лукин, В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В.А. Лукин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Изд-во «Ось-89», 2009. – 560 с.

124. Лукницкая, В. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких / В. Лукницкая. – Л.: Лениздат, 1990. – 320 с.

125. Любкер, Ф. Реальный словарь классических древностей [Электронный ресурс] / Ф. Любкер. – URL: www.dic.academic.ru

126. Макарова, В.А. Авторский ракурс как основа построения поэтического текста: дис. ... канд. филол. наук 10.02.04 / Макарова Вера Александровна. – М.: МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2007. – 169 с.

127. Маковский, М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и мир образов / М.М. Маковский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.

128. Мандельштам, О. Слово и культура // О. Мандельштам Сочинения. Т.2. – М., 1990. – С. 172.

129. Мартьянова, И.А. Textoобразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры / И.А. Мартьянова. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. – 320 с.

130. Мейерхольд, В.Э. Лекции. 1918-1919 / Тексты подготовлены Н.Н. Панфиловой, Е.П. Перегудовой, З.П. Удальцовой, О.М. Фельдманом. – М.: ОГИ, 2001. – 280 с.
131. Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе / Ред. сост. К.Л. Рудницкий. 2 е изд. испр. и доп. – М.: Искусство, 1981. – 557 с.
132. Никитина, Е.С. Смысловой анализ текста: психосемиотический подход / Е.С. Никитина. – М.: ЛЕНАНД, 2016. – 200 с.
133. Николаева, Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы / Т.М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. Вып VIII. – Лингвистика текста. – М.: Прогресс, 1978. – С. 5-42.
134. Николина, Н.А. Филологический анализ текста. Учебное пособие / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
135. Никулин, С.К. Искусство режиссуры. XX век / С.К. Никулин, Л.А. Пичхадзе. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 768 с.
136. Ноздрина, Л.А. Заглавие текста / Л.А. Ноздрина // Грамматика и смысловые категории текста: сб. науч. тр. им. М. Тореца. – М., 1982.1. Вып. 189. – С. 183-200.
137. Носов, С.О. Драматическое пространство как провокация диалога («Лебединая песня» А. П. Чехова) / С.О. Носов // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – №2. – С. 140-144.
138. Оболенская, Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. – М.: Высшая школа, 2006. – 335 с.
139. Основин, В.В. Русская драматургия второй половины XIX века / В.В. Основин. – М.: Просвещение, 1980. – 190 с.
140. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: «Прогресс», 1991. – 504 с.
141. Павлов, И.П. Избранные произведения / И.П. Павлов. – М.: АН СССР, 1949. – 639 с.

142. Панкратова, Е.А. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX -начала XX в.: Учеб. пособие / Е.А. Панкратова. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – 64 с.
143. Папазова, К.А. Персонаж, время, пространство в художественном мире прозы В.М. Гаршина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Папазова Ксения Александровна. – Ставрополь, 2010. – 17 с.
144. Петрова, Н.Ю. Вводные авторские ремарки: у истоков становления канона (на материале Английской драмы) / Н.Ю. Петрова // Вестник МГОУ. – Серия: Лингвистика. – 2009. – № 4.– С. 17-21.
145. Пожарская, М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX -начала XX века / М.Н. Пожарская. – М.: Искусство, 1970. – 409 с.
146. Поляков, М.Я. Теория драмы. Поэтика / М.Я. Поляков. – М.: ГИТИС, 1980. – 118 с.
147. Пороль О.А. Пространственно-временные категории в библейском дискурсе А. Белого / О.А. Пороль // Вестник РУДН. – 2015. – №2 – С. 14-20.
148. Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер., примеч. и предисл. Б.В. Дубина. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 304 с.
149. Путрова, М.Д. Гендерная значимость проксемической составляющей текста / М.Д. Путрова // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2008. – №1. – С 173-179.
150. Радзивилова, О.А. Структурно-семантические особенности комедийного жанра в драматургии (на материале комедий В. Шекспира): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Радзивилова Ольга Александровна. – М.: МГГУ им. М.А. Шолохова, 2007. – 181 с.
151. Ракитина, Е.Б. Метаморфозы декорации / Е.Б. Ракитина // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 12. – С. 10-15.
152. Рождественский, Вс. Гумилев и Блок // Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Сост. В. Крейд. – М.: Вся Москва, 1990. – 316 с.

153. Савельева, В.В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации / В.В. Савельева. – Казахстан – Алматы: Дайу-пресс, 1996. – 191 с.
154. Савкова, З.В. Искусство оратора / З.В. Савкова. – М., 2001. – 211 с.
155. Савкова, З.В. Техника звучащего слова / З.В. Савкова. – СПб.: ВНИИ НТИКПР, 1997. – 95с.
156. Сагирян, И.Г. Функциональные особенности вставок в языке произведений М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Сагирян Инга Григорьевна. – Ростов-на-Дону, 1999. – 212 с.
157. Сартр, Ж.-П. Миф и реальность театра / Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 94-112.
158. Сасина, В.В. Пространственные ориентиры в драматургических текстах Н.С. Гумилева / В.В. Сасина // Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК «Язык. Текст. Дискурс». – Ставрополь: Изд-во СГПИ. Выпуск 10, 2012. – С. 313-316.
159. Сахновский-Панкеев, В.А. Драма. Конфликт. Композиция / В.А. Сахновский-Панкеев. – СПб.: Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, 2000. – 232с.
160. Семьян, Т.Ф. Перформативный характер текста современной отечественной драмы / Т.Ф. Семьян // Уральский филологический Вестник. Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2012. – № 1. – С. 167-177.
161. Сергеева, Л.А. Художественный текст: функционально-коммуникативный аспект исследования: Монография / Л.А. Сергеева, Г.Г. Хисамова, В.А. Шаймиев. – М.: Изд-во МГОУ, 2014. – 204 с.
162. Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: Диалог-МГУ, 2000. Вып. 12. – 148 с.

163. Сиротинина, О.Б. Разговорная речь и разговорность / О.Б. Сиротинина // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи: материалы и тезисы межвузовской научной конференции. – Нижний Новгород, 1994. – С. 139.

164. Сичинава, В.В. «Словесные декорации» как элементы создания многомерного пространства в художественных текстах Н.С. Гумилёва / В.В. Сичинава // Гуманитарный научный журнал. – 2015. – № 1 (4). – С. 17-18.

165. Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. Сост. Е.И. Покусаева; Вступит. ст. Е.И. Покусаева и А.А. Жук. – М.: Художественная литература, 1972. – 544 с.

166. Современный русский язык: учебник / под общ. ред. Л.А. Новикова. – СПб.: Лань, 2003. – 864 с.

167. Солин, Г. Собрание достопамятных сведений [Электронный ресурс] / Г. Солин / перевод И.И. Маханькова. – URL: http://ancientrome.ru/antlittr/solin/crm_f.htm

168. Солощук, Л.В. Структурно-семантические и прагматические характеристики ремарок в драматургическом произведении (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Солощук Людмила Васильевна. – Киев, 1990. – 172 с.

169. Станиславский, К. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения: дневник ученика / К. Станиславский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 416 с.

170. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Академический Проект, 2001. – 990 с.

171. Степанов, Ю.С. Семиотика / Ю.С. Степанов. – М.: Наука, 1971. – 168 с.

172. Страшкова, О.К. Новая драма как артефакт серебряного века / О.К. Страшкова. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. – 575 с.

173. Теньер, Л. Основы структурного синтаксиса / пер. с франц. вступ. ст. и общ. ред. В.Г. Гака. – М.: Прогресс, 1988. – 656 с.

174. Теоретическая поэтика: Понятия и определения / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001. – 467 с.

175. Тисленкова, И.А. Возрастные характеристики речи персонажей современной английской драматургии: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Тисленкова Ирина Александровна. – Волгоград, 2004. – 219 с.

176. Тютелова, Л.Г. Человек, пространство и время в русской «новой драме» / Л.Г. Тютелова // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – № 3. – С. 234-237.

177. Толчеева, К.В. Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста в модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Толчеева Ксения Витальевна. – Воронеж, 2007. – 220 с.

178. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д. Тмарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

179. Топоров, В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1. Теория и некоторые частные ее приложения / В. Н. Топоров. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 816 с.

180. Топоров, В.Н. О структуре романа «Достоевского в связи с архаическими схемами мышления («Преступление и наказание») / В.Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс, 1995. – С. 193-258.

181. Топоров, В.Н. Пространство / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2 т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 340-342.

182. Тресиддер, Д. Словарь символов. Словарь мифов. В 2 т. Изд-во: – М.: Фаир-Пресс, 1999-2001. – 880 с.

183. Успенский, Б.А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы) //

Б.А. Успенский. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995. – С. 9-220.

184. Федосеева, Л.Н. Категория локативности в современном русском языке: дис. ... д-ра филол. наук:10.02.01 / Федосеева Лариса Николаевна. – Кемерово, 2013. – 450 с.

185. Флоренский, П. Эмпирея и эмпирия / П. Флоренский. Христианство и культура. – М., 2001. – С. 414-415.

186. Фоменко, Т.А. Фольклорные мотивы как основа построения ряда драматургических текстов: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Фоменко Татьяна Андреевна. – М.: МГГУ им. М.А. Шолохова, 2009. – 157 с.

187. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

188. Хализев, В.Е. Драма как род литературы / В.Е. Хализев. – М.: МГУ, 1986. – 260 с.

189. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 1999. – С. 299.

190. Ходус, В.П. Структурно-семантическая организация драматургического текста А.П. Чехова как средство выражения импрессионистичности / В.П. Ходус // Язык. Текст. Дискурс. – 2005. – № 3. – С. 195-202.

191. Ходус, В.П. Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова: лингвистический аспект: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Ходус Вячеслав Петрович. – Ставрополь, 2009. – 416 с.

192. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.

193. Хрестоматия для студентов филологических факультетов / Автор-составитель Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 1999. – 286 с.

194. Чалова, Л.В. Стилистические функции ремарок в пьесах Б. Шоу / Л.В. Чалова / Вестник Воронежского государственного университета. – 2010. – №2. – С. 123-128.

195. Чвалун, Р.В. Каллиграмма Г. Аполлинера «La cravate et la montre»: графика, семантика, метасообщение / Р.В. Чвалун // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4 (22): в 2-х ч. Ч. I. – С. 217-220.
196. Чернец, Л.В. О «внесценическом» времени и пространстве / Л.В. Чернец // Филология и человек. – 2009. – №1. – С. 67-75.
197. Чернец, А.О. Языковые средства выражения эмоциональности в тексте английской пьесы и в переводе на русский язык: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Чернец Алексей Олегович. – Пятигорск, 2004. – 194 с.
198. Чипизубова, М.И. Дискурсивные приемы театра авангарда как разновидность коммуникативного семиозиса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Чипизубова Марина Ивановна. – Краснодар, 2004. – 161 с.
199. Чистюхин, И.Н. О драме и драматургии. Учебник для студентов гуманитарных вузов / И.Н. Чистюхин, 2002. – 279 с.
200. Чуковский, Н.К. Литературные воспоминания / Н.К. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1989. – 327 с.
201. Шевченко, А.А. Специфика речевой экспликации концепта «пространство» в драматическом пространстве (на примере драмы Вольфганга Борхерта „Draußen vor der Tür“) / А.А. Шевченко, М.В. Самсонова // Иностранные языки в контексте культуры: межвузовский сборник статей по материалам конференций / отв. ред. Н.В. Шутёмова; Перм. гос. нац. иссл. ун-т. – Пермь, 2011. – С. 215-227.
202. Шестеркина, Н.В. Средства выражения проксемики в художественном тексте / Н.В. Шестеркина, Е.М. Шестеркин // Информативная динамика текста в коммуникации: межвуз. сб. научн. тр. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1999. – С. 116-118.
203. Шимберг, С.С. Функциональный диапазон вопросительного высказывания в современном английском диалогическом дискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Шимберг Светлана Станиславовна. – СПб., 1998. – 19 с.

204. Шкловский, В. Гумилев «Костер» // Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Сост. В. Крейд. – М.: Вся Москва, 1990. – 316 с.
205. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенгер. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с.
206. Шпет, Г.Г. Театр как искусство // Г.Г. Шпет. Философия и психология культуры. – М.: Наука, 2007. – С. 394-411.
207. Штайн, К.Э. Гармония и симметрия: Учебное пособие / К.Э. Штайн, Д.И. Петренко. – Ростов н/Д: ЗАО «Книга», 2015. – 704 с.
208. Шубинский, В. Зодчий. Жизнь Николая Гумилева / В. Шубинский. – Москва: АСТ: CORPUS, 2014. – 736 с.
209. Щербинина, И.В. Коммуникативная сущность обращений как средства общения в языкознании: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Щербинина Инна Владимировна. – Краснодар, 2007. – 26 с.
210. Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е.С. Яковлева – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.
211. Эйхенбаум, Б.М. Письма Тютчева / Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу: Сб. ст. – Л., 1924. – С. 51.
212. Янов, А.А. Театральная декорация / А.А. Янов. – Л., 1926. – 67 с.
213. Bablet, D. Le mot decor est perime // Revue d'esthetique, tome XIII, fasc.1, 1960. – 213-245 p.
214. Hall, E.T. Space speaks / E.T. Hall // Landmarks of American Language and Linguistics / US Information Agency; ed. F. Smolinski. – Washington, 1993. – P. 147-156.
215. Kristeva, J. Modern Theatre Does Not Take (a) Place // Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought / Trans. Alice Jardine and Thomas Gora. – The University of Michigan Press, 2000.

Лексикографические источники

216. Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1969-1978. – в 30 томах. – Т. 1. – 608 с., Т. 2. – 632 с., Т. 3. – 640 с., Т. 4. – 600 с., Т. 5. – 640 с., Т. 6. – 624 с., Т. 7. – 608 с., Т. 8. – 592 с., Т. 9. – 624 с., Т. 10. – 592 с., Т. 11. – 608 с., Т. 12. – 624 с., Т. 13. – 608 с., Т. 14. – 624 с., Т. 15. – 632 с., Т. 16. – 616 с., Т. 17. – 16 с., Т. 18. – 632 с., Т. 19. – 648 с., Т. 20. – 608 с., Т. 21. – 640 с., Т. 22. – 628 с., Т. 23. – 640 с., Т. 24. – 628 с., 576 с., Т. 25. – 600 с., Т. 26. – 624 с., Т. 27. – 624 с., Т. 28. – 616 с., Т. 29. – 640 с., Т. 30. – 632 с.

217. Брокгауз, Ф.А., Ефрон, И.А. Энциклопедический словарь. – М.: Изд-во «Русское слово», 1996. – 5547 с.

218. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. Т.1-4. – М.: Рус. яз., 1981. – Т. 3. П. –1982. – 555 с.

219. Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова. – в 2-х томах. – М.: Русский язык, 2000. – Т. 1: А-О – 1213 с., Т. 2: П-Я – 1084 с.

220. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН ССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. – 3-е изд. Стереотип. – М.: Русский язык, 1985-1988. Т 3. А-Й, 1957. – 696 с.

221. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – 18 изд.– М.: Рус. яз.,1986. –797 с.

222. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова / Российская академия наук. Институт русского языка имени В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: ООО «ИТИ Технологии», 2003. – 944 с.

223. Современный энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 2012. – 5110 с.

224. Словарь современного русского литературного языка (БАС) в 17 томах. Том 3. Г-Е. – М.-Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. – 1340 с.

225. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. – 2-е изд., стереотип. — М.: Флинта: Наука, 2011. – 696 с.

226. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / Сост. С.К. Бушуева, А.П. Варламова, Н.А. Таршис, ред. А.П. Варламова, А.В. Сергеев. СПб., 2005. – Вып. 1. – 250 с.

227. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь русского языка / Д.Н. Ушаков. – М.: Альта-Принт, 2005. – 1216 с.

Источники эмпирического материала

228. Блок, А.А. Малое собрание сочинений / А.А. Блок. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 608 с.

229. Блок, А.А. Русь моя, жизнь моя... / А.А. Блок. – М.: Эксмо, 2015. – 512 с.

230. Блок, А.А. Король на площади [Электронный ресурс] / А.А. Блок. – URL: www.az.lib.ru/b/blok.ru

231. Грибоедов, А.С. Горе от ума [Электронный ресурс] / А.С. Грибоедов. – URL: <http://ilibrary.ru/text/5/p.1/index.html>

232. Гумилёв, Н.С. Сочинения: в 3-х т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 2. Драмы. Рассказы / сост., подгот. текста, примеч. Р. Щербакова; подгот. текста «Записок кавалериста», примеч. Е. Степанова. – 478 с.

233. Гумилев, Н.С. Полное собрание в одном томе / Н.С. Гумилев. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2011. – 1148 с.

234. Собрание сочинений Н.С. Гумилева [Электронный ресурс]. – URL: www.gumilev.ru

235. Сологуб, Ф. Собрание сочинений [Электронный ресурс] / Ф. Сологуб. – URL: <https://eknigi.org/belletristika/134380-fedor-sologub-sobranie-sochinenij-v-vosmi-tomax.html>

236. Чехов, А.П. Чайка. Три сестры: пьесы / А.П. Чехов. – М.: АСТ, 2010. – 282 с.