

*На правах рукописи*



**ПЕТРОВА НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА**

**ПРИНЦИПЫ И СТРАТЕГИИ ПЕРСПЕКТИВИЗАЦИИ  
В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ**

**Специальность 10.02.19 – теория языка  
(филологические науки)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на соискание ученой степени  
доктора филологических наук**

**Москва – 2017**

Работа выполнена в отделе теоретического и прикладного языкознания  
Федерального государственного бюджетного учреждения науки  
«Институт языкознания Российской академии наук»

**Научный консультант:** **Ирисханова Ольга Камалудиновна**  
доктор филологических наук, профессор,  
профессор кафедры общего и сравнительного языкознания  
ФГБОУ ВО «Московский государственный  
лингвистический университет»

**Официальные оппоненты:** **Брагина Наталья Георгиевна,**  
доктор филологических наук, профессор,  
профессор кафедры русской словесности  
и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО  
«Государственный институт русского языка им. А.С.  
Пушкина»

**Позднякова Елена Михайловна,**  
доктор филологических наук, профессор,  
профессор кафедры английского языка № 3 ФГАОУ ВО  
«Московский государственный институт международных  
отношений (Университет) Министерства иностранных дел  
РФ»

**Левицкий Андрей Эдуардович,**  
доктор филологических наук, профессор, профессор  
кафедры лингвистики, перевода и межкультурной  
коммуникации ФГБОУ ВО «Московский  
государственный университет им. М.В. Ломоносова»

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный  
университет имени Г.Р. Державина»

Защита состоится «15» мая 2018 года в 12.00 часов на заседании  
диссертационного совета Д 002.006.03 при ФГБУН «Институт языкознания  
РАН» по адресу: 125009, г. Москва, Б. Кисловский пер., д. 1, стр. 1,  
конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Института  
языкознания РАН <http://iling-ran.ru>.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета, к.филол.н.



Сидельцев А. В.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящая работа посвящена исследованию принципов и стратегий построения перспективы в драматическом тексте. Под построением перспективы понимается осуществляемый языковыми средствами когнитивный процесс конструирования образа объекта в дискурсе под определенным углом зрения. Таким образом, исследование опирается на одно из центральных положений когнитивно-дискурсивной лингвистики о том, что обработка получаемой информации и ее последующая вербализация в дискурсе зависит «от субъекта и выбранной им точки зрения на объект» [Кубрякова 1999: 9].

В когнитивной лингвистике понятия перспективизации и перспективы (*perspectivization, viewpoint, perspective*) рассматриваются как базовый процесс и результат конструирования мира, следующий наиболее общим принципам зрительного восприятия и лежащий в основе построения языковых значений. Отражая дискурсивные тенденции в когнитологии, перспективизация относится к одному из наиболее востребованных понятий и все чаще используется в работах по когнитивной нарратологии, когнитивной поэтике и когнитивной стилистике [Chatman 1990; Courtney 1990; Bjorklund 1993; Adamson 1995; Galbraith 1995; Segal 1995a, 1995b; Zubin, Hewitt 1995; Wiebe 1995; Fowler 1996; Mey 2000; Lutterbie 2000, 2011; Culpeper 2002; Stockwell 2000, 2002; Semino 2002; Gavins, Steen 2003; Semino, Short 2004; Wärvik 2004; Zunshine 2006; Tsur 2008; Sanford, Emmot 2013].

Во многих исследованиях отмечается, что перспективизация в дискурсе определяет выбор языковых средств в зависимости от позиции говорящего (концептуализатора, в терминологии Р. Лэнекера) относительно описываемых объектов или других участников коммуникативных событий и актов. Это дает нам основание для изучения данного процесса в терминах тактико-стратегического поведения говорящего, в том числе в случае с письменными текстами, где точка зрения автора определяется не только реальными, но и потенциальными коммуникативными событиями, в которых может интерпретироваться данный текст.

Несмотря на то, что в когнитологии перспектива получила статус дискурсивного явления, в большинстве исследований процесс перспективизации рассматривается на уровне языковых единиц и выражений или отдельных высказываний – дейктических единиц, оценочной лексики, видо-временных форм глагола и пр. Перспективизация как определяющий вектор построения значений в масштабе всего дискурса (и, соответственно, текста) изучалась довольно редко – в основном, в когнитивной поэтике. При этом когнитивные исследования сосредоточивались, главным образом, на нарративных текстах, реже – на политических и газетно-публицистических текстах, в то время как дискурс драмы, фактически, оставался вне поле зрения когнитологов, за исключением весьма ограниченного количества

работ [Кубрякова 2008а; Кубрякова, Александрова 2008б; Голованева 2012; Ржешевская 2014].

Вместе с тем представляется, что когнитивно-дискурсивное описание драмы и ее текстовых воплощений является значимым для понимания процессов перспективизации в языке в целом. Это связано с тем, что данный тип дискурса обладает миметическим характером и сценарностью. В драматическом тексте (в пьесе) такое сочетание свойств проявляется двояко – во взаимодействии множества персонажей, балансирующем между «реальной жизнью» и условностью сцены, и в изначальной нацеленности всего текста на сценическое воплощение. В пьесах различные векторы построения перспективы прослеживаются на локальном и на глобальном уровнях – от лаконичного названия или сеттинга через обмен репликами в диалогах и полилогах до уровня всего текста пьес, играющего роль необходимого этапа драматургического дискурса. Из этого следует, что эксплицитная множественность точек зрения / перспектив является отличительной, если не главной, особенностью драмы, и, как мы предположили в исследовании, влияет на общую организацию и на выбор языковых единиц в этом типе текста.

Следовательно, для более последовательного и полного изучения перспективизации как когнитивно-дискурсивного явления представляется необходимым обратиться к дискурсу драмы и, в частности, к текстам пьес, в которых аккумулируется данный тип дискурса. Включение дискурса драмы в поле когнитивных исследований позволит ответить на вопрос о том, являются ли механизмы построения перспективы универсальными, или они варьируют в зависимости от типа дискурсивной деятельности. Это позволит уточнить, чем обусловлена и в чем проявляется специфика перспективизации в изучаемом типе дискурса.

**Актуальность** исследования, таким образом, связана с развитием теории перспективизации и с необходимостью экстраполировать данные о перспективе, полученные в последние годы лингвистами-когнитологами, в другие типы дискурса, особенно в дискурс драмы. Изучение перспективизации как системы тактик и стратегий, применяемых в определенном типе дискурса, отвечает современной тенденции анализа прагматических аспектов коммуникации с опорой на структуры знания, задействуемые в конкретных контекстах.

Кроме того, в связи с недостаточным вниманием исследователей к когнитивным аспектам построения значений в драме, возникает необходимость разработки когнитивного подхода к анализу драмы как полиадресатного дискурса, в котором особым образом соотнесены разные дискурсивные планы и точки зрения – персонажей, писателя-драматурга, режиссера-постановщика, актеров и зрителей. В связи с этим в настоящее время существует потребность в изучении перспективы в драме, которое позволит соотнести общие принципы и механизмы перспективизации с особенностями пьесы как на уровне ее общей архитектоники, так и на уровне

более частых языковых фактов, указывающих на особенности построения значений в соответствующем типе дискурса. Подобное исследование нацелено на выявление связей между универсальной способностью человека к построению перспективы и спецификой конкретного вида дискурсивной деятельности, что отвечает актуальной тенденции к расширению методологической базы когнитивно-дискурсивного анализа языковых фактов [Кубрякова 1991, 2004, 2009, 2010; Демьянков 1992, 2009; Болдырев 2008; Лингвистика и семиотика культурных трансферов 2016].

**Объектом** исследования служит когнитивно-дискурсивный процесс перспективизации в текстах драмы, определяющий особенности построения соответствующего типа дискурса на глобальном и локальном уровнях.

**Предмет** анализа – принципы, стратегии, тактики и приемы перспективизации, объективируемые в тексте комплексом языковых средств.

**Гипотеза** исследования заключается в том, что центральный вектор построения значений в драматическом тексте обусловлен когнитивным процессом множественной перспективизации. В драме перспективизация реализуется через универсальные когнитивные механизмы и принципы, регулирующие комплекс специфических стратегий, тактик, приемов и средств. Стратегии построения перспективы и языковые средства их реализации могут быть подвержены историческим изменениям.

**Цель** настоящего исследования заключается в выявлении и описании комплекса принципов, стратегий и языковых средств перспективизации в драматическом тексте. Данная цель осуществляется посредством решения ряда **задач**:

1) проанализировать феномен перспективы как междисциплинарное понятие, систематизировав его трактовку в различных лингвистических и нелингвистических научных направлениях, предопределивших появление термина перспективизации в когнитологии; рассмотреть особенности когнитивного этапа изучения перспективы;

2) уточнить понятие перспективизации, выделив ее механизмы и компоненты применительно к драматическому тексту с учетом базовых характеристик дискурса драмы;

3) на основе выявленных признаков разработать когнитивную модель дискурсивного макрособытия ДРАМА, отражающую ее многоплановость и неоднородность форматов знаний, задействованных в изучаемом типе дискурса; установить взаимосвязь между структурой данного макрособытия и организацией текста пьес;

4) на основе анализа англоязычных драматических текстов (пьес) выделить и описать принципы построения перспективы в дискурсивном макрособытии ДРАМА в их соотнесенности с уровнями предлагаемой дискурсивной модели;

5) выявить и систематизировать стратегии, тактики и приемы построения перспективы в условиях сосуществования в драматическом тексте различных точек зрения;

б) выделить языковые средства, обеспечивающие тактико-стратегический функционал перспективизации в тексте драмы, определив общее и специфическое;

7) установить историческую динамику стратегий, тактик, приемов и средств перспективизации в метатекстах английских пьес XVI–XX веков.

**Материалом** для анализа послужили 162 пьесы 30 английских драматургов XVI–XX веков общим объемом более 8 тыс. страниц на английском языке. Языковая фактология позволила выделить 3595 контекстов разного объема – от микрофрагмента отдельной реплики персонажа или авторской ремарки до макрособытия масштаба всей пьесы. Проблема прототипичности различных видов перспективы потребовала изучения классических текстов У. Шекспира, Б. Джонсона, Р. Б. Шеридана, О. Уайльда, Б. Шоу, А. Кристи, Дж. Б. Пристли, С. Беккета, Р. Болта, Т. С. Элиота, Г. Пинтера, П. Шеффера, Т. Стоппарда, не рассматривавшихся ранее в аспекте теории перспективизации. Обращение к английской драме XVI–XX веков в качестве материала исследования мотивировано тем, что ее генезис и эволюция исторически совпали с разработкой теории перспективы в европейской живописи и театре Ренессанса. Пьесы английских драматургов могут служить эталоном театральных норм и традиций, заложенных 600 лет назад и находящихся в постоянном развитии. Кроме того, драма Англии представляет собой самодостаточную систему, в которой максимально полно воплотился весь тактико-стратегический репертуар процесса перспективизации.

**Теоретическую базу** исследования составили:

- нарративные и когнитивные концепции перспективизации, рассматривающие данный феномен как основу построения значения в тексте и дискурсе [Бахтин 1975, 1994, 2000; Тодоров 1975; Падучева 1985, 1996; Langacker 1987, 1991, 2002; Bjorklund 1993; Galbraith 1995; Maclaury 1995; Женетт 1998; Успенский 2000; Мей 2000; Тюпа 2001; Шмид 2003; Graumann, Kallmeyer 2002; Stockwell 2002; Кибрик 2003, Kibrik 2011; Talmy 2003; Wärvik 2004; Данилова 2005; Verhagen 2007; Ирисханова 2013, 2014а, 2014б];

- нарратологические, коммуникативные и когнитивные исследования драмы [Courtney 1990; Lutterbie 2000, 2011; Elam 2002; Зайцева 2002; Синтоцкая 2003; Толчеева 2007; Кубрякова 2008а; Кубрякова, Александрова 2008б; Кубрякова, Петрова 2009, 2010; McConachie 2011; Pitches 2011; Бочавер 2012; Голованева 2012; Логинова 2014; Ржешевская 2014; Зиньковская 2015];

- когнитивные теории построения языкового значения в языке и дискурсе, основанные на распределении внимания в языке [Chafe 1977; Чейф 1983а; Tomlin 1995; Talmy 1995, 1996; Тэлми 2006; Ирисханова 2014а], фреймовой семантике [Филлмор 1981, 1988, 1999; Fillmore, Baker 2009], процессах конструирования [Langacker 1987, 1991, 2002; Talmy 2003а, 2003б; Croft, Cruse 2004], проекциях между ментальными пространствами

[Fauconnier 1994; Fauconnier, Turner 2002; Sanders, Redeker 1996; Sanders 2009; Dancygier 1999, 2012; Parrill 2012; Sweetser 2012];

- когнитивно-дискурсивные подходы к моделированию дискурса: ситуативные модели [Dijk van 1978, 1980, 1997, 2006, 2009; Дейк ван 1978, 1988, 1989], модели коммуникативных актов [Серль 1986]; теория скриптов и сценарных проекций [Schank, Abelson 1977; Lehnert 1980: 85; Sanford, Garrod 1981; Sanford, Emmot 2013];

- концепции тактико-стратегического поведения коммуникантов [Dijk van 1978, 1980, 1997, 2006, 2009; Янко 2001; Иссерс 2011, 2012].

**Научная новизна работы** заключается в следующем:

1. В исследовании разрабатывается когнитивный подход к изучению дискурса драмы, позволяющий на основе анализа текстов пьес выявить механизмы, принципы и стратегии перспективизации, обуславливающие структурные и семантические характеристики данного типа дискурса;

2. В работе впервые получает системное описание когнитивно-дискурсивный феномен перспективизации применительно к текстам пьес, демонстрирующий в дискурсе неразрывную связь языковых и когнитивных свойств;

3. Разрабатывается поуровневая модель дискурсивного макрособытия драмы, позволяющая последовательно выстроить внутренние и внешние сдвиги перспективы, и доказывается, что данные уровни находят отражение в тексте пьесы;

4. Впервые устанавливаются общие принципы перспективизации в драматическом тексте и показана их связь с уровнями макрособытия драмы;

5. На основе выработанных общих принципов построения перспективы впервые выявляются стратегии и тактики перспективизации в тексте драмы и систематизируются языковые средства их реализации;

6. Впервые рассматривается историческая динамика тактик, стратегий и языковых средств перспективизации на материале метатекстов английских пьес XVI–XX веков.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Драматический дискурс, обладающий миметическим характером и сценарностью, представляет собой сложную систему координат, предназначенную для разных субъектов интерпретации – от читателя, зрителя и режиссера до актера, отождествляющего себя с персонажем. Заложенная в тексте пьесы множественность точек зрения обуславливает значимость универсального когнитивного процесса перспективизации.

2. Перспективизация, под которой понимается реализуемое в тексте конструирование образа объекта под определенным углом зрения, обладает собственной спецификой в тексте драмы. Данная специфика связана с отраженным в пьесе иерархическим характером дискурсивного макрособытия драмы, в котором выделяются несколько макро- и микроуровней, а также с такими общими признаками драмы, как

полиадресатность, апеллятивность, перформативность, онлайнность, фрактальность, когерентность.

3. Построение перспективы в тексте драмы обеспечивается рядом общих когнитивных механизмов перспективизации: сдвигом внимания (фокусирования / дефокусирования, наведения / отдаления, дейктического шифтирования, смены траектории сканирования), построением субъектно-объектных отношений (субъективизации / объективизации, интерсубъективизации), а также контекстуализацией.

4. Построение перспективы в драме следует принципам, указывающим на градуальный характер свойств перспективизации. Данные принципы могут быть представлены в виде шкал, демонстрирующих совокупное скольжение между выделяемыми признаками: внешний план – внутренний план, симметричность – асимметричность, линейность – фрагментарность, эмоциональность – рациональность, реалистичность – искаженность, имплицитность – эксплицитность.

5. Принципы перспективизации реализуются через комплекс стратегий и тактик, действующих на макро- и микроуровнях пьесы: стратегий введения субъектов перспективы, их симметричной и асимметричной аранжировки, коллажирования, эмоционального и рационального оценивания объекта перспективы, аддитивных и неаддитивных стратегий эксплицирования и имплицирования информации. Для реализации данных стратегий и тактик в пьесе применяется комплекс разнообразных языковых средств.

6. Тактико-стратегический репертуар драматических текстов подвергается историческим изменениям, что связано с эволюцией данного рода литературы в условиях классического и неклассического периодов, введения новых театральных форм. Не затрагивая универсальных механизмов перспективизации, данные изменения отражаются на соотношении между принципами и стратегиями перспективизации, а также на выборе языковых средств их реализации.

Многоаспектность изучаемых проблем потребовала привлечения **методов** концептуального и контекстуального анализа, а также метода когнитивного моделирования дискурсивного события. Одним из центральных для исследования стал метод анализа значения языковых выражений и фрагментов текста через когнитивное моделирование перспективы. Базовый для работы интерпретативно-инферентный анализ драматического текста проводился на лексико-семантическом, синтаксическом и общетекстовом уровнях. Помимо этого, использовалась традиционная методика этимологического, дефиниционного и стилистического анализа исследуемых единиц, а также универсальные методы логического вывода и умозаключения: индуктивно-эмпирический и дедуктивно-гипотетический, используемые в комплексе.

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что анализ перспективизации в драматическом дискурсе способствует формированию нового, когнитивно-дискурсивного, направления в изучении драмы в



лингвистике. Кроме того, выявление общих принципов и стратегий перспективизации в драматических текстах вносит вклад в общее развитие когнитивной теории дискурса. При этом рассмотрение явления перспективизации в драматическом тексте значимо не только для дальнейшего развития концептуального аппарата когнитивной теории дискурса, но и для разработки новых способов моделирования дискурсивных событий, демонстрирующих на материале драмы многоуровневое построение перспективы в дискурсе. Наконец, исследование перспективизации как когнитивно-дискурсивного феномена, связанного с ментальным конструированием объектов в драматическом тексте, является вкладом в решение проблем соотношения универсального и специфического при вербализации когнитивных структур в условиях определенного типа дискурсивной деятельности.

**Практическое применение** результатов исследования обусловлено тем, что они могут быть востребованы при разработке курсов лекций и практических семинаров по общим проблемам теории текста и дискурса, моделированию языкового значения, когнитивной семантике, лингвопрагматике, анализу дискурса, лингвостилистике. Полученные данные могут служить базой при создании учебных пособий и написании курсовых и дипломных работ по таким направлениям когнитивной науки, как когнитивная лингвистика, когнитивная семиология, когнитивная стилистика и нарратология. Результаты моделирования дискурсивного макрособытия ДРАМА могут быть экстраполированы на другие типы дискурса, а также использованы в сопоставительном анализе драматических систем других языков. Наконец, когнитивно-дискурсивное исследование перспективы в сценической коммуникации найдет применение в тех смежных областях гуманитарного знания, которыми являются теория коммуникации, семиотика, театроведение, режиссура, актерское искусство и др.

**Апробация работы** проводилась на заседаниях сектора теоретического языкознания Института языкознания РАН, на российских и международных конференциях, конгрессах, научных семинарах и круглых столах. По теме диссертации сделано более 30 докладов на таких научных форумах, как: Международная научная конференция «Актуальные проблемы изучения комплексных языковых знаков»: к 110-летию проф. А. В. Кунина (Москва, МГЛУ, 22–23 апреля 2009 г.); VII Международная научная конференция «Филология и культура» (Тамбов, ТГУ им. Г. Р. Державина, 14–16 октября 2009 г.); научно-практическая конференция «Лингвистическое наследие Шарля Балли в XXI веке» (С-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 5–7 октября 2009 г.); Круглый стол «Познавательные процессы в языке» (Москва, ИЯ РАН, 3 ноября 2009 г.); IV Международная научно-практическая конференция «Общество – язык – культура» (Москва, МИЛ, 27 ноября 2009 г.); Лексикологические чтения памяти проф. Г. Ю. Князевой (Москва, МГЛУ, 18 февраля 2010 г.); Первый российско-французский семинар по когнитивной науке (Москва, РГГУ, 21–22 сентября 2010 г.); Международный

конгресс по когнитивной лингвистике (Тамбов, ТГУ им. Г. Р. Державина, 29 сентября – 1 октября 2010 г.); Круглый стол «Различные типы категорий в языке» (Москва, ИЯ РАН, 27 октября 2010 г.); Лексикологические чтения, посвященные 80-летию МГЛУ (Москва, МГЛУ 24 ноября 2010 г.); Международная научная конференция «Язык – когниция – коммуникация» (Минск / Беларусь, 3–6 ноября 2010 г.); V Международная научная конференция «Общество – язык – культура: актуальные проблемы взаимодействия в XXI веке» (Москва, МИЛ, 2 декабря 2010 г.); очно-заочная Международная научно-практическая конференция «Когнитивно-дискурсивные исследования языка и речи» (Краснодар, КГУ культуры и искусств, 18 марта 2011 г.); Международная конференция «Язык и межкультурная коммуникация» (Новгород, НовГУ им. Я. Мудрого, 19–20 мая 2011 г.); Международная научная конференция «Проблемы языкового сознания» (Тамбов, ТГУ им. Г. Р. Державина, 15–17 сентября 2011 г.); VI Международная научная конференция «Общество – язык – культура: актуальные проблемы взаимодействия в XXI веке» (Москва, МИЛ, 7 декабря 2011 г.); Круглый стол «Проблемы интегрирования частных теорий в общую теорию репрезентации мыслительных структур в языке» (Москва, ИЯ РАН, 30 октября 2012 г.); Международная конференция «Чехов: творческая личность и биография» в рамках Недели русской культуры в Бразилии (Сан-Паулу, Библиотека им. Х. Андраде, 13–17 августа 2012 г.); Международная конференция «Выготский сегодня: диалог нейрофизиологии и образования» (Сан-Паулу, Институт прикладной психологии и образования им. Л. С. Выготского (IPAF Lev Vygotsky), 20 октября 2012 г.); VII Международная научная конференция «Общество – язык – культура: актуальные проблемы взаимодействия в XXI веке» (Москва, МИЛ, 21 декабря 2012 г.); Международная конференция «Типология национального характера в произведениях русской классики» в рамках Недели русской культуры в Бразилии (Сан-Паулу, Библиотека им. Х. Андраде, 9–13 сентября 2013 г.); Круглый стол «Факторы и механизмы языковой когниции» (Москва, ИЯ РАН, 29 октября 2013 г.); Международная научная конференция «Лингвистические горизонты» (Белгород, НИУ БелГУ, 28–29 октября 2014 г.); Международная научная конференция «Современный научный потенциал – 2015» (Белгород, «Белкнига», 27–28 февраля 2015 г.); Международная научная конференция «Семантика и прагматика языковых единиц» (Минск, МГЛУ, 11–12 мая 2015 г.); Круглый стол «Когниция и коммуникация в лингвистических исследованиях» (ИЯ РАН, 14 ноября 2017 г.).

По теме диссертации опубликовано 52 работы общим объемом 55,9 п.л., в том числе монография объемом 21,5 п.л., 19 статей в изданиях, рекомендованных ВАК (общим объемом 11,5 п.л.), 28 статей в сборниках научных трудов (общим объемом 11,9 п.л.), а также учебно-методические комплексы (общим объемом 11 п.л.).

Апробация теоретических и практических результатов исследования осуществлялась на базе разработанных авторских курсов «Основы

лингвистического анализа текста», «Стилистика английского языка», «Современные технологии интерпретации художественного текста» для студентов МГПУ (г. Москва), практикума по интерпретации текста к Курсу английского языка под ред. В. Д. Аракина, материалов выступлений для участников III–VI научных сессий «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения, лингводидактики» МГПУ (2009–2012 гг.), Международного научного семинара по когнитивной теории перспективизации в тексте Университета Сан-Паулу (г. Сан-Паулу, Бразилия, 2014 г.); в практике преподавания английского языка в вузе.

**Структура** работы определяется последовательностью поставленных задач в целях подтверждения рабочей гипотезы. Диссертация содержит введение, шесть глав с выводами по каждой главе, заключение, библиографию литературы и 2 приложения. В работе представлено 5 схем, 7 таблиц и 2 рисунка. Библиография включает 595 наименований. Объем диссертации 510 страниц.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во введении обосновывается выбор темы, раскрываются новизна, актуальность, теоретическая значимость и практическое применение исследования, формулируются объект и предмет изучения, цели и задачи работы, описываются методологическая база, материал и методы исследования.

В **ГЛАВЕ 1 «Истоки лингвокогнитивной теории перспективы»** подтвержден тезис о востребованности междисциплинарного понятия «перспектива» как результата процессов терминологического т р а н с ф е р а (В. З. Демьянков; Лингвистика и семиотика культурных трансферов). В ходе обзора «докогнитивного» этапа в разработке теории перспективизации были выявлены ключевые понятия, связанные с ее формированием: фактор наблюдателя и ментальность зрения, интерпретанта, точка зрения и фокализация, иллюзия и импликатура, дейксис и шифтеры.

Изучение теоретико-методологических предпосылок исследования перспективизации подтвердило значимость термина «перспектива» для многих наук и научных направлений: искусствознания, философии, психологии, социологии, педагогики, семиотики, нарратологии, прагматики. Обращение исследователей данного явления **к изобразительному искусству** связано с парадоксом ментальной двойственности, которая обнаруживается при реальном восприятии картин и порождает их множественные интерпретации. В работах Г. Гельмгольца, П. А. Флоренского, М. Мерло-Понти, Б. В. Раушенбаха, В. М. Ратничина, М. Эктон, С. Агилеры показана зависимость когнитивной перспективы от физиологии зрения и оптических особенностей восприятия. Уточняется, что перспектива представляет собой позицию наблюдателя при его взаимодействии со средой, где решающими становятся понятия пространства, наблюдателя и визуализации. Выделены понятия, которые вошли в научный оборот теории перспективы **из**

**искусствознания:** главная точка (*focal point*), зрительное расстояние (*distance*), точка схода (*vanishing point*), неподвижная точка зрения (*single-viewpoint perspective*), многоцентровая точка зрения (*multiple-viewpoint perspective*). Из фотододела и киноискусства к ним добавились психофизиологические термины фокусировки и дефокусировки, наведения и отдаления (*zoom-in / zoom-out*) и их вариации, отражающие нюансы операторской съемки: эффект «наезжающей камеры» (*dolly zoom*) и др.

Отличительные черты визуальной перспективы обнаружены в базисной диаде «линейная – обратная», в основе которой лежит перцептивная оппозиция *взгляд «от себя» vs. взгляд «к себе»*. В живописи обратная перспектива передает непосредственное зрительное восприятие благодаря особым перспективным ракурсам, например, за счет увеличения предметов при их удалении или объединения сразу нескольких точек зрения. Типичное для перцепции противопоставление перспектив проявляется и в языке. Так, реплика Гатри в пьесе Т. Стоппарда «День и ночь» основана на выборе между двумя перспективами *cloudy-bright vs. semi-dull* в условиях их эксплицитного противопоставления:

*GUTHRIE: '<...> do you think this is cloudy-bright or semi-dull?' Well, you can't see any sun because of the smoke, so Larry says, 'I think it's cloudy-bright.'* (Night and Day, 246)

Описываемые в реплике события относятся к опыту Гатри, который был военным корреспондентом во Вьетнаме. Соответственно, речь идет не столько о погоде, сколько о последствиях боевого обстрела. Несмотря на безысходность ситуации, выбор позитивного варианта ответа в оппозиции *полуясно vs. полупасмурно* характеризует точку зрения говорящего (Ларри) как оптимистичную. Таким образом, перспектива, в которой объект конструируется как перцептивная сущность («погодное явление»), служит точкой отсчета для дальнейших инферентных построений («ситуация оптимистичного прогноза»), при этом обе перспективы – и перцептивная, и инферентная, – выстраиваются по принципу бинарного противопоставления.

**Феноменологические концепции** Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Г. Г. Гадамера вывели перспективизацию на уровень социальных отношений, где был сделан акцент на явлении *интерсубъективности*, характеризующемся системой разделяемых установок и точек зрения. Несмотря на периферийность термина перспективизации в феноменологии познания, уже на этом этапе В. Blumenфельдом, в духе И. Канта, выдвигается концепция дуальности перспективы (*dual perspectivity*). Теория постулирует, что объективные данные о предмете связаны не только с рефлексией по его поводу, но и с его оценкой, то есть с перспективой.

В контексте идей **символического интеракционизма** Дж. Г. Мида и социальной феноменологии А. Шюца термин перспективизации отражает динамический процесс человеческого общения, где чередование точек зрения вызвано взаимодействием или сменой социальных ролей. В соотношениях перспектив заложена типичная для коммуникации асимметрия

участников, связанная с их статусом и пр., а сами понятия *role-taking* и *perspective-taking* носят аналоговый характер. Лишь примерив на себя роль другого, субъект перспективы может полноценно участвовать в диалоге с его установкой на взаимообратимость перспектив (*reciprocity of perspective-taking*). В целом, понятие **диалогичности** социального взаимодействия акцентировало роль внешнего наблюдателя и необходимость оценивать себя со стороны: в мире, познаваемом не только «мною», должно учитываться и альтернативное мнение. Так было выявлено еще одно важное свойство перспективы – **альтероцентричность** в отношении себя и «другого». Однако и широкое феноменологическое понимание перспективизации, и ее более узкая социально-психологическая трактовка не до конца отвечают установкам лингвокогнитологии и тем самым уменьшают объяснительную ценность самого термина.

**Семиотические исследования** Дж. Локка, Ф. де Соссюра, Ч. Пирса, Ч. Морриса, Ю. С. Степанова показали, что, опосредуя человеческую деятельность в актах семиозиса, перспектива играет роль интерпретанты как смысла, вложенного в сознание интерпретатора и, таким образом, объясняет феномен релятивизма в языке. Главным для теории перспективы является обусловленность акта семиозиса характером интерпретанты. Типология интерпретант позволяет искать параллели с **эмоциональной и рациональной оценочной перспективой**, а также выделить общее стремление перспективы к **перформативности**.

В семиотике театра перспектива традиционно реализуется в риторической метафоре, метонимии и аллюзии (П. Пави). Например, в одной из кульминационных сцен романа «Театр» С. Моэма главная героиня актриса Джулия Ламберт неожиданно для своей сценической соперницы начинает размахивать красным платком. С помощью этого театрального жеста она полностью овладевает вниманием зрителей, приписывающим ее движениям особый символический смысл, хотя цель Джулии – лишь отвлечь зал и дезориентировать свою соперницу. С семиотической точки зрения, героиня использует к в а з и - с и г н а л, завладевающий вниманием зала лишь потому, что она размахивает неким ярким объектом. Нами учитывается, что все семиотические нюансы пьес, объединенные понятием **сценической полимодальности**, оговариваются их создателями в текстах ремарок (Е. С. Кубрякова).

Обращение к классической **нарратологии** и ее современным версиям (литературной прагматике, когнитивной стилистике, когнитивной поэтике) в работах Г. Джеймса, П. Лаббока, Н. Фридмана, Ц. Тодорова, Ж. Женетта, М. Баль, Б. А. Успенского, В. Шмида, В. И. Тюпы, Дж. Мея позволяет трактовать перспективу, с одной стороны, как субъективную позицию повествователя (автора, персонажа), его ракурс видения, то есть синонимично точке зрения. С другой стороны, начиная отсчет с вопроса «От лица кого рассказывается история?», перспектива определяет индивидуальный вектор развития событий и тем самым превращается в

особую технику выстраивания сюжета. Данный подход выявил две стороны перспективы – перцептивную и нарративную, которые соединяются через термины «точка зрения», «фокализация», «угол / стиль мышления», «когнитивная установка», «фильтр». В широком понимании все они означают отношение нарратора к повествуемой истории, призму, сквозь которую перцептивно воспринимаются события. Нарратор влияет на отбор, фильтрацию, регулировку и дозированную подачу информации и, таким образом, манипулирует ходом действия.

Практикой **постмодернизма** (Ж. Деррида, Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Женетт) выделяется такое свойство перспективы, как **интертекстуальность**, – средство создания множественной перспективы и, одновременно, реконтекстуализация фрагментов одного текста внутри другого. Множественность перспектив предстает еще шире, если рассматривать и другие типы внутренних межтекстовых отношений, то есть пара-, мета-, гипер- и архитекстуальность. Интертекстуальность в конечном итоге выводит исследователя на уровень языка, текста и культуры (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Ю. С. Степанов), где особая роль отводится пониманию перспективы в определенном историческом контексте, сохраняющем свой «дух времени» (*Zeitgeist*). Игнорирование условий восприятия наблюдателя другой исторической эпохи и нетождественность перспектив может вызывать когнитивный диссонанс [Демьянков 1990].

С **прагмалингвистической** точки зрения, перспектива появляется тогда, когда возникает интерес, интенция, мотив, побуждающий к речевому действию (Дж. Остин, Дж. Серль, П. Г. Грайс, Д. Франк, Г. Г. Кларк, Т. Б. Карлсон, И. М. Кобозева, Е. В. Падучева, Н. И. Формановская, Е. С. Кубрякова). Связующими звеньями перспективы и теории речевых актов, подчеркнувшей социальный характер языка, являются понятия перформативности и иллокутивности, по Е. С. Кубряковой, – субъективной целенаправленности. Язык выступает не как набор формальных предписаний, а как сценарий взаимодействия участников, имеющих альтернативу выбора, свои мнения и оценки. Интенсивность перспективы зависит от заложенной в высказывании иллокутивной силы, в косвенных речевых актах – имплицитно. Перспектива расширяется с увеличением количества коммуникантов (не исключая наличия стороннего слушателя) и в условиях их множественности образует **иллокутивную** **полуперспективу**. В тексте пьес данное явление проявляется, в частности, в случае косвенных речевых актов, в которых иллокуция говорящего намеренно или произвольно направлена на сторонних слушателей.

Во многих **семантических и дискурсивных исследованиях** на первый план выходят такие понятия, как **дейксис, шифтеры и эгоцентрические элементы** языка, указывающие прямо или косвенно на точку зрения говорящего (Ю. Д. Апресян, Ю. С. Степанов, Е. В. Падучева, С. Эрлих, М. Флудерник, Дж. Мей). Эгоцентрический характер дейксиса

позволяет выделять семантические приоритеты текста, заключенные в когнитивные координаты «кто? что? где? когда?». В пьесах дейксис глобально проявляется при указании на действующих лиц и хронотопические ориентиры, от которых ведется отсчет соответствующих перспектив референции. Указания на участников событий размещаются издателями в списке действующих лиц (СДЛ). В дейктическом плане СДЛ представляет собой **векторный «ноль» персонажей, «застывших» в точке отсчета сюжета**, с которой начинается построение перспективы. При этом в СДЛ может войти дополнительная информация о персонаже и действии.

Например, в комедии Б. Джонсона «Вольпоне, или Хитроумный Лис» (*Volpone; or, the Fox*) обращает на себя внимание системный характер эмблематичных имен: *MOSCA, his Parasite* (приживал Моска), *PEREGRINE, a Travelling Gentleman* (путешествующий джентльмен Перегрин), *NANO, a Dwarf* (карлик Нано), *CASTRONE, an Eunuch* (евнух Кастроне), *ANDROGYNO, an Hermaphrodite* (шут Андрогино). Роль-маска напрямую реферирует к типизированному «шутовскому» признаку персонажа: Моска паразитирует, Перегрин путешествует, Кастроне кастрирован, Нано – карлик, Андрогино – гермафродит. Такое построение СДЛ задает точку отсчета для дальнейшего построения перспективы через фокусирование на определенных стереотипных свойствах и прогнозирование поведения персонажей. Кроме того, смешение языковых кодов, наблюдаемое в данном фрагменте, задает географический, культурный и жанровый фон всей пьесы.

Обзор научной литературы по перспективизации показал, что политические, идеологические, этнические и пр. социальные аспекты перспективы рассматриваются в рамках **критического дискурс-анализа**, постулирующего, что совместное выстраивание перспективы отражает ее социальную направленность. Современные исследования различных социодискурсивных практик (Х. Сакс, Р. Водак, Т.А. ван Дейк, П. Серио, Н. Фейрклаф, К. Грауманн, В. Каллмейер) проводятся с учетом социальных факторов: мнений, установок говорящего и слушающего, их статуса, этнической принадлежности и др. В конфликтной коммуникации анализу подвергаются точки зрения участников антагонистических диад «преступник – жертва», «агрессор – защитник» и т. д. Гендерные, социальные, психологические и пр. различия социальных ролей-масок создают иллюзию множественных участников и раздвоения мнений, что требует от исполнителя регулярного переключения «радиусов коммуникации», диктующих выбор соответствующих языковых средств. Подобные явления обнаруживаются и в драматических текстах. Например, в абсурдистской пьесе С. Беккета «Эндшпиль» персонаж Нэгга исполняет в лицах анекдот, где одновременно воплощены субъективные перспективы рассказчика (*a Raconteur's voice*), заказчика-англичанина (*Customer's voice*), портного (*Tailor's voice*). При этом собственная идентификация Нэгга сохраняется (*Normal voice*):

(*Raconteur's voice.*)

*An Englishman, needing a pair of striped trousers in a hurry for the New Year festivities, goes to his tailor who takes his measurements.*

*(Tailor's voice.)*

*"That's the lot, come back in four days, I'll have it ready." Good.*

*Four days later <...>*

*(Pause. Normal voice.)*

*I never told it worse. <...> (Endgame, 5–7)*

Некоторые социальные аспекты перспективизации также отражены в **социо семиотике** Г. Кресса и Т. ван Леувена, которые в связи с анализом полимодальных текстов особое внимание уделяют перцептивной перспективе, выделяя в ней зрительную, акустическую, тактильную, вкусовую и одористическую перспективу.

В **ГЛАВЕ 2 «Перспективизация в когнитивных исследованиях»**, отмечается, что когнитивная теория перспективы унаследовала многие положения и понятия из теории изобразительного искусства, философии, семиотики, нарратологии, лингвопрагматических, семантических и др. лингвистических концепций. В то же время когнитивный подход более последовательно высветил ментальную природу перспективизации и предложил описание тех механизмов, которые смогли объяснить целый ряд языковых и дискурсивных явлений (Р. Лэнекер, Л. Тэлми, Ж. Фоконье, М. Тернер, А. Верхаген, Р. Маклори, Т. А. ван Дейк, И. Свитсер, Б. Дансигер, Х. Сандерс, О. К. Ирисханова). В когнитивной лингвистике перспективизация рассматривается как процесс ментального конструирования образа объекта, фиксирующий точку зрения субъекта речи для неких третьих «лиц». Результатом принятия точки зрения становится прагматически обусловленный выбор говорящим средств ее объективации в языке.

В когнитивных теориях построение перспективы связано с процессом распределения внимания и может рассматриваться в любой из его понятийных систем: фигура и фон; профиль, база, домен; траектор и ориентир. Решающим становится **фактор аттенциональности** в отношениях «фигура – фон» (Л. Тэлми), позволяющий выявить **неизолированный характер** перспективизации. Так, фигура подобна объекту, склонна к одушевленности, мобильна, дискретна, жестко организована, имеет четкие границы, то есть находится в центре внимания как значимая. Однако все эти черты проявляются лишь относительно фона, который, напротив, имеет размытую форму, статичен, неструктурирован, неизменен и, следовательно, находится вне центра внимания как незначимый. Переменность величин свидетельствует о **выдвижении** и одних признаков и одновременно **обуходенании** других в зависимости от принятого ракурса. Это означает, что вербальная характеристика, которую говорящий дает объекту, целиком зависит от его **позиции** в описываемой сцене, то есть подвергается контекстуализации.



По Р. Лэнекеру и Л. Тэлми, перспектива представляет собой ментальную систему координат (*viewing arrangement*) для построения образа объекта, включающую в себя **компоненты перспективы**, в которые входят **субъект, объект, точка обзора, ракурс, дистанция** и некоторые другие. На их основе выстраивается комплексная система множественных перспектив участников, построенная на сетке релевантных элементов. С учетом данных компонентов когнитологами были выделены базовые **когнитивные механизмы перспективизации**, которые, однако, не получили широкого применения в анализе разных типов дискурса (и текстов), за исключением ограниченных исследований художественного нарратива.

Анализ текстов пьес с опорой на основные положения когнитивной теории перспективы позволил установить, что выявленные когнитологами универсальные когнитивные механизмы перспективизации применимы и к драматическому тексту. В первую очередь их составили **механизмы сдвига внимания** относительно участников или свойств событий, о которых идет речь: фокусирование и (де)фокусирование, наведение и отдаление, смена траектории сканирования, дейктическое шифтирование. Приведем пример реализации **механизма фокусирования** в небольшом фрагменте пьесы «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, в котором механизм фокусирования запускается, в первую очередь, за счет стилистически маркированных средств подхвата (1), эмфазы (2), расщепленной конструкции (3), перфекта (4), инверсии (5):

*MISS PRISM: <...> The plain facts of the case are these. On the morning of the day you mention, a day that is forever branded on my memory (1), I prepared as usual to take the baby out in the perambulator. I had also with me a somewhat old capacious hand-bag, in which I had intended (4) to place the manuscript of a work of a fiction that I had written (4) during my few unoccupied hours. In the moment of mental abstraction, for which I can never forgive myself (5), I deposited the manuscript in the basinette, and placed the baby in the hand-bag.*

<...>

*JACK (in a pathetic voice): Miss Prism, more is restored (2) to you than this hand-bag. I was the baby (3) you placed in it.*

(The Importance of Being Earnest, 712–713)

Благодаря отмеченным выше языковым средствам в тексте фокусируются основные актанты ключевого для пьесы события – *the day, the baby* и *the manuscript*. Статус события, его значимость подчеркивается маркерами определенности: местоименным дейксисом *these, this* и определенным артиклем *the*. Движение по шкале темпоральности, зафиксированное временными остановками, проявляется в переключении с микрособытий с неопределенными актантами (состояния, процессы) настоящего времени (*The facts are these; more is restored to you*) на микрособытия в прошлом, в котором актанты определены (*Miss Prism, baby, manuscript*). В результате первая группа микрособытий становится фоном для второй группы. Кроме того, имя мисс Призм свидетельствует о большей

степени выделенности этого второстепенного персонажа, которому надлежит пролить свет на события пьесы, а другим ее героям – предстать в неожиданном преломлении (сквозь «призму»).

Наряду с механизмами сдвигов внимания нами были выделены **механизмы субъектно-объектных отношений**, а также **механизм контекстуализации**. Субъектно-объектные отношения реализуются с помощью механизмов субъективизации, объективизации и интерсубъективизации. Под **субъективизацией** мы понимаем вербализацию в первичном или вторичном фокусе субъекта перспективизации, под **объективизацией** – его дефокусирование (О.К. Ирисханова). Например, о субъективизации в реплике миссис Бойнтон свидетельствует повтор форм 1-го лица личного и притяжательного местоимений:

*MRS BOYNTON: I'm an old woman with many physical disabilities, but I don't allow that to interfere with my – [She pauses] pleasures.*

(Appointment with Death, 109)

В цитируемом далее фрагменте пьесы механизм субъективизации (*I don't think you're wise*) сменяется объективизацией в результате дейктического шифтирования, выраженного переходом на употребление форм 2-го лица личного и притяжательного местоимений:

*COPE: But really, you know, I don't think you're wise. Your health isn't so good, you know. Your heart ...* (Ibid.)

**Механизм интерсубъективизации** предполагает настройку точки зрения говорящего на другого участника коммуникации (А. Верхаген, Дж. Златев, О. К. Ирисханова). Данный механизм особенно важен для текстов с выраженной множественностью точек зрения, в котором согласование перспектив носит постоянный характер. Благодаря динамике интерсубъективизации точка зрения может перестраиваться по ходу акта коммуникации, создавая комплексную полиперспективную структуру общения.

В пьесах действие механизма интерсубъективизации обусловлено ситуацией сценической интерактивности, при которой происходит взаимодействие персонажей со зрителем в случаях смены внутренней перспективы на внешнюю. Так, пролог «Генриха V» У. Шекспира открывает хор с целью объявить событие и его участников: победу короля Генриха V над Францией.

*CHORUS: <...> can this cockpit hold  
The vastly fields of France? or may we cram  
Within this wooden O the very casques  
That did affright the air at Agincourt? <...>*

(The Life of Henry the Fifth, 509)

В тексте пролога пространство, внешнее по отношению к сцене (*cockpit* – возвышение театральной сцены, дословно – «арена для петушиных боев»), проникает в ее внутреннее пространство. Таким образом, происходит ментальное совмещение разных локально-темпоральных координат: сцены

театра «Глобус» (*this wooden O*) и Франции в битве под Азинкуром (*at Agincourt*). Местоименный дейксис 1-го лица множественного числа (*we, our*) указывает на слияние точек зрения хора, актеров и зрителей в единое целое.

Наконец, **механизм контекстуализации** обуславливает вовлечение в дискурс объектов и / или событий, которые локализуются в выстраиваемой говорящими системе координат с помощью определенных языковых средств. Вслед за Р. Лэнкером, под контекстуализацией (ср. *grounding*) понимается процесс общения, в ходе которого коммуниканты обмениваются мнениями и накапливают знания о каком-либо объекте, регулярно меняя свою перспективу и уточняя хромотопные характеристики объекта [Langacker 1999]. Роль механизма заключается в том, что в условиях дискурсивной деятельности перспективизация необходима субъекту не столько для выделения и отбора интересующих его объектов (фигур) относительно их множества (фона), сколько для **в з а и м н о й к о о р д и н а ц и и** говорящих относительно друг друга и тех пространственно-временных координат, в которые они заключены.

В ходе анализа материала мы опирались на **маркеры перспективы**, отражающие точку зрения участников коммуникации. К ним относятся дейксис различных видов (пространственный, темпоральный, эмпатический), обращения, говорящие имена, порядок слов, временные формы глагола, модальные глаголы, лексические повторы, усилительные конструкции, оценочная лексика, союзы и некоторые другие. Так, личные местоимения второго лица «ты» и «вы» отражают внутреннюю перспективу и соотносятся с адресатом, а местоимения третьего лица маркируют перспективу внешнюю – «он», «герой», «другой». Еще одним распространенным маркером перспективы является порядок слов, играющий выделительную роль в темарематическом строении высказывания. Например, в названии *Plays Unpleasant* Б. Шоу прилагательное *unpleasant* стоит в постпозиции к существительному, что нарушает нормативный порядок слов в английском языке. Однако данная позиция маркирует выделенный статус лексемы, которая служит средством фокусирования читателя на свойстве самой пьесы, а точнее цикла конфликтных, «неудобных» обществу пьес, ознаменовавших начало Новой драмы.

В целом, проведенный нами анализ фрагментов пьес подтвердил, что в этих текстах реализуются те же механизмы перспективизации, которые выделялись когнитивными исследователями для других типов текстов. Данные механизмы были отобраны и систематизированы нами в следующие три группы: механизмы сдвигов внимания, механизмы субъектно-объектных отношений и механизм контекстуализации. Указанный список не исключает использования и других когнитивных механизмов, например, имитации, аналогии, инференции, реконструкции, дедукции, индукции.

Вместе с тем, для определения соотношения универсального и специфического в принципах и стратегиях построения перспективы в конкретных текстах, необходимо более последовательно учитывать общую

специфику дискурса, в которой протекают процессы построения перспективы. Применительно к текстам пьес построение перспективы (перспективизация) – это когнитивно-дискурсивный процесс конструирования объекта писателем-драматургом для читателя пьесы, а также для всех других потенциальных участников сценического действия (зрителей, актеров, режиссера-постановщика и пр.), в ходе которого получает вербализацию та или иная точка зрения на объект. При этом когнитивно-дискурсивное измерение перспективизации заключается не только в реализации определенного набора универсальных механизмов перспективы с помощью универсальных маркеров, но и в кодировании опыта дискурсивных взаимодействий в формате определенных структур знаний – дискурсивных моделей или сценариев (ср. с ситуативными моделями Т. ван Дейка).

В ГЛАВЕ 3 «Драма как макродискурсивное событие» решается задача выделения *когнитивно-дискурсивных свойств* драматического текста и разработки *модели дискурсивного макрособытия* ДРАМА (МДМД), позволяющей упорядочить уровни построения перспективы в драматическом тексте. Трактую текст драмы как продукт комплексного и многопланового дискурсивного макрособытия, мы тем самым стремились показать его место и роль в драматургическом дискурсе. Мы исходили из того, что драматургический дискурс получает свое конкретное выражение в сценической драматургии того или иного режиссера. Стартовым при постановке спектакля является зафиксированный письменно **т е к с т - о р и г и н а л** пьесы, которым может стать любой литературный источник, передающий вербальное сообщение (*verbal message*). Здесь мы опираемся на когнитивное понимание драматургического произведения как предназначенного для передачи содержания в виде языковой деятельности, происходящей в определенных прагматических условиях сложной системы координат, и игры актеров, озвучивающих тот или иной текст (Е. С. Кубрякова). Различия сценических версий, их постановочных элементов и игры актеров, диктуемых разными условиями дискурса, не может не привести к **м н о ж е с т в е н н ы м** **и н т е р п р е т а ц и я м** одного и того же текста, а, следовательно, к необходимости учитывать перспективу при описании модели дискурсивного макрособытия ДРАМА.

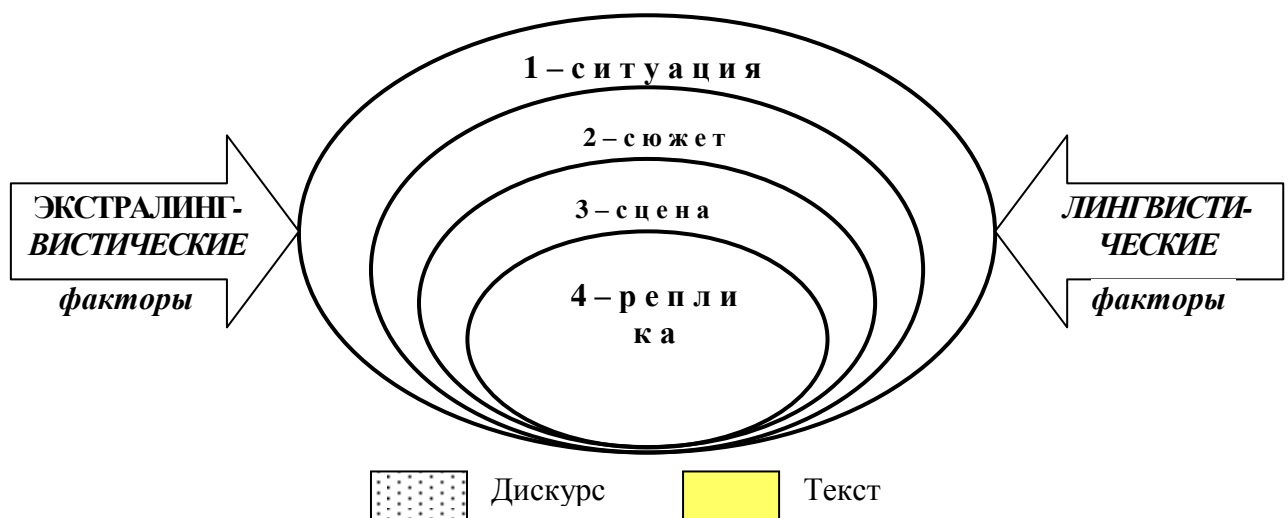
При разработке модели мы стремились показать, что многофокусность драмы, как и множественность ее перспектив, связаны, с одной стороны, с более выраженной *пространственной организацией*: перцептивное и концептуальное пространство взаимодействуют на сцене, и это взаимодействие заложено в самих драматических текстах. С другой стороны, оппозиционность хронотопическим характеристикам составляет не только уровень сюжета (В. Пропп, А. Греймас), *но и интердискурсивный, мета- и паратекстуальный уровни* (Ж. Женнетт), поскольку дискурсивные пространства автора и зрителя, постановщика и актеров, актеров и зрителей принципиально нетождественны, так же как различны акты написания пьесы и ее постановки. Кроме того, в драматургический дискурс подключена целая

сеть семиотических систем, используемых в театре: звук, цвет, свет, вербалика и паравербалика. Таким образом, речь идет о **комментарности** средств, обеспечиваемой принципом дополнительности, который позволяет констатировать частичное непересечение взаимодействующих планов зрителя и постановщика, драматурга и читателя, авторских ремарок и актерских реплик.

Предлагаемая **стереоскопическая модель дискурсивного макрособытия ДРАМА** построена на основе синтеза концепций структурных скриптов и сценарной проекции (Р. Шэнк, Р. Абельсон, Дж. Граймз, А. Сэнфорд, С. Гарро, К. Эммот), модели дискурсивного события (Т. А. ван Дейк, М. Л. Гейс) и драматургического произведения (Е. С. Кубрякова). При моделировании учитывались универсальные **когнитивно-прагматические свойства драматургического дискурса**: апеллятивность (К. Бюлер), перформативность (Дж. Латтерби), полиадресатность (Е. С. Кубрякова), фрактальность (Е. Г. Логинова), когерентность (Р. Богранд, В. Дресслер). В силу категориальных признаков драмы ее языковые средства отличаются от языка других жанров художественной литературы.

Разрабатываемая версия МДМД дает в целостном и компрессированном виде представление о наборе сведений, которые должны иметь участники макрособытия ДРАМА. Модель отражает как **экстралингвистический аспект** (участники, их роли, интенции, фоновые знания, время, место), так и собственно **лингвистические компоненты** (архитектоника, сюжет, коммуникативные акты, паралингвистические действия, языковые средства). Исходя из особенностей процесса перспективизации, структурный скрипт дискурсивного макрособытия ДРАМА можно условно разделить на две группы.

Схема 1. Модель дискурсивного макрособытия ДРАМА



**Первую группу** составили наиболее крупные форматы знаний: **макроскрипты**, охватывающие суперструктуры дискурсивного Уровня 1 ПЬЕСА КАК ЗРЕЛИЩЕ (постановка пьесы) и текстового Уровня 2

СЮЖЕТ ПЬЕСЫ (текст пьесы). На этих уровнях перспектива носит глобальный характер.

**Вторая группа** включает форматы более мелкого плана: **м и к р о с к р и п т ы**, относящиеся к Уровню 3 ФРАГМЕНТА ПЬЕСЫ (акты и сцены текста) и к Уровню 4 МИКРОФРАГМЕНТА ПЬЕСЫ (краткий обмен репликами, реплико-ремарочный комплекс, монолог). Для этих уровней типична обозримость связи между ее составными элементами, и перспектива носит более локальный характер.

Таким образом, структура МДМД демонстрирует важное для перспективизации противопоставление «Уровни 1–2 vs. Уровни 3–4».

В ходе пошагового анализа перспективизации по мере продвижения от Уровня 1 МДМД к Уровню 4 нами были выделены компоненты перспективы: **участники** (субъект и объект перспективизации), **точка обзора, ракурс** (диапазон свойств фокусных признаков объекта) и **масштаб** (дистанция между субъектом и объектом). Рассмотренные по линии «от большего к меньшему», свойства, компоненты и механизмы перспективы претерпевают следующие **изменения**:

- глобальная перспектива сменяется локальной;
- подвижность точки обзора нередко нарастает;
- многообразии ракурсов при смене картин и положений снижается;
- количество фокусных признаков объектов, как правило, уменьшается;
- с уменьшением масштаба планы МДМД укрупняются;
- социальная и пр. дистанции сохраняют свою сценическую условность;
- механизм объективизации, как правило, сменяется субъективизацией;
- панорамная перспектива «птичьего полета» «заземляется» до эпизодической перспективы, где действующие лица предстают крупным планом вплоть до «стоп-кадра»;
- сдвиги в перспективе реализуются определенными языковыми средствами.

В **ГЛАВЕ 4 «Принципы построения перспективы в драме»** представлены **базовые принципы** перспективизации, которым следует автор пьесы, выстраивая перспективу в расчете на читателя / зрителя / актера на разных уровнях макрособытия ДРАМА. Данные принципы действуют на всех уровнях дискурсивной модели и в самом общем виде указывают на основные способы организации и построения значений в тексте драмы как центрального элемента данного дискурсивного макрособытия. Мы разработали свой перечень принципов построения перспективы, условно названные архитектурными и настроечными. Данные принципы не носят абсолютного характера и образуют шкалы.

**Архитектонические принципы** продиктованы структурой и сюжетом текста: многоплановость (шкала «внешний план – внутренний план»), симметричность – асимметричность, линейность – фрагментарность.

**Настроечные принципы** влияют на сдвиги в оценочности, тональности, правдоподобности и смысловой ясности процесса

перспективизации (ср. с понятием *tuning* у П. Стоквелла): эмоциональность – рациональность, реалистичность – искаженность, эксплицитность – имплицитность.

Анализ текстов пьес показал, что ведущим является **принцип многоплановости**, объективируемый в текстах реплик и ремарок – по сути, все остальные принципы реализуются на его основе. Многоплановость проявляется при регулярном сдвиге дейктических центров плана автора / читателя / зрителя и плана персонажа, то есть от внешней точки обзора к внутренней. О переключении с плана на план и соответствующих изменениях в перспективизации сигнализируют сдвиги различных точек обзора (дейктических центров): перцептуальных, пространственных, временных, текстовых, композиционных [Stockwell 2000]. Они носят последовательный или челночный характер и связаны со сменой объекта перспективы, сокращением дистанции и т. д., реализуемых с помощью механизма дейктического шифтирования.

Исследуя многоплановость текстов пьес с опорой на классификацию драматических нарраторов Б. Ричардсона, мы выявили случаи метакомментирования драматического действия «изнутри» и «снаружи». Так, достижение множественной перспективы становится возможным при введении композиционной хоровой фигуры или спектакля-ролевой игры, разыгрываемого одним актером в нескольких лицах (ср. пьесы «Эндшпиль» С. Бекетта, «Человек на все времена» Р. Болта). Среди специфических для драмы языковых сигналов перспективизации особо выделяется смена номинаций одного и того же лица, влияющая на регистр обращений и детерминаторы определенности (артикли, указательные местоимения). Так, меняя номинацию перед репликой на протяжении всей пьесы, героиня «Пигмалиона» Б. Шоу предстает то как цветочница, то как Элиза, то как японка:

*The Flower Girl* → *Liza* → *The Flower Girl* → *The Japanese Lady* → *Liza*

Все имена цепочки реферируют к одному и тому же лицу на разных этапах его восприятия субъектом наблюдения. Смена референтов дает драматургу возможность в сиюминутном режиме показать, как изменение пространства и времени влияет на выдвижение определенной черты персонажа, а также характеризует самого субъекта через объект наблюдения.

Кроме того, у некоторых авторов построение многоплановости достигается за счет тесного порогового пространства (*liminal space*) между глобальным и локальными сеттингами, формируемого при помощи механизма интерсубъективизации. Например, если по сюжету действие пьесы Р. Б. Шеридана «Соперники» глобально происходит на улице в городе Бат, то, локализуясь, указывает на реальную для зрителей и актеров сцену (ср. *Street vs. Stage*):

*A Street in Bath.*

*Coachman crosses the Stage. Enter Fag, looking after him (The Rivals, 9).*

**Принцип симметричности – асимметричности** рассматривается нами в соотнесении со всеми уровнями МДМД и обнаружен в (а)симметричности на уровне внешних и внутренних связей в структуре сюжета, в реплика-ремарочном комплексе, внутри самих реплик и т. д. Подчеркнем, что в драматических текстах данный принцип указывает не на чистую симметрию или наоборот, а на то, что в пьесе происходит некое скольжение между двумя полюсами на разных уровнях. Нами обнаружено, что скриптовая структура пьесы на Уровне 2 (СЮЖЕТ) следует **зеркальной симметрии** фрейтагской пирамиды, выстраивающей драматический сюжет «по восходящей и нисходящей линии» относительно стратегического фокуса в середине действия. В симметричности сторон пирамиды проступают зачатки системы перспективизации в классической драме, которая формировалась с античных времен и утвердилась в эпоху У. Шекспира. Еще одним примером зеркальности структур при построении перспективы в текстах пьес является кольцевая пролого-эпипологовая форма.

Другой полюс шкалы – **асимметричность** – связан с неравным соотношением внутреннего и внешнего планов, составляющих единый реплика-ремарочный комплекс. В современных пьесах асимметричность элементов комплекса не носит столь контрастного характера (ср. пьесы Б. Шоу, П. Шеффера, Т. Стоппарда с развернутыми текстами ремарок).

В репликах симметричность построения перспективы достигается в основном за счет мимезиса, базирующегося на языковых повторах различного вида, который, как правило, носит «бордюрный» характер.

*LADY CROOM: <...> How old are you this morning?*

*THOMASINA: Thirteen years and ten months, mama.*

*LADY CROOM: Thirteen years and ten months, mama. <...> (Arcadia, 17)*

К ряду архитектурных мы также отнесли **принцип линейности – фрагментарности** перспективы, согласно которому пространственно-временной континуум в тексте пьесы может быть представлен либо последовательно, либо разбит на фрагменты с вклиниванием «осколков» других текстов (Ю. М. Лотман). На более мелких Уровнях МДМД принцип **линейности** перспективы прослеживается более очевидно, ср. реплику мистера Хардкасла из «Комедии ошибок» О. Голдсмита:

*HARDCASTLE: And I love it. I love everything that's old: old friends, old times, old manners, old books, old wine; and I believe, Dorothy, you'll own I have been pretty fond of an old wife. (She Stoops to Conquer, 8)*

Персонаж О. Голдсмита перечисляет те ценности, которые важны для него в жизни: старые друзья, старые времена, старые обычаи, старые книги, старое вино. Имея положительную коннотацию, модель *old + N* завершается номинацией *старая жена*, стереотипно обладающей противоположным зарядом, что приводит к юмористическому эффекту. Для инференции введенного в фокус последнего элемента ряда необходимо выстраивание в последовательность всех предыдущих ее элементов. Одним из языковых



средств здесь служит прием перечисления, основанный на семантически неоднородных составляющих.

Тяготение к **фрагментарности** связано с явлением интердискурсивности, которое характеризуется открытостью дискурса, смешением в его пространстве разных дискурсивных типов, жанров и языковых кодов, сдвигом пространственно-временных координат разворачивающихся событий, так или иначе влияющих на характер и степень выраженности в тексте точек зрения персонажей. Принцип фрагментарности приводит к присутствию в тексте пьесы вставок: драматических («пьеса в пьесе»), эпистолярных (сочинение письма), фольклорно-поэтических (реплики «под» народную поэтическую миниатюру, «под» лимерик), повествовательных («рассказ в рассказе»), риторических (выступление с лекцией), а также метакомментирований (перевод реплик с другого языка).

**Принцип эмоциональности и рациональности оценки** связан с механизмами объективизации и субъективизации, коррелирующими с понятиями диктума и модуса Ш. Балли. Специфика данного принципа в текстах драмы заключается в многоплановом характере оценочных перспектив: внутренние перспективы драматических субъектов речи имеют взаимонаправленный характер, диктуемый сюжетом, в то время как внешняя перспектива обращена к зрителю.

Один полюс шкалы – **рациональная оценочность** – свидетельствует о том, что субъект исходит из логики рассуждения и подвергает объект (или себя самого) позитивной или негативной рациональной оценке относительно нормы, принятой в обществе, или того, что представляется ему как норма. К рациональной оценке можно отнести и эпистемическую модальность – оценку знания и незнания, различающуюся по степени достоверности / недостоверности, вероятности / невероятности, возможности / невозможности сообщаемого. Так, в ремарках пьесы «Аркадия» Т. Стоппарда встречаем маркеры эпистемической модальности *never*, *perhaps*, предлагающие некоторую альтернативность сценического образа героя:

*BERNARD: Hello.*

*Gus doesn't speak. He never speaks. Perhaps he cannot speak.* (Arcadia, 22)

Другой полюс – **эмоциональная оценочность** – указывает на преобладание данного типа оценки при конструировании объекта перспективы, при этом дистанция между субъектом и объектом перспективы нередко сокращается, по сравнению с рациональной оценкой. Данный принцип реализуется не только в самой речи говорящих субъектов через эмоционально-оценочную лексику, но и в ее жестовом и мимическом сопровождении, представленном в ремарках. В связи с последним обстоятельством можно говорить об условной полимодальности драматических текстов (см. пьесы «тотального театра» П. Шеффера), демонстрирующих вовлеченность нескольких знаковых систем дискурсивного макрособытия ДРАМА. Это объясняется тем, что потенциальной полимодальности текстов драмы способствуют типичные для

пьес перформативность и сценичность, реализующиеся через указание на различные семиотические модальности, хотя тексты пьес лимитированы рамками вербальной знаковой системы.

Обнаружено, что основные средства формирования оценочной перспективы в языке драмы – это различные фоно-, лексико-семантические и синтаксические средства эмоциональной оценки, а также тема-рематическое распределение информации в высказывании. К используемым авторами фонографическим приемам языка мы отнесли курсив, заглавные буквы, красную строку, фонетическое письмо.

Диадический **принцип реалистичности – искаженности** перспективы связан с оппозицией «реальность – вымышленность». Данная шкала отражает мир как внешнюю сторону перформанса и одновременно лежит в основе вторично моделируемых систем – текстах пьес, конструирующих свои вымышленные миры. Трансформирование (картирование) реальности в языке пьес реализуется при условном изображении мира на основе свойства **ф и к ц и о н а л ь н о с т и**, то есть способности порождать идеи, соотносимые с теми, которые существуют в реальном мире. В этом плане ремарки сеттинга можно рассматривать как перспективу внешнего наблюдателя, «привязывающего» события к сцене. Учитывая, что лингвистически в тексте в большой степени выдвигается то, что соотносится с реальностью [Wärvik 2004], в сеттингах специально оговариваются не только время и место событий, но и полимодальные спецэффекты: зрительные (рассвет, лунное освещение), акустические (шум дождя, звуки колокола), одористические (запах миндального пирожного) и т. д. Так, в пьесе У. Шекспира «Буря» указываются аудиовизуальные спецэффекты, воспроизводящие явления природы (раскаты грома, вспышки молнии): *On a Ship at Sea. A tempestuous noise of thunder and lightning heard* (The Tempest, 565). В «Амадее» П. Шеффера посторонние шумы обозначаются ремаркой *Offstage, noises are heard* (Amadeus, 35), вводящей персонажей на сцену. Сделан вывод о том, что особенности «з а з е м л е н и я» оговариваются драматургом в метатекстах ремарок, в которых уточняются признаковые черты субъектов речи, условные приемы актерской игры, возможности бутафории, аудио- и визуальные спецэффекты. Основными языковыми средствами, реализуемыми за счет механизма контекстуализации, являются пространственный и темпоральный дейксис (местоимения, наречия, предлоги), глаголы перцептивного восприятия.

С другой стороны, при введении «диалектических пар» соперников, при обсуждении «вечных» вопросов бытия и т. д. в текстах драмы может возникать **искаженность**, которая, как правило, не влечет за собой соблюдения формальных признаков. Это проявляется в отсутствии уточняющих пространственно-временных указателей (панхронии), а также в обращении к различным средствам образности: метафоре, аллегории, гиперболе и т. д. (ср. пьесу «В ожидании Годо» С. Беккета).

**Принцип эксплицитности – имплицитности** перспективы в тексте драмы проявляется в том, что эксплицитная перспектива указывает на точку зрения субъекта непосредственно, как правило, за счет средств оценки, в то время как имплицитная не имеет указания на говорящего и его субъективное отношение. Сложность имплицитности перспектив связана с тем, что наравне с непосредственными субъектами речи в коммуникации нередко участвует имплицитный наблюдатель, однако его перспектива может носить закодированный характер. Рассмотрим принцип имплицитности на примере отдельного сценического эпизода пьесы Г. Пинтера «День рождения», в котором представлен диалог между хозяйкой дома Мэг Боулз и невидимым ею собеседником, обозначенным как «Голос». Закодированность фрагмента объясняется тем, что участники скрывают от присутствующего в доме Стэнли подарок на его день рождения. Таким образом, речевой акт информирования миссис Боулз и «Голоса» нацелен на то, чтобы снять риск невольного участия в нем «третьего лица»:

*VOICE (through letter box): Hullo, Mrs Boles...*

*MEG: Oh, has it come?*

*VOICE: Yes, it's just come.*

*MEG: What, is that it?*

*VOICE: Yes. I thought I'd bring it round.*

*MEG: Is it nice?*

*VOICE: Very nice. What shall I do with it?*

*MEG: Well, I don't... (Whispers.)*

*VOICE: No, of course not... (Whispers.)*

*MEG: All right, but... (Whispers.)*

*VOICE: I won't... (Whispers.) Ta-ta, Mrs Boles. (The Birthday Party, 19)*

Весь диалог построен на тактике **у м о л ч а н и я**, где основным фокусом недоговоренности является безличное местоимение *it*. Путем инференции можно заключить, что объект доставлен (*It's just come*) и будет передан миссис Боулз (*I'd bring it round*); объект характеризуется положительно (*Very nice*). Дальнейшие распоряжения должны быть сделаны миссис Боулз (*What shall I do with it?*), но она сомневается (*Well, I don't...*); разговор остается в секрете (*I won't...*).

Специфика ситуации отражается в указании на выбор паралингвистических средств, например, на произнесении части разговора шепотом так, что некоторые сведения остаются «за кадром». Другой имплицит содержится в авторской ремарке *through letter box*, которая уточняет, что разговор происходит через почтовый ящик. Таким образом, при реконструкции свернутых перспектив проясняется и объект обсуждения – посылка, скрываемая от Стэнли. Далее догадка подтверждается: миссис Боулз получает от Лулу, желающей оставаться неузнанной и идентифицируемой лишь как «Голос», подарок для Стэнли на его день рождения.

В сущности, имплицитность перспективы связана с проблемой дополнительных аспектов значения высказывания, пресуппозиций, разделенных какой-либо группой лиц, не включающей или вовлекающей зрителя. Имплицитность также свойственна перспективе, содержащей иронию и сарказм. Нередко дополнительным средством эксплицирования реплик служат метатексты ремарок.

В ГЛАВЕ 5 «Стратегии, тактики, приемы и средства перспективизации в тексте драмы» на основе выявленных принципов выделяются стратегии и тактики построения перспективы в текстах пьес. При этом сам драматический текст рассматривается в качестве важнейшего компонента дискурса, в котором преломляются базовые свойства и структура дискурсивного макрособытия ДРАМА в целом. В своем анализе мы следуем пониманию стратегии как глобальной совокупности осознаваемых действий и моделей поведения, используемых для достижения определенной цели. На локальном уровне стратегии реализуются в определенных тактиках и приемах, объективированных средствами языка (Х. Сакс, Э. А. Щеглофф, Г. Джефферсон, Т. А. ван Дейк, Н. Д. Арутюнова, Д. Франк, М. Т. Палмер, А. Н. Баранов, Г. Е. Крейдлин, Т. Е. Янко, Т. Г. Винокур, О. С. Иссерс, М. А. Голованева). В пьесах стратегии перспективизации находятся в иерархической зависимости от глобальных стратегий драматургического дискурса и культурных установок. Последние влияют на языковые средства выражения, например, приводят к существенному уменьшению и даже отказу от возвышенной речи как канона драматической риторики.

Анализ текстов пьес показал, что одной из базовых стратегий перспективизации, связанной с принципом многоплановости, является **введение в драматический сюжет субъектов перспективы**. Участвуя в чередечечевых актов, субъекты используют тактики моно-, диа- и полилогизации и продвигают действие на макроуровнях МАКРОСОБЫТИЯ и СЮЖЕТА (Уровни 1–2) и на микроуровнях ФРАГМЕНТА и МИКРОФРАГМЕНТА МДМД (Уровни 3–4). **Тактика монологизации** характеризуется установлением минимальной дистанции, необходимой для психологического приближения субъекта к читателю / зрителю при создании ситуации доверительной беседы или исповеди-признания. На Уровне 1 МДМД коллективный субъект-зритель, вовлеченный в монолог субъекта речи как молчаливый конфиден, вступает с ним в интересубъективные отношения, имеющие не прямой синхронный характер.

Тактика монологизации представлена тремя основными **приемами**, формирующими индивидуальный набор языковых средств. К ним мы относим лирический монолог, публичный монолог и монолог самораскрытия [Хализев 1986; Gill 1995]. **Прием лирического монолога** (*private soliloquy*), опирающийся на механизм субъективизации, максимально приближен к мысленному дискурсу и нацелен на уединение. При этом данный прием имплицитно опирается на механизм интересубъективизации, что становится очевидным на Уровне 1 (ЗРЕЛИЩЕ). **Прием публичного монолога** (*public*

*soliloquy*), напротив, эксплицитно основан на механизме интерсубъективизации. Данный прием используется чаще для создания перспективы отрицательных героев, которые, напрямую обращаясь к гипотетическому зрителю, навязывают ему свою точку зрения (ср. монологи Яго и Сальери). **Прием самораскрытия** (*self-disclosure*) служит авторской интенции восполнить недостающие сведения (лакуны) зрителю. С одной стороны, данный прием реализуется за счет механизма объективизации, способствующего формированию рациональности оценки, и выражается в монологической декларативности. Одновременно задействуется механизм контекстуализации, связанный с необходимостью корректировки пресуппозиций и точек зрения в сиюминутном режиме.

В этом плане примечателен «двуголосый» лирический монолог Ромео, оставляющий двойственность впечатления за счет присутствия в нем разновекторных слов – о к с ю м о р о н о в:

*Why then, O brawling love! O loving hate!  
O any thing! of nothing first create.  
O heavy lightness! serious vanity!  
Mis-shapen chaos of well-seeming forms!  
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!  
Still-waking sleep, that is not what it is!* (Romeo and Juliet, 828)

Фрагмент длиной в шесть строк содержит множественные восклицания, построенные за счет поэтизма – междометия *O*, а также одиннадцати оксюморонов – довольно редкой для драматического текста фигуры речи: *brawling love; loving hate; anything of nothing; heavy lightness; serious vanity; mis-shapen chaos of well-seeming forms; feather of lead; bright smoke; cold fire, sick health; still-waking sleep*. По сути, синтез положительных и отрицательных черт любви дается как потенциальная двойственная перспектива с полюсными эмоциями и противоречивыми ощущениями, нередко свойственными мысленным рассуждениям. Тактика монологизации в данном случае опирается на взаимосвязанные механизмы отдаления и объективизации: об этом свидетельствуют общая отстраненность монолога, в котором свойства любви вербализуются существительными с абстрактными значениями, и отсутствие прямых маркеров субъективизации – местоимений 1-ого лица. Двойственная перспектива достигается также механизмом дефокусирования, в частности, расщеплением фокуса в двучленных сочетаниях, построенных на оксюмороне и дополнительно усиленных зеркальной фигурой хиазма в восклицаниях (*O brawling love! O loving hate!*).

**Тактика диалогизации** в тексте драмы опирается на свой аналог – естественный диалог, с которым не всегда совпадает параметрически, что связано с миметичностью пьесы, с одной стороны, и ее сценарной условностью – с другой. Специфика тактики драматической диалогизации представлена в таблице 1, в которой свойства диалога в пьесе соотнесены с параметрами Уровня 1 (потенциальной ситуации постановки пьесы). К этим

параметрам относятся: тип и функция ситуации, статус субъектов речи, тип межличностных отношений, темпорально-локутивные свойства ситуации:

**Таблица 1. Характеристики драматической диалогизации**

<b>Параметры</b>	<b>Драматическая диалогизация</b>
ТИП СИТУАЦИИ	инсценированный
ФУНКЦИЯ СИТУАЦИИ	миметическая (имитация приветствия, комплимента и т. д.)
СТАТУС СУБЪЕКТОВ	миметический (имитация социальной и должностной иерархии)
ТИП МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ	миметический (квазиофициальный, квазиинтимный, квазидоверительный («на публику», «с оглядкой»))
ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ	онлайновая / на условном временном расстоянии
ЛОКУТИВНОСТЬ	контактная / квазидистантная

Как показано в таблице 1, главной особенностью диалогизации является тенденция к мимезису, присущая драме как вторично моделируемой системе. Несмотря на фактор подготовленности и указанную общую тенденцию к «игре», диалогизация в драме, как и в дискурсе, основывается на звеньях единой интерактивной программы, а именно стремится к частичной демократизации речи и строится на семантической избыточности, самокоррекции, на начале «с нуля».

Приведем в качестве иллюстрации диалог между Молодым сирийцем и Пажем царицы Иродиады из пьесы О. Уайльда «Саломея». В данном эпизоде демонстрируется условная театрализованная манера, передающая возвышенность чувств Молодого сирийца к принцессе Саломее и вневременной характер ситуации в целом.

*THE YOUNG SYRIAN: How beautiful is the Princess Salome to-night!*

*THE PAGE OF HERODIAS: You are always looking at her. You look at her too much. It is dangerous to look at people in such fashion. Something terrible may happen.*

*THE YOUNG SYRIAN: She is very beautiful to-night. (Salome, 719)*

В ходе инсценированной ситуации, воспроизводящей доверительные отношения, формируются две перспективы. Первая представлена восклицаниями влюбленного Молодого сирийца, вторая – предупреждениями об опасных последствиях этой любви, принадлежащих Пажу как субъекту эмпатии. Основная специфика данного инсценированного диалога состоит в его **з а п р о г р а м м и р о в а н н о м** кольцевом построении, содержащем несколько анафорических конструкций. Указанные структуры порождают музыкальный эффект, присущий поэзии.

Далее возвышенный стиль сменяется естественностью вклиненного диалога между часовыми царя Ирода. Лингвистически диалог изобилует повторами, создающими эффект семантической избыточности:

*FIRST SOLDIER: The Tetrarch has a sombre look.*

*SECOND SOLDIER: Yes; he has a sombre look.*

*FIRST SOLDIER: He is looking at something.*

*SECOND SOLDIER: He is looking at some one.*

*FIRST SOLDIER: At whom is he looking?*

*SECOND SOLDIER: I cannot tell.*

При объединении на уровне МИКРОФРАГМЕНТА диалог строится по формуле А–В–А–С–D–C–D с учетом явной коммуникативной изоляции субъектов перспективы А–В от субъектов перспективы С–D. При этом для внешнего наблюдателя (читателя, зрителя) основным является контраст возвышенного и обыденного, переданный в языке средствами синтаксиса.

При диалогизации перспектива выстраивается прежде всего на уровне вопросно-ответных комплексов, которые включают г и б р и д н ы е п р и е м ы и варьируются *ad infinitum*, принимая форму риторического вопроса, вопроса-приказа, вопроса-просьбы, вопроса-переспроса и т. д. Так, задавая вопрос, субъекты речи одновременно высказывают удивление, иронию, эмпатию, уточняют обстоятельства, тем самым выделяя ракурс перспективы и свойства референтов или затемняя их. За счет новых шагов диалогизации отношения эмпатии могут смещаться к конфликтным и наоборот. Это указывает как на солидаризацию мнений субъектов перспективы (моноперспективу), так и на их конфронтацию (полиперспективу), включая их возможную мену. В то же время общий характер диалогизации в пьесе соотносится со всеми Уровнями МДМД и включает в себя как потенциальный и опосредованный диалог зрителя и актеров, драматурга и читателя на Уровне 1 СИТУАЦИИ, так и «непосредственные» диалоги на Уровнях 2-4 СЮЖЕТА, ФРАГМЕНТА и МИКРОФРАГМЕНТА

Спецификой **тактики полилогизации** в тексте драмы является наличие многих субъектов перспективы, демонстрирующих индивидуальные особенности речи и поведения. Благодаря экспансии представляемых субъектами логик, манер мышления, эмоций и т. д. полилогизация привносит в драматическое действие эффект «многоголосицы», формирующей полиперспективу. К основным приемам полилогизации в драме можно отнести **речевое воспроизведение ритуализированных ситуаций** знакомства, диспута, выяснения отношений и т. д., построенных по универсальным правилам равномерного участия, перераспределения ролей, соблюдения этикетных норм общения. **Неканонические приемы** демонстрируют разрушение этих правил и представлены техниками наложения речи или намеренной изоляции «третьего лица». Так, эффект «симультанно произнесенной речи» строится на гиперболизации изображаемой ситуации и используется в текстах пьес для создания особой аффективной тональности неразберихи, экзальтации и абсурда. Важная роль в этом случае отводится графическому средству фигурных скобок. В детективной пьесе А. Кристи «Лощина» на данном приеме строится МИКРОФРАГМЕНТ, в котором один из персонажей, Джон, роняет, но не разбивает статуэтку Герды.

HENRIETTA: *John! (She watches him with sharpened interest.)*

GERDA: }  
JOHN: } (Together) { *Oh, John, my statuette.*

SIR HENRY: *That's it. Blonde with a husky voice.*

(The Hollow, 199)

В целом, тактики моно-, диа- и полилогизации реализуются в тексте особым набором языковых средств. В частности, для монологизации типична возвышенная, оценочная лексика, обращения, восклицательные предложения, риторические вопросы, метафора, метонимия, эпитет, перифраз, параллельные конструкции, инверсия, оксюморон, парадокс. Тактики диа- и полилогизации обнаруживают частичное перекрещивание средств. При диалогизации используются лексика различных типов (литературно-разговорная, обиходно-разговорная, сниженная), выражения, создающие эффект семантической избыточности, самокоррекция; фиксаторы внимания (обращения, восклицания, повторы); инверсия, эллипсис; разные типы вопросов (риторические, вопросы-переспросы и т. д.). Для полилогизации характерны непродолжительные, последовательные реплики; этикетные клише; обращения, повтор; риторические вопросы; семантическая избыточность; гипербола, ирония, сарказм; параллельные конструкции; инверсия, эллипсис, сравнение.

**Стратегия симметричного / асимметричного введения** субъектов перспективы акцентирует неравномерность распределения персонажей (их общего количества, присутствия «на сцене», количества и длины реплик и пр.) в драматическом действии и основана на механизмах (де)фокусирования и наведения / отдаления. Стратегия (а)симметрии проявляется в тактиках противопоставления субъектов речи и субъектов молчания, субъектов-мужчин и субъектов-женщин, главных и второстепенных субъектов перспективы. **Тактика асимметрии «голос – молчание»** задействует специфического участника драмы – молчащего субъекта, использующего **минус-прием молчания**. Маркированные в тексте драмы ремарками *Pause* и *Silence*, короткие и длинные паузы «молчащего» персонажа, как правило, противопоставлены «поток сознания» субъектов речи и продиктованы ситуаций общения (давление, конфликт). Имплицитная перспектива субъекта молчания может заключать в себе как отступление перед агрессией (скрытое согласие), так и ее игнорирование (скрытое сопротивление). Центральным звеном речевого акта молчания следует назвать его и м п л и к а т у р у, требующую дополнительной инференции. Так, молчание членов королевской семьи во время сцены «мышеловки» в «Гамлете» является более значимым, чем происходящее на сцене действие, которое они наблюдают. Внешний диапазон сценического приема молчания широк – от демонстрации удивления и ступора (немая сцена, снятие масок) до безучастности; как правило, все они включают элемент «игры». В целом, минус-прием молчания подтверждает, что при перспективизации в драме отсутствие речевых актов имеет не меньшее значение, чем их присутствие.



**Тактики симметрии и асимметрии «мужской – женский»** способствуют построению перспектив, основанных на гендерной перформативности. В классических комедиях женщины участвуют в «словесной дуэли» наравне с мужчинами и, несмотря на свое зависимое положение, показаны индипендентными и эмоционально реактивными. Для уравнивания в правах также используется игровой гетеронормативный **прием перевоплощения**, где в ходе некой ролевой игры персонажи-женщины меняют гендерную идентификацию и манипулируют сознанием персонажей-мужчин. В современных пьесах создаются «домены мужчин» и «домены женщин» (Дж. Латтерби), сформированные с учетом субъекта гендера, а привычная позиция власти и авторитета подвергается сдвигу.

(А)симметричное введение субъектов речи диктуется пирамидальной иерархизацией **перспектив главных и второстепенных героев и событий**, выделяемых с помощью **приема прозиметрии** как особого соотношения стиха и прозы. Опираясь на механизмы (де)фокусирования и дейктического шифтирования, прозиметрия маркирует разные авторские перспективы: поэзия – исходную (например, «Гамлет» У. Шекспира), проза – ее деривата (римейк Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»). Так, подчеркнутая преданность Полония королю и используемые в связи с этим высокие понятия «Бог», «долг», «душа», «король» поэтического фрагмента У. Шекспира выражены возвышенной лексикой: *my lord; I hold my duty as I hold my soul; my God; my gracious King*:

*POLONIUS: Have I, my lord? Assure you, my good liege,  
I hold my duty as I hold my soul,*

*Both to my God and to my gracious King; <...>*

*[Exeunt – leaving ROSENCRANTZ and GUILDENSTERN]*

(Rosencrantz and Guildenstern are Dead, 28–29)

Для контраста обмен обыденными репликами стоппардовских персонажей построен на разговорной речи с присущим ей эллипсисом и апосиопезисом.

*ROSENCRANTZ: I want to go home.*

*GUILDENSTERN: Don't let them confuse you.*

*ROSENCRANTZ: I'm out of my step here –*

*GUILDENSTERN: We'll soon be home and high – dry and home <...>  
There! and we'll soon be home and dry ... and h i g h and dry... (Ibid.)*

Эмоциональное состояние героев (растерянность, замешательство, отчаяние) подчеркнуто элементом языковой игры, одновременно имплицитно оценочные значения, которые ведут к снижению образов современных персонажей Т. Стоппарда на фоне высокого стиля У. Шекспира (ср. *bathos*).

В целом, прозиметрические структуры отражают эмоциональную или рациональную оценочность по линии «автор – читатель» и тем самым проясняют внешнюю перспективу. Прозиметрия маркируется за счет контраста средств поэзии (рифма, метрика, аллитерация, ассонанс, консонанс) и прозы

(разговорная лексика, просторечия, игра слов, эллиптические конструкции), обеспечивающего тексту пьесы снижение или повышение стиля.

**Стратегия коллажирования** носит интердискурсивный характер и строится за счет введения в пространство субъекта перспективы «чужого» объекта, а также за счет уподобления одного субъекта перспективы другому субъекту. В первом случае среди тактик коллажирования выделяются *вклинивание «пьесы в пьесе»*, во втором – *стилизация* и *пародирование*. Основными механизмами стратегии коллажирования являются (де)фокусирование, наведение / отдаление, дейктическое шифтирование, (ре)контекстуализация. В классический период вставочная пьеса-намек («Бесплодные усилия любви», «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Буря» У. Шекспира, «Критик, или Репетиция одной трагедии» Р. Б. Шеридана) использовалась на уровне ФРАГМЕНТА в качестве речевого поступка героя и служила усилению стратегического фокуса, которым являлся центральный конфликт драмы. При наложении перспектив двух пьес единая моноперспектива сохранялась и умножалась. В современных римейках («Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Травести» Т. Стоппарда) перспектива подвергается расщеплению, находясь в отношениях контраста или противоречия со своим прототекстом. В таких случаях можно говорить о полиперспективе субъектов речи на уровне СЮЖЕТА и о метаперспективе автора уровня СИТУАЦИИ, придающей пьесе «новое» звучание. В языковом плане тексты-коллажи реферируют к идиостилю авторов, узнаваемому благодаря общим фоновым знаниям и контексту. *Тактика пародирования* подчеркивает изменения не только в стиле или языке исходного текста, но и в ракурсе перспективы, то есть в диапазоне оцениваемых свойств объекта.

**Оценочная стратегия** связана с отношением субъекта перспективизации к объекту, выражаемом через оценку свойств последнего, и строится на принципе эмоциональности / рациональности оценки. Характер (ракурс) оценки обусловлен не только субъектом перспективы, но и точкой обзора, от которой зависит дистанция до объекта. На Уровне 1 МДМД субъектами оценки одновременно являются сопереживающие зрители и «вживающиеся» в роль актеры, на Уровнях 2–4 – это субъекты-персонажи. Основными эмоционально-оценочными и рационально-оценочными тактиками в драме служат эмпатия, конфликт и уклонение от конфликта. Основываясь на механизмах субъективизации, объективизации, интерсубъективизации, *тактика эмпатии* наделяет субъекта способностью поставить себя на место другого и смотреть на проблемы с его точки обзора. При этом для эмпатии характерны как объективность и рациональность, так и субъективность и эмоциональность. Приемы эмпатии в драме включают основанные на эмпатическом параллелизме сопереживание и вживание в роль. Они отражают склонность зрителей / актеров / персонажей к эмоциональному заражению и кооперации, их способность оценивать

поведение и чувства других персонажей. В языке это обнаруживается, например, в эмоционально-экспрессивной лексике, условном наклонении, перфекте, этикетных клише:

*ROBERT: But Betty, I'm awfully sorry if all this stuff has upset you. I know it's nothing to do with you, anyhow* – (The Dangerous Corner, 15)

**Тактика конфликта** в драматическом тексте избирается при эмоциональном, интеллектуальном, возрастном, социальном рассогласовании субъектов перспективы. В пьесах конфликт предстает как противопоставление точек зрения, ведущее к спору, ссоре, диспуту между персонажами, занимающими (а)симметричные позиции протагониста и антагониста, агрессора и жертвы. При контрарных противоречиях отношения соперников характеризуются относительной толерантностью. В речи используются приемы фатической коммуникации (колкость, издевка), различные средства непрямой оценки: эвфемизмы, контекстуальные антонимы. При контрадикции отношений соперники демонстрирует полную непримиримость; в их речи используются инвективы, экспрессивно сниженная лексика, отрицательные коннотации. На синтаксическом уровне применяются усилительные и параллельные конструкции, конструкции с противопоставлением, восклицательные предложения и пр. В диалогах персонажей тактика конфликта может сопровождаться **тактикой уклонения от конфликта**, которая указывает на стремление персонажа избежать напряженности в отношениях, сохранить свой имидж и т. д. С точки зрения перспективы, данная тактика означает, что субъект перспективы пытается согласовать, сблизить противопоставленные точки зрения. Следовательно, персонаж наделяется репликами, в которых снижается категоричность, лексика с отрицательной оценкой сменяется на позитивную или нейтральную. При смене темы для речи персонажа характерна семантическая избыточность (плеоназм, тавтология). Нерешительность и некатегоричность речевого поведения выражаются с помощью заполнителей пауз, эллипсиса, апопсиопезиса, инверсии, хеджирующей лексики.

**Стратегия эксплицирования и имплицирования информации** связана с таким компонентом перспективы, как ракурс, и опирается на механизмы фокусирования и дефокусирования, так как заключается в выборе говорящим большего или меньшего диапазона объектов и их свойств для вербализации. В отличие от эксплицирования, типичного для метатекстов и паратекстов драмы, имплицирование направлено на м и н и м и з а ц и ю диапазона свойств, выраженного языковыми средствами. Эксплицированию и имплицированию подвергаются все уровни МДМД. При этом основные тактики вырабатываются с целью введения прямых или закамуфлированных сведений о жанре, локусе пьесы, ролях персонажей и дистанции между ними. Тактика **а д д и т и в н о с т и** представлена приемами составления скриптовых сценариев в виде театральной программки или синопсиса, прогнозирующего события пьесы. Аддитивными являются и ремарки сеттинга, хотя и могут имплицитно указывать на психологическую

дистанцию и официальность / неофициальность отношений героев. К тактике *неадекватности* относятся такие приемы имплицирования, как игра слов, говорящие имена, раздвоение ролей-масок: роль-маска, расщепленная роль-маска, антимаска, архетип. Маркерами имплицирования являются импликаты, требующие определенных фоновых знаний, а также те, которые выражены тропами (метафора, зевгма, аллюзия, ирония) и фигурами речи. Кроме того, импликаты составляют элементы «игры» в семантических пропусках, окказионализмах, каламбурах, парадоксах.

Установленные в ходе исследования закономерности, отражающие соотношение принципов, стратегий, тактик, приемов языковых средств перспективизации, были систематизированы в виде *сводной таблицы* (табл. 2). Предлагаемая таблица показывает, что принципы перспективизации в пьесе зависят от ряда когнитивных механизмов и обуславливают систему стратегий. Для каждой из стратегий устанавливаются свои тактики, приемы и языковые средства реализации. В целом, таблица 2 демонстрирует, что, формируясь при взаимодействии различных компонентов перспективы, стратегии охватывают разные уровни МДМД: введение субъектов перспективы, их симметричную и асимметричную аранжировку, коллажирование, то есть введение или наложение чужеродного объекта («пьеса в пьесе», стилизация, пародия), оценивание объекта перспективы в ситуациях эмпатии, конфликта и уклонения от конфликта, эксплицирование и имплицирование информации, касающееся межличностной дистанции и ракурса оценки, и т. д. В таблице 2 показано, как принцип многоплановости реализуется в стратегиях введения разных субъектов перспективы, то есть полифонии субъектов речи в монологах, диалогах, полилогах и метакомментирования субъектов наррации; принцип (а)симметричности акцентирует (а)симметричное аранжировку субъектов перспективы, например, при противопоставлении субъектов речи и субъектов молчания в немой сцене, субъектов-мужчин и субъектов-женщин в приеме перевоплощения и т. д.

В языковом плане, таблица 2 демонстрирует, что определенная группа средств одновременно используется для реализации разных стратегий и тактик перспективизации. К ним относятся следующие средства: дейксис (местоимения и наречия), обращения, говорящие имена, экспрессивная и оценочная лексика, интенсификаторы, индикаторы сенсорной оценки, повтор разных видов. Особую роль играет экспрессивный синтаксис (инверсия, анадиплосис, тема-рематическое распределение слов в предложении). Данные языковые явления можно рассматривать как *многофункциональные средства*, способствующие построению перспективы одновременно на нескольких уровнях и вдоль разных шкал. Предложенный перечень носит общий характер и может быть уточнен и продолжен.

**Таблица 2. Сводная таблица средств построения перспективы в дискурсивном макрособытии ДРАМА**

Принципы	Стратегии	Механизмы	Тактики	Приемы	Языковые средства выражения
Многоплановость	Введение субъектов перспективы	фокусирование, наведение, субъективизация, объективизация, intersубъективизация, контекстуализация, реконтекстуализация	монологизация	лирический монолог, публичный монолог, монолог самораскрытия	возвышенная, оценочная лексика, обращения, восклицательные предложения, риторические вопросы, метафора, метонимия, эпитет, перифраз, параллельные конструкции, инверсия, оксюморон, парадокс
			диалогизация	диалог как вопросно-ответное единство	литературно-разговорная лексика, семантическая избыточность, самокоррекция; фиксаторы внимания (обращения, восклицания, повторы); инверсия, эллипсис; разные типы вопросов: риторические, вопросы-переспросы, вопросы-приказы, вопросы-просьбы
			полилогизация	полилог: конвенциональный (этикетный, полилог- диспут); игровой: наложение речи, изоляция «третьего» лица	синтаксически простые, последовательные реплики; этикетные клише; обращения, повтор; риторические вопросы; семантическая избыточность; гиперболы, ирония, сарказм; параллельные конструкции; инверсия, эллипсис, сравнение; графические средства
	Метакомментирование	фокусирование, дефокусирование, наведение / удаление; дейктическое шифтирование; intersубъективизация	наррация метакомментатора, именование персонажа перед репликой, внешние сдвиги в сеттингах	внутренняя наррация, монодраматическая наррация, порождающая наррация, рамочная наррация, композиционная наррация	(не)формальный стиль, нейтральная и эмоционально-экспрессивная лексика, фоносемантические средства, аттракторы внимания (обращения, повторы, восклицательные предложения, риторические вопросы, повелительное наклонение); метафора, метонимия, эпитет, перифраз; параллельные конструкции, инверсия; графические средства
Симметричность / асимметричность	Голос - молчание	фокусирование, дефокусирование, наведение и удаление, дейктическое шифтирование, смена траектории сканирования, субъективизация, объективизация, intersубъективизация, контекстуализация	ассиметрия «голос – молчание»	прием «потока сознания»; минус-прием молчания: молчание как отступление или как сопротивление; снятие масок, немая сцена	средства пунктуации; ремарки <i>Pause</i> и <i>Silence</i> как маркеры паузации, ритмизации, описания невербальных средств, отражающих мимику и жесты
	Мужской – женский		(а)симметрия «мужской – женский»	миметическая ролевая игра, перевоплощение, разграничение «доменов мужчин» и «доменов женщин»	эмоционально-экспрессивная, оценочная лексика, обращения, повтор в эхорепликах; маркеры модальности, личные местоимения; контекстуальные синонимы и антонимы; параллельные конструкции
	Главный – второстепенный		(а)симметрия «главный – второстепенный»	прозиметрия как синтез прозы и поэзии, включая фольклорно-песенную	контраст средств поэзии (рифма, метрика, аллитерация, ассонанс, консонанс) и прозы (разговорная лексика, просторечия, эллиптические конструкции), снижение и повышение стиля; игра слов

Принципы	Стратегии	Механизмы	Тактики	Приемы	Языковые средства выражения
Линейность / фрагментарность	Коллажирование	фокусирование, дефокусирование, дейктическое шифтирование, смена траектории сканирования, интерсубъективизация, (ре)контекстуализация	вклинивание «пьесы в пьесе», стилизация, пародирование, сценическая интертекстуальность	«пьеса в пьесе», пародия, травести, стилизация	синтез различных стилей (драматического, эпистолярного, повествовательного, риторического, фольклорно-поэтического) и языков (латыни, квазиперевода); метафора, антономасия (говорящие имена), аллюзия, ирония, цитация; игра слов, основанная на паронимической аттракции (каламбур, малапропизм)
Эмоциональность / рациональность оценки	Оценочная (эмоциональная или рациональная)	фокусирование, дефокусирование, дейктическое шифтирование, субъективизация, объективизация, интерсубъективизация	эмпатия: коммуникативная / когнитивная, эмоциональная / рациональная	эмпатический параллелизм: сопереживание, вживание в роль; приемы фатической коммуникации: <i>small talk</i> , похвала, комплимент, шутка	оценочная, эмоционально-экспрессивная лексика (восклицания, оценочные предикаты); почтительные формы, этикетные клише (слова приветствия, извинения, похвалы, комплимента, шутки, типичные для <i>small talk</i> ); средства экспрессивного синтаксиса: автоустановки в форме повелительного наклонения; условное наклонение; инверсия, клефты (модель <i>it + be + focus + clause</i> )
			конфликт: контрарный, контрадикторный	приемы фатической коммуникации: колкость, издевка	оценочная лексика с негативной оценкой, сниженная лексика, инвективы; эвфемизмы; восклицания; контекстуальные синонимы и антонимы, экспрессивный синтаксис, пассивный залог
			уклонение от конфликта	смена темы, молчание	семантическая избыточность (плеоназм, тавтология), хеджирующая лексика; паузация, пунктуация; эллипсис, апосиопезис, инверсия
Эксплицитность / имплицитность	Эксплицирование и имплицитирование информации	фокусирование, дефокусирование, наведение / удаление, субъективизация, объективизация, интерсубъективизация, контекстуализация	тактики аддитивности хронотопа, жанра пьесы, ролей и дистанции	скриптовый сценарий, ремарки сеттинга	обращения, в том числе почтительные формы; местоименный дейксис; инвективы; ремарки <i>в сторону</i> , <i>с оглядкой</i> ; средства экспрессивного синтаксиса
			тактики неаддитивности хронотопа, жанра пьесы, ролей персонажей и дистанции между ними	языковая игра, говорящие имена, раздвоение ролей-масок: персонаж – роль-маска, персонаж – расщепленная роль-маска	обращения, средства образности (метафора, метонимия, аллюзия, антономасия), средства языковой игры (каламбуры, малапропизмы, оксюмороны, парадоксы); экспрессивный синтаксис (параллельные конструкции с анафорическим повтором и т. д.)

Принципы	Стратегии	Механизмы	Тактики	Приемы	Языковые средства выражения
Реалистичность / искаженность	Трансформирование	фокусирование, дефокусирование, наведение /удаление, дейктическое шифтирование, (ре) контекстуализация,	условное изображение мира: иконическое, неиконическое	условные приемы актерской игры ( <i>double-casting</i> ), бутафории ( <i>affordances</i> ), изображения времени (ахроническое, панхроническое), пространства ( <i>middle distance</i> )	темпоральный и пространственный дейксис (местоимения, наречия); средства образности (метафора, олицетворение, гипербола)

**ГЛАВА 6 «Историческая динамика перспективизации в названии и ремарках пьесы»** содержит результаты анализа некоторых исторических изменений в построении перспективы в текстах английских пьес классического и неклассического периодов. Данный анализ был проведен для проверки гипотезы о вариативности принципов и стратегий перспективизации в тексте драмы в зависимости от культурно-исторических изменений в драматургическом дискурсе в целом.

В качестве объекта анализа были выбраны метатексты, относящиеся к планам «автор – читатель», «режиссер – зритель», «режиссер – актер». Они составляют базовые структуры текста пьесы и включают в себя название, список действующих лиц (СДЛ), сеттинги и ремарки межрепликового характера. Данные метатексты реализуются на всех уровнях дискурсивного макрособытия ДРАМА, поддерживая связи от микроуровня МИКРОФРАГМЕНТА (который они сами по себе представляют) через ФРАГМЕНТ сцены до макроуровней СЮЖЕТА и СИТУАЦИИ. Сопоставление метатекстов пьес классического и неклассического периодов в некоторой степени позволило выявить некоторые изменения, которые отражают общие эволюционные сдвиги в английской драме за шесть веков ее существования.

В результате анализа метатекстов было установлено, что, несмотря на отличия в языковой объективации стратегий и тактик перспективизации, перспектива в них строится на тех же принципах, что и основной корпус пьес. К таким принципам относятся: многоплановость, (а)симметричность, реалистичность, эксплицитность. Механизмами построения перспективы, которые также не обнаружили зависимость от исторических изменений, являются механизмы аттенциональности, а именно фокусирование, дефокусирование, наведение, отдаление, дейктическое шифтирование. При этом закадровость метатекстов создает специфический баланс механизмов объективизации и субъективизации, который может меняться в зависимости от исторической эпохи. Так, для классического периода характерно выведение в метатексты внешней (объективной) информации, при этом сам субъект перспективизации «извне» (драматург) не выражен эксплицитно. В неклассический период данная тенденция сохраняется, однако процессы субъективизации становятся более выраженными в случаях описания внутренних состояний персонажей, через которые дается взгляд на события сюжета. В неклассических пьесах чаще встречаются случаи субъективизации и интерсубъективизации. Например, описание комнаты в старинном поместье

«Аркадия» дается Т. Стоппардом глазами современника:

*A room on the garden front of a very large country house in Derbyshire in April 1809. Nowadays, the house would be called a stately home. <...> Nothing much need to be said or seen of the exterior beyond. We come to learn that the house stands in the typical English park of the time. Perhaps we see an indication of this, perhaps only light and air and sky. (Arcadia, 1)*



Основными маркерами интерсубъективизации служат личное местоимение 1-го лица (*we*), средства модальности (*Nothing much need to be said; perhaps*), условное наклонение (*the house would be called*).

Проведенный анализ подтвердил, что метатексты пьес, вне зависимости от исторического этапа, служат точкой отсчета для указания на основные компоненты перспективизации, а именно:

- задают **общий вектор** и тональность перспективы (все метатексты);
- устанавливают **точку отсчета** в выбранной сетке координат (СДЛ, сеттинги);
- регламентируют введение **действующих лиц** (СДЛ, сеттинги, ремарки);
- уточняют **аранжировку** персонажей в плане статуса и гендера (СДЛ);
- задают **ракурс** оценки при группировании персонажей (название, СДЛ);
- прогнозируют отношения **эмпатии и конфликта** (все метатексты);
- проясняют межличностную **дистанцию** (СДЛ, сеттинги, ремарки);
- открывают доступ к **мысленному дискурсу** персонажей (ремарки);
- позволяют судить о **внутренних состояниях** персонажей (название, сеттинги, ремарки).

Построение перспективы в пьесах начинается с ее **названия**, призванного резюмировать, оценивать и / или рекламировать различных героев и сюжеты, привлекая или провоцируя публику. С целью получения более полной картины процессов перспективизации в заголовках пьес нами был привлечен список названий лучших произведений английской драматургии XVI–XX веков, выставленный в рамках Театрального проекта Лондонского Национального театра [Театральный проект 1999]. Материалом послужили отобранные из общего списка 100 названий лучших пьес 31 автора от У. Шекспира до Л. Батлера (17 классических и 14 современных писателей).

Анализ показал, что при перспективизации в фокус названия вводятся субъекты речи, их референтные признаки, значимые события и объекты. На всех этапах своего развития названия английских пьес соблюдают модели, заданные в эпоху Ренессанса. Общие правила организации названия сохраняются, изменения не имеют столь выраженного характера. В данном списке наиболее **продуктивными моделями** являются **модель Adj + N** (*The Northern Lass* Р. Брома; *The Careless Husband* К. Сиббера; *Private Lives* Н. Кауарда) и **модель N + Prep + N** (*The Duchess of Padua* О. Уайльда; *The Man of Destiny* Б. Шоу; *Murder on the Nile* А. Кристи). Данные модели **составляют 78%** от общего числа проанализированных названий и характеризуются **средней длиной в два знаменательных слова**. В то же время, сложные названия с двойной конструкцией в настоящее время считаются архаичными и практически не применяются (*Twelfth-Night; or, What You Will* У. Шекспира; *The Man of Mode, or Sir Fopling Flutter* Дж. Этереджа).

Исторические изменения в перспективизации в названиях пьес выявляются при противопоставлении по шкалам «эмоциональность –

рациональность», «имплицитность – эксплицитность», «симметричность – асимметричность». Наиболее явно изменения коснулись **тактики асимметрии в отношениях «мужской – женский»**, которая в XX веке привела к гендерной симметричности, например, у Б. Шоу (*Mrs Warren's Profession; Candida; The Dark Lady of the Sonnets; Fanny's First Play, Saint Joan*), у О. Уайльда (*A Woman of No Importance; Salome; La Saint Courtisane; Vera, or The Nihilists; The Duchess of Padua*). Тактики эксплицирования жанра и ролей дополнились **тактикой их имплицирования** в пьесах-детективах А. Кристи (*The Mousetrap; The Hollow; Rule of Three; Spider's Web*).

Кроме того, в названиях неклассических пьес наиболее заметно усиление **стратегии имплицирования**, реализуемой через использование лексем-символов, метафорических выражений и аллюзий у Б. Шоу (*Pygmalion; The Dark Lady of the Sonnets; John Bull's Other Island*), Т. Стоппарда (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead; Arcadia*). Текстовый материал также указывает на рост значимости **эмоционально-оценочной стратегии** в современных заголовках, которые демонстрируют тенденцию к провокационности и эксцентрике (*I'll Be the Devil* Л. Батлера; *The Lady's not for Burning* К. Фрая).

**Список действующих лиц** (СДЛ) группирует субъектов речи по их социально-иерархической роли, тем самым устанавливая межличностную дистанцию и тип межличностных отношений в ситуации конфликта, эмпатии, нейтралитета. Анализ **заголовка СДЛ** показал, что в разные эпохи имплицировались различные субъекты внешней перспективы МДМД: в заголовке *Dramatis Personae* в XVI–XIX веках – режиссер и театральные зрители пьес; в заголовке *Characters* в XIX–XX веках – режиссер и читатели; в заголовке *Cast* в XX веке по настоящее время – режиссер и (кино)зрители / радиослушатели, хотя между вторым и третьим этапом нет четкого разграничения. Сегодня архаика латинского названия *Dramatis Personae* заменена на современные языковые формы.

СДЛ, а также **краткие заметки** (*Author's Notes*), сопровождающие СДЛ у некоторых современных авторов, ориентируют режиссера на подбор актеров, а читателей / зрителей – на участников пьесы. В результате анализа СДЛ за период XVI–XX веков обнаружен ряд инноваций. Они связаны с изменениями в перспективизации, которые касаются количества введенных субъектов речи, релевантности представленных при их введении референтных свойств, а также (а)симметричности введения субъектов гендера. В таблице 3 показано, что: 1) состав участников сократился от 100 до 10 – 15; 2) женские персонажи включены в общий список; 3) порядок следования персонажей регулируется принципом значимости.

Переход от эпических многофигурных пьес У. Шекспира к камерным комедиям классицизма и эпохи Просвещения привело к сокращению количества персонажей уровня СЮЖЕТА и сужению полиперспективности в МДМД в целом. Достигла симметричности линеаризация субъектов гендера.

Отказ от приоритета сословных и статусных характеристик означает выстраивание персонажей в СДЛ по принципу их значимости для действия.

Таблица 3. Исторические изменения в построении перспективы в СДЛ

Параметры перспективизации	Периоды развития английской драмы по векам			
	XVI–XVII вв.	XVIII в.	XIX в.	XX в.
<i>Количество введенных субъектов речи</i>	до 100	15–17	12–17	1–12
<i>Релевантность референтных свойств при введении субъектов речи</i>	социальный и родственный статус	социальный и родственный статус	социальный и родственный статус	значимость для действия
<i>(А)симметричность введения субъектов гендера</i>	асимметричность	асимметричность	асимметричность	симметричность

**Ремарки сеттинга** фиксируют пространственно-временную точку отсчета описываемых событий. При этом в термине «сеттинг» репрезентирована структура знания, отражающая позицию субъекта в перцептивном пространстве как суммы физического пространства и тех субъективных интерпретаций, которыми наделяется объект. Для сеттингов пьес У. Шекспира характерно **крупномасштабное объективное представление топонимов**: в пьесе «Короля Лир» – *Britain*; в «Макбете» – *Scotland, England*; в «Гамлете» – *Elsinore*. За счет механизма наведения пространственные ориентиры выстраиваются по принципу «от большего к меньшему»: страна, город, улица, дом, комната. Указания на место действие объективируются в языке различными локальными номинациями экстерьера (*a street, a public place, an orchard garden*) и интерьера (*a room / hall / chamber in Capulet's house, Friar Laurence's cell*). Расширенный формат сеттингов некоторых пьес У. Шекспира носит характер исключений, составляющий 2,6 % от общего количества сцен (742), извлеченных методом сплошной выборки из 37 пьес<sup>1</sup>.

Начиная с пьес Новой драмы, сеттинги расширяются за счет внешнего плана, сигнализируя сразу несколько адресатов по линиям «драматург – зритель» и «драматург – читатель». Анализ исторических изменений в построении перспективы в сеттингах пьес О. Уайльда, Б. Шоу, С. Беккета, П. Шеффера, Т. Стоппарда показал постепенное расширение диапазона языковых средств за счет тенденции к **«новеллизации»** (сближению пьес с нарративом), а именно максимизацию объема и объединение параметров времени и места, типичных для сеттингов, с введением и описанием в них самих субъектов перспективы. **Расширяется масштабирование** внешнего сценического пространства: в фокус сеттингов вводятся такие элементы, как глубина (*in the background*), ширина (*on each*

<sup>1</sup> Здесь мы учитываем, что стилистический диссонанс между репликами и сеттингами шекспировских пьес оставляет вопрос авторства ремарок открытым.

*side of the stage*), высота сцены (*a flight of marble steps*), зоны сценического входа / выхода (*leads up to the Cathedral door*), обзора (*from their windows*), аффорданс различных предметов бутафории и декораций (*black and white marbles; a stone seat*). Изменения дополнительно обеспечиваются механизмами дейктического шифтирования, субъективизации и интерсубъективизации, объектом которой становится вовлекаемый в события читатель / зритель.

В современных сеттингах большую значимость приобретают **имплицитность, эмоциональность и рациональность оценки**, определяющие начало использования таких стратегий перспективизации, как эмоционально-оценочная и рационально-оценочная, а также стратегия имплицитирования внутренних состояний персонажей при эксплицитировании локуса или роли. Новыми для сеттингов становятся *приемы эмпатического параллелизма, уклонения и молчания (паузации)*, при этом в абсурдистских пьесах асимметрия голоса и молчания подвергаются особой гиперболизации (ср. пьесы С. Беккета). Дополнительно укажем на уподобление тактик и приемов построения перспективы в метатекстах сеттинга *кинематографическим приемам «наезжающей камеры» и «увода камеры в сторону»*. Так, объемный сеттинг пьесы «Сердцеед» (380 лексем) Б. Шоу начинается с описания любовного свидания двух героев. Далее наблюдатель «отводит глаза», и за счет механизма дефокусирования центральные фигуры действия помещаются в дефокусную зону в стиле уведенной «в сторону» камеры. Взамен в фокус вводятся второстепенные для действия детали: гравюры и фотографии актеров на стене, их имена, сыгранные роли, попутно уточняются имена художников и т. д.

*A lady and gentleman are making love to one another in the drawing room of a flat in Ashley Gardens in the Victoria district of London. It is past ten at night. The Walls are hung with theatrical engravings and photographs: Kemble as Hamlet, Mrs Siddons as Queen Katherine pleading in court, Macready as Werner (after Maclise), Sir Henry Irving as Richard III (after Long), Ellen Terry, Mrs Kendal, Ada Rehan, Sarah Bernard, Henry Arthur Jones, Sir Arthur Pinero, Sidney Grundy, and so on, but not Eleonore Duse or anyone connected with Ibsen. The room is not rectangular ... (The Philanderer, 99)*

Несколько избыточное перечисление принимает форму мысленного дискурса с типичными для него аргументами и контраргументами (*but not Eleonore Duse; The room is not rectangular*). Операция удаления сменяется наведением, которому на новом витке подвергается обстановка комнаты: окна, стол, стулья, рояль, диван. Лишь указание на диван возвращает героев из дефокусной зоны и подвергает их наведению, тем самым замыкая абзац в кольцо: *Near the piano is a sofa, on which the lady and the gentleman are seated affectionately side by side, in one another's arms. (Ibid.)*

Анализ **межрепликовых ремарок** в пьесах XVII, XVIII и XX веков показал, что в современных текстах драмы межрепликовые ремарки тяготеют к увеличению объема, что свидетельствует о повышении их

роли в процессе перспективизации. Так, при сравнении ремарок разного типа в пьесах «Вольпоне, или Хитроумный Лис» Б. Джонсона (1609), «Пасквин» Г. Филдинга (1736) и «Амадей» П. Шеффера (1980) было обнаружено, что среди них по-прежнему преобладают ремарки физического действия, ср.: 46 % – в «Вольпоне» Б. Джонсона; 52 % – в «Пасквине» Г. Филдинга; 53 % – в «Амадее» П. Шеффера. Высокие показатели обнаружены у ремарок речевого действия (*His voice gains power*), ср.: 32 % у Б. Джонсона; 36 % у Г. Филдинга и 21 % у П. Шеффера. Данные два типа межрепликовых ремарок сегодня приобретают кластерный вид, объединяясь с ремарками, обозначающими эмоции, то есть демонстрируют физическое и / или речевое действие и внутренние состояния персонажа одновременно (*He kneels desperately; She curtsies in embarrassment; He does so – and smiles happily*). При этом заметно растет количество отдельных ремарок, обозначающих внутренние состояния (*outraged, impatiently, desperate, passionately, ceremoniously, cheerful, largely pleased with himself*), ср. 3% в классических сеттингах у Б. Джонсона и Г. Филдинга и 15 % у П. Шеффера. Ремарка «в сторону» имеет достаточно высокий показатель (22 %; 10 % и 6 %). У П. Шеффера обнаруживается относительно большой процент ремарок молчания и паузы (15 %). Аналогичное соотношение демонстрируют и другие пьесы указанных авторов.

Основу ремарочного комплекса составляют **ремарки физического действия**, опирающиеся на базовую сценическую дихотомию ВХОД – ВЫХОД. Архаика застывших форм *enter / exeunt* в XIX веке вытесняется стандартом грамматического употребления и частично заменяется разнообразными глаголами движения (*come on, appear, join the scene; go off, depart, leave*), выступающими в функции сказуемого настоящего времени в простых и распространенных предложениях (*The Emperor comes on to the stage proper; Mozart comes on briskly, wearing a gaudy new coat and a new powdered wig*). Расширение тактико-стратегического репертуара перспективизации в ремарках передвижения выражается в использовании **эмоционально-оценочной стратегии и стратегии имплицитования**, опирающихся на механизмы субъективизации и дефокусирования. При этом так же, как и в сеттингах, возможно имплицитование информации, касающейся физического поведения персонажей и внутренних состояний героев (*Husband and wife go off. Salieri looking after him ...; They depart delightedly. He watches them go*). Имплицитный потенциал ремарок передвижения используется в тактике «пьеса в пьесе», а также в приеме «немая сцена».

**Ремарки адресации «в сторону»** используются для представления мысленного дискурса персонажей и метакомментаторов и устанавливают имплицитную интерсубъективизацию с читателем / зрителем. В современных пьесах применение ремарок адресации к аудитории свидетельствуют об усилении **стратегии метакомментирования и коллажирования**, особенно в случае расщепления ролевой маски персонажа или метакомментатора:

*SALIERI: Brotherly Love! <...> [Warmly] Take courage, Wolfgang. It's a glorious idea <...> [To audience] And if that didn't finish him off with the Masons – nothing would! (Amadeus, 85)*

Проведенный анализ исторической динамики перспективизации в метатекстах пьес позволил также установить некоторые тенденции в использовании языковых средств в построения перспективы на различных участках пьесы.

Так, изучение перспективизации в **названии** пьес продемонстрировало тенденцию к росту использования образной лексики, выраженной метафорой, аллюзией, иронией. Особую роль играет приверженность английских драматургов языковой игре (каламбур, парадокс), заданной пьесами У. Шекспира и развитой О. Уайльдом, Б. Шоу и драматургами современности. Вследствие этого в ряде случаев перспективизация достигается за счет эффекта эпатажности.

Языковые средства, задействованные для перспективизации в СДЛ, традиционного отличает использование лексики, номинирующей субъекта перспективы. Сюда относятся нарицательные существительные и имена собственные, среди которых особая роль принадлежит говорящим именам, основанным на антономасии, аллюзии, метафоре. Так, в пьесе Р. Б. Шеридана «Соперники» говорящими именами наделены все герои, включая персонажей второго плана: *Miss Gadabout* («Бездельница»), *Mrs. Festino* (от *festival* – «праздник»), *Colonel Cassino* (от *casino* – «казино»), *Lord Boffalo* (от *buffalo* – «буйвол», «пугать»), *Sir Harry Boquet* («Букет», «Сама любезность»), *Mr. Nickit* (от *nick it* – «умыкнуть, украсть»), *Lady Dowager Dundizy* (от *dun* – «надоедать» + *dizzy* – «головокружение», «глупый») и др.

При фокусировании на возрастных особенностях действующих лиц в современных пьесах выдвигается имя числительное:

*BERT HUDD, a man of fifty*

*ROSE, a woman of sixty (The Room, 84)*

**Краткие заметки** автора к СДЛ расширяют привычный языковой диапазон СДЛ, включая оценочную лексику (существительные и прилагательные), лексику эпистемической модальности, выраженную модальными словами, модальными глаголами и т.д.

При построении перспективы в **сеттингах и межрепликовых ремарках** в неклассических пьесах наблюдается тенденция новеллизации, которая проявляется в расширении средств языка за счет эмоционально-экспрессивной лексики, модальных глаголов, местоименного дейксиса, приемов иронии и мимезиса, повтора, перечисления, средств экспрессивного синтаксиса. Таким образом, языковые средства, используемые драматургами при построении перспективы в основном корпусе текста пьес и в сопровождающих его метатекстах, демонстрируют очевидное сближение.

В **заключении** изложены основные выводы по результатам выполненного исследования. Продемонстрировано, что предложенный в работе **когнитивно-дискурсивный подход** к изучению перспективизации

позволил рассмотреть текст пьесы как центральный компонент дискурсивного макрособытия ДРАМА и выявить общие принципы, стратегии, тактики и приемы построения перспективы в драматическом тексте. Исследование показало, что перспективизация объединяет широкий класс явлений (лексических, синтаксических, графических и т. д.), которые в совокупности служат реализации тактико-стратегического комплекса, направленного на построение перспективы в тексте драмы.

При изучении процессов перспективизации в драматическом тексте пьеса предстает как неотъемлемая часть и центральный компонент драматургического дискурса. Соответственно, в тексте пьесы репрезентированы разные аспекты и уровни дискурсивного макрособытия ДРАМА, в частности, миметичность и сценарность: с одной стороны, внутренний сюжет пьесы представлен как сценарий событий в жизни героев, с другой – пьеса полностью реализуется при сценическом воплощении. На этой основе мы предложили многоуровневую когнитивную модель дискурсивного макрособытия ДРАМА, включающую в себя следующие уровни: макроскрипт СИТУАЦИЯ, макроскрипт СЮЖЕТ, скриптовый ФРАГМЕНТ сцены и МИКРОФРАГМЕНТ. В качестве минимальной дискурсивной единицы выступает кластерный обмен репликами или монолог.

Результаты анализа текстов английских пьес, систематизированные в специальной таблице, показали следующее:

1) Построение перспективы в пьесе следует **принципам перспективизации**, отражающим разного адресата (читателя / зрителя / актера). Вследствие многоплановости пьес принципы перспективизации образуют шкалы, демонстрирующие совокупное скольжение между выделяемыми признаками: внешний план и внутренний план, симметричность и асимметричность, линейность и фрагментарность, эмоциональность и рациональность оценки, реалистичность и искаженность, имплицитность и эксплицитность.

2) Принципы перспективизации находят свое отражение в **стратегиях**, охватывающих разные уровни МДМД. Так, принцип многоплановости реализуется в стратегиях введения разных субъектов перспективы, то есть в полифонии субъектов речи (Уровни 3–4) и в метакомментировании субъектов наррации (Уровни 1–2). Принцип (а)симметричности акцентирует (а)симметричное введение субъектов перспективы, например, при противопоставлении субъектов речи и субъектов молчания, субъектов-мужчин и субъектов-женщин, главных и второстепенных субъектов и событий (Уровни 3–4) и т. д.

3) Каждая стратегии построения перспективы имеет свои **тактики и приемы**. **Стратегия полифонии** реализуется в тактиках монологизации, диалогизации и полилогизации. **Тактика монологизации** представлена приемами лирического монолога, публичного монолога, монолога самораскрытия, за счет которых достигается исповедальный (эмоционально-

экспрессивный) или декларативный (рациональный) эффекты. *Тактика диалогизации* проявляется в диалогических вопросно-ответных единствах, где в качестве ведущих звеньев интерактивной программы выступают различные гибридные приемы, что в современной драме ведет к эффекту «среза реальности». *Тактика полилогизации* основана на правилах диалогизации и задействует ритуализированные приемы ведения этикетных полилогов, полилогов-диспутов и т. д. Кроме того, для текстов драмы типичны игровые приемы наложения речи или изоляции «третьего лица», за счет которых достигается полифонический, водевильный и др. эффекты, создаваемые ситуацией неразберихи, экзальтации и абсурда. ***Сквозная стратегия метакомментирования*** выражается в тактике введения субъекта метакомментирования в виде некоего интерактивного метакомментатора, использующего приемы внутренней, рамочной, монодраматической, композиционной наррации, имеющей эффект «наезжающей камеры» и служащей интерактивным целям сценичности и т. д.

4) Принципы, стратегии и тактики построения перспективы в драме объективируются различными ***языковыми средствами***. Из них наиболее существенными являются те, которые в условиях сценичности реализуют вводимые в действие субъекты речи, субъекты молчания и субъекты наррации как говорящие и молчащие персонажи и комментаторы пьес. В частности, в *тактике монологизации*, зародившейся в рамках жанра трагедии, для построения перспективы используется возвышенная, оценочная лексика, обращения, восклицательные предложения, риторические вопросы, метафора, метонимия, эпитет, перифраз, параллельные конструкции, инверсия, оксюморон, парадокс и др. В *тактике диалогизации*, возникшей в рамках жанра комедии, задействуется литературно-разговорная лексика, семантическая избыточность, самокоррекция; различные фиксаторы внимания (обращения, восклицания, повторы); инверсия, эллипсис; риторические и др. типы вопросов и т. д.

Эволюция процесса перспективизации разных элементов пьес связана с эволюцией самой английской драмы и наиболее наглядно представлена при сопоставлении классического и неклассического периодов. В ходе анализа метатекстов пьес (названий, СДЛ, сеттингов, межрепликовых ремарок), проведенного с учетом культурно-исторической динамики драматургического дискурса, было выявлено соотношение константных или вариативных характеристик перспективизации, служащей построению значений в текстах драмы.

Анализ подтвердил, что в метатекстах пьес набор принципов и стратегий перспективизации в целом сохраняется. При этом некоторым историческим изменениям подвергаются тактики, приемы и языковые средства перспективизации. В оформлении метатекстов это проявляется в выравнивании асимметрии гендера, в мене фигуры – фона в отношениях «главный – второстепенный», в усилении стратегии имплицирования при установлении межличностной дистанции, в привнесении субъективизации,



эмоционально-оценочного компонента, в использовании иронии. В неклассический период оформляется новый подход, характеризующийся экспансией стратегии имплицирования связей, которые возникают между заданным локусом, ролями персонажей и их внутренними состояниями. Ведущей является эмоционально-оценочная стратегия и ее средства: оценочная лексика, модальные глаголы, местоименный дейксис, приемы иронии и мимезиса, повтор, перечисление, средства экспрессивного синтаксиса.

Подводя итоги исследования перспективизации в дискурсивном макрособытии ДРАМА, следует подчеркнуть, что в настоящей работе предложено комплексное описание механизмов, принципов, стратегий, тактик и приемов перспективизации в драматическом тексте, которое способствует углублению знаний о различных аспектах дискурсивной деятельности вообще. Разработанный подход не только позволяет вскрыть когнитивные механизмы, лежащие в основе построения значений в определенном типе дискурса, но и выявить соотношение между универсальными процессами конструирования мира (в частности, перспективизацией), комплексом тактико-стратегических установок говорящего (автора текста) и структурно-языковыми особенностями производимого им текста. Сопоставление текстов пьес разных исторических этапов позволило установить соотношение константных и вариативных аспектов построения перспективы в соответствующем типе дискурса.

Дальнейшее изучение драмы на основе предложенного подхода важно и потому, что в сценическом дискурсе роли-маски персонажей, с одной стороны, отражают условности сюжетной роли (злодей, жертва, завистник), с другой стороны – диктуют реальные нормы и стереотипы ролевого поведения в социуме, указывая на тактические ходы для решения разнообразных коммуникативных задач, например, уклонения от конфликта, эмпатии, аргументации и др. В дальнейшем представляется возможным применить предложенный когнитивно-дискурсивный подход к различным языкам, типам текста, дискурсивным жанрам и моделям тактико-стратегического поведения говорящих в разных контекстах.

Основное содержание работы получило отражение в 52 публикациях и курсах, общим объемом 55,9 п.л.:

**Монография (объемом 21,5 п.л.):**

*Петрова, Н.Ю.* Построение перспективы в тексте пьесы / Н.Ю. Петрова. – М.: Культурная революция, 2017. – 344 с. – 21,5 п.л.

**Научные статьи в ведущих российских периодических изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ (общим объемом 11,5 п.л.):**

1. *Петрова, Н.Ю.* Когнитивный взгляд на проблемы понимания текста / Н.Ю. Петрова // Вестник МГЛУ. Сер. «Языкознание». – 2009. – № 549 – С. 307–316. – 0,8 п.л.
2. *Петрова, Н.Ю.* Названия английских драматургических произведений в

- когнитивной перспективе / Н.Ю. Петрова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – № 3. – С. 35–43. – 1 п.л.
3. *Петрова, Н.Ю.* Особенности техники «текст в тексте» в языке английской драмы (на примере списка действующих лиц) / Н.Ю. Петрова // Вестник МГОУ. Сер. «Лингвистика». – 2009. – № 3. – С. 151–155. – 0.5 п.л.
  4. *Петрова, Н.Ю.* Вводные авторские ремарки: у истоков канона (на материале английской драмы) / Н.Ю. Петрова // Вестник МГОУ. Сер. «Лингвистика». – 2009. – № 4. – С.17–21. – 0.6 п.л.
  5. *Петрова, Н.Ю.* К вопросу о канонах построения пьес / Н.Ю. Петрова // Вестник ВГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2010. – № 1. – С. 42–45. – 0.5 п.л.
  6. *Петрова, Н.Ю.* Лингвокультурологический статус драмы (новое в изучении пьес) / Е.С. Кубрякова, Н.Ю. Петрова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010. – № 2. – С. 64–73. – 0.7 п.л.
  7. *Петрова, Н.Ю.* Категория когерентности в текстах английской драмы / Н.Ю. Петрова // Вестник ИГЛУ. Сер. «Филология». – 2010. – №3. – С. 125–131. – 0.8 п.л.
  8. *Петрова, Н.Ю.* Категория когерентности в когнитивно-дискусивном ракурсе (на материале текстов английской драмы) / Н.Ю. Петрова // Когнитивные исследования языка. Вып. VII. Типы категорий в языке: сб. науч. тр. / Гл. ред. сер. Е.С. Кубрякова, отв. ред. выпуска Н.Н. Болдырев. – М.: ИЯ РАН; Тамбов: ИД ТГУ им. Г.Р. Державина, 2010. – С. 519–525. – 0.7 п.л.
  9. *Петрова, Н.Ю.* Особенности когерентности и когезии в драматических текстах / Н.Ю. Петрова // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2010. – №. 2 (6). – С. 17–24. – 0.6 п.л.
  10. *Петрова, Н.Ю.* Лингвокогнитивные особенности названий английских пьес / Н.Ю. Петрова // Сб. докл. Сер. «Древняя и Новая Романия». – СПб.: Филол. фак-т СПб ГУ. – 2010. – С. 287–294. – 0.5 п.л.
  11. *Петрова, Н.Ю.* Сценические ремарки как маркеры идиостиля автора / Н.Ю. Петрова // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2011. – №. 2 (8). – С. 16–23. – 0.5 п.л.
  12. *Петрова, Н.Ю.* Об авторской интенциональности в языке пьес (план режиссера) // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2012. – № 3. – С. 70–75. – 0.6 п.л.
  13. *Петрова, Н.Ю.* О понятии перспективы в когнитологии / Н.Ю. Петрова // Когнитивные исследования языка. Вып. XII. Теоретические аспекты языковой репрезентации: сб. науч. тр. / Гл. ред. сер. Н.Н. Болдырев. – М.: ИЯ РАН; Тамбов: ИД ТГУ им. Г.Р. Державина, 2012. – С. 249–257. – 0.5 п.л.
  14. *Петрова, Н.Ю.* Концептуальный анализ драматического текста в свете теории перспективизации / Н.Ю. Петрова // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2013. – №. 1 (11). – С. 37–44. – 0.6 п.л.

15. *Петрова, Н.Ю.* Точка обзора как компонент перспективизации в текстах драмы / Н.Ю. Петрова // Когнитивные исследования языка. Вып. XV. Механизмы языковой когниции: сб. науч. тр. / Отв. ред. вып. В.З. Демьянков. – М.: ИЯ РАН; Тамбов: ИД ТГУ им. Г.Р. Державина, 2013. – С. 392–403. – 0.6 п.л.
16. *Петрова, Н.Ю.* О роли термина в перспективизации дискурсивного события «Драма» / Н.Ю. Петрова // Когнитивные исследования языка. Вып. XX. Сб. науч. тр. в честь В.Ф. Новодрановой/ Гл. ред. сер. Н.Н. Болдырев. – М.: ИЯ РАН; Тамбов: ИД ТГУ им. Г.Р. Державина, 2015. – С. 709–717. – 0.5 п.л.
17. *Петрова, Н.Ю.* Социокогнитивные аспекты перспективизации и драматический дискурс/ Н.Ю. Петрова // Вестник МГЛУ. Сер. «Гуманитарные науки». – 2017. – Вып. 6 (777). – С. 289–297. – 0.5 п.л.
18. *Петрова, Н.Ю.* Драматический дискурсивный акт сквозь призму когнитивного анализа / Когнитивные исследования языка. Вып XXXII. В поисках смыслов языка: сб. науч. тр. в честь 90-летия Е.С. Кубряковой / Отв. ред. выпуска О.К. Ирисханова. – М.: ИЯ РАН; Тамбов: ИД ТГУ им. Г.Р. Державина. – 2017. – С. 313–319. – 0.5 п.л.
19. *Петрова, Н.Ю.* Эмпатический параллелизм как тактика речевого поведения действующих лиц пьес / Когнитивные исследования языка. Когниция и коммуникация в лингвистических исследованиях: сб. науч. тр./ Гл. ред. сер. Н.Н. Болдырев. – М.: ИЯ РАН; Тамбов: ИД ТГУ им. Г.Р. Державина, 2017. – С. 188–196. – 0.5 п.л.

**Статьи в сборниках научных трудов и материалах конференций (11,9 п.л.):**

1. *Петрова, Н.Ю.* Уровни прочтения текста / Н.Ю. Петрова // Аракинские чтения: сб. науч. статей. – М.: МГПУ, 2001. – С. 132–136. – 0.3 п.л.
2. *Петрова, Н.Ю.* Проблемы инференции квантового текста / Н.Ю. Петрова // Аракинские чтения: сб. науч. ст. – М.: МГПУ, 2003. – С. 120–125. – 0.4 п.л.
3. *Петрова, Н.Ю.* Ключевые слова как основной компонент формирования концептоферы текста и их специфика / Н.Ю. Петрова // Аракинские чтения: сб. науч. ст. – М.: МГПУ, 2004. – С. 75–81. – 0.4 п.л.
4. *Петрова, Н.Ю.* Лингвистика текста: история и перспективы развития / Н.Ю. Петрова // Аракинские чтения: сб. науч. ст.. – М.: МГПУ, 2005. – С. 109–116. – 0.6 п.л.
5. *Петрова, Н.Ю.* Фрейм как ментальная модель, облегчающая понимание текста / Н.Ю. Петрова // Аракинские чтения: сб. науч. ст. – М.: МГПУ, 2005. – С. 116–124. – 0.7 п.л.
6. *Петрова, Н.Ю.* Распределение информации как одна из основных когнитивно-дискурсивных характеристик текста / Н.Ю. Петрова // Вестник МГПУ. Филологический выпуск (английская филология). – М.: МГПУ. – 2006. – №2 (11). – С. 44–47. – 0.3 п.л.
7. *Петрова, Н.Ю.* Названия драматургических произведений как особый

- формат знания / Н.Ю. Петрова // Актуальные проблемы изучения комплексных знаков: мат-лы Межд. науч. конф. к 110-летию А.В. Кунина. – М.: МГЛУ, 2009. – С. 132–134. – 0.2 п.л.
8. *Петрова, Н.Ю.* Сценические ремарки как особая часть формата знания пьесы / Н.Ю. Петрова // Филология и культура: мат-лы VII Межд. науч. конф. – Тамбов: ТГУ. – 2009. – С. 380–383. – 0.3 п.л.
  9. *Петрова, Н.Ю.* Драматургические произведения и их роль в определении ключевых понятий современной лингвистики текста / Е.С.Кубрякова, Н.Ю. Петрова // Теоретические и прикладные аспекты описания языка и межкультурной коммуникации: сб. науч. тр. / Отв. ред. Л.В. Цурикова. – Воронеж: ИПЦ ВГУ. – 2009. – Вып. 3. – С. 9–24. – 0.5 п.л.
  10. *Петрова, Н.Ю.* Эволюция канона построения списка действующих лиц английской драмы (когнитивно-дискурсивный аспект) / Н.Ю. Петрова // Лингвистическое наследие Ш. Балли в XXI веке: мат-лы Межд. науч.-практ. конф. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. – С. 252–254. – 0.2 п.л.
  11. *Петрова, Н.Ю.* Новые научные подходы: тексты английских пьес сквозь призму когнитивно-дискурсивной парадигмы знания / Н.Ю. Петрова // ОБЩЕСТВО – ЯЗЫК – КУЛЬТУРА: актуальные проблемы взаимодействия в XXI веке: тезисы IV Межд. науч.-практ. конф. – М.: МИЛ, 2009. – С. 54–55. – 0.1 п.л.
  12. *Петрова, Н.Ю.* Лингвокогнитивные особенности построения списка действующих лиц (на материале английской драмы) / Н.Ю. Петрова // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». – М.: МГПУ. – 2009. – №. 2 (4). – С. 28–36. – 0.6 п.л.
  13. *Петрова, Н.Ю.* Интродуктивные ремарки (сеттинги) английских пьес с когнитивной точки зрения / Н.Ю. Петрова // ОБЩЕСТВО – ЯЗЫК – КУЛЬТУРА: актуальные проблемы взаимодействия в XXI веке: докл. IV Межд. науч.-практ. конф. – М.: МИЛ, 2010. – С. 111–116. – 0.6 п.л.
  14. *Петрова, Н.Ю.* Когерентность как связующее смысловое звено в текстах пьес / Н.Ю. Петрова // ОБЩЕСТВО – ЯЗЫК – КУЛЬТУРА: актуальные проблемы взаимодействия в XXI веке: тезисы V Межд. науч.-практ. конф. – М.: МИЛ, 2010. – С. 54–55. – 0.1 п.л.
  15. *Петрова, Н.Ю.* Категориальные свойства когерентности в драматическом дискурсе / Н.Ю. Петрова // Язык – когниция – коммуникация: тезисы Межд. науч. конф., Минск 3-6 ноября 2010 г. / Отв. ред. З.А. Харитончик. – Минск: МГЛУ, 2010. – С. 227–228. – 0.1 п.л.
  16. *Петрова, Н.Ю.* Лингвокогнитивные аспекты категории автора в современной английской драме / Н.Ю. Петрова // ОБЩЕСТВО – ЯЗЫК – КУЛЬТУРА: актуальные проблемы взаимодействия в XXI веке: докл. V межд. науч.-практ. конф. Т. 2. – М.: МИЛ, 2011. – С. 104–111. – 0.6 п.л.
  17. *Петрова, Н.Ю.* К вопросу о когнитивных основаниях когерентности в текстах-списках (жанры драмы и прозы) / Н.Ю. Петрова // Язык и межкультурная коммуникация: мат-лы II-ой Межд. науч.-практ. конф., Т.1, отв. ред. О.А. Александрова, Е.Ф. Жукова. – Великий Новгород:

- НовГУ им. Я. Мудрого, 2011. – С. 340–344. – 0.3 п.л.
18. *Петрова, Н.Ю.* Реплицирование действующих лиц драмы в свете теории речевых актов / Н.Ю. Петрова // Когнитивно-дискурсивные исследования языка и речи: мат-лы Межд. научн-практ. конф. к 45-летию Краснодарск. гос. ун-та культуры и искусств. – Краснодар, КГУКиИ, 2011. – С.114–120. – 0.5 п.л.
  19. *Петрова, Н.Ю.* О способах реконструкции списка действующих лиц драмы / Н.Ю. Петрова // Вып. VIII. Мат-лы Межд. научн. конф. «Проблемы языкового сознания». – Тамбов: ТГУ. – 2011. – С. 478–482. – 0.3 п.л.
  20. *Петрова, Н.Ю.* Прагмалингвистические аспекты драмы (на материале английского языка) / Н.Ю. Петрова // Общество – язык – культура: актуальные проблемы взаимодействия в XXI в.: докл. VI Межд. науч.-практ. конф. – М.: МИЛ, 2012. – С. 251–261. – 0.7 п.л.
  21. *Петрова, Н.Ю.* Интердискурсивность в зеркале архитектоники пьес / Н.Ю. Петрова, Н.Н. Томская // «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и лингводидактики»: межкаф. сб. науч. ст. – М.: МГПУ, 2013. – С. 29–47. – 1.3 п.л.
  22. *Петрова, Н.Ю.* Когнитивная наука в России: новые ракурсы развития / Н.Ю. Петрова // «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и лингводидактики»: межкаф. сб. науч. ст. – М.: МГПУ, 2013. – С. 103–110. – 0.7 п.л.
  23. *Петрова, Н.Ю.* Из романа в пьесу: проблема межжанровых трансформаций / Н.Ю. Петрова // Вестник МИЛ. – 2013. – № 1. – С. 54–59. – 0.5 п.л.
  24. *Петрова, Н.Ю.* Языковая личность драматурга в проекции XXI века: Чехов и мы / Н.Ю. Петрова // Revista de Literatura e Cultura Russa de USP. – 2013. – № 2 // [http://www.usp.br/rus/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18%3Arus-revista-de-literatura-e-cultura-russa-numero-2&catid=17&Itemid](http://www.usp.br/rus/index.php?option=com_content&view=article&id=18%3Arus-revista-de-literatura-e-cultura-russa-numero-2&catid=17&Itemid). – 0.6 п.л.
  25. *Петрова, Н.Ю.* Интертекстуальность в свете теории перспективизации (на примере постмодернистского центона Т. Стоппарда) / Н.Ю. Петрова // Лингвистические горизонты: междунар. сб. науч. ст. – Вып. 2. – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2014. – С. 134–139. – 0.5 п.л.
  26. *Петрова, Н.Ю.* Междисциплинарный термин «перспектива»: истоки и новые горизонты в когнитивистике / Н.Ю. Петрова // Современный научный вестник. – 2015. – Т. 10. – № 2. – С. 54–59. – 0.6 п.л.
  27. *Петрова, Н.Ю.* Перцептивность и инферентность в построении перспективы драматического текста / Н.Ю. Петрова // Методологические основы исследования когниции и коммуникации в современной лингвистике: сб. науч. тр. в честь Л.А. Манерко / Под ред. В. А. Богородицкой и др. – М.: МАКС Пресс, 2017. – С. 201–210. – 0.5 п.л.

**Учебно-методические комплексы и материалы к курсам (11 п.л.):**

1. *Петрова, Н.Ю.* Практикум по домашнему чтению для студентов IV курса / И.А. Новикова, Н.Ю. Петрова // К курсу английского языка под ред. В.Д. Аракина. – М.: ВЛАДОС, 2008. – 191 с. – 6 п.л.
2. *Петрова, Н.Ю.* Учебно-методический комплекс по дисциплине «Основы лингвистического анализа художественного текста» / Н.Ю. Петрова // Сб. УМКД по выбору под ред. О.В. Афанасьевой. – М.: МГПУ, 2010. – С. 55–84. – 2 п.л.
3. *Петрова, Н.Ю.* Учебно-методический комплекс по дисциплине «Стилистика английского языка». Программа по специальности «Лингвистика» / Н.Ю. Петрова, Ю.Е. Ваулина // Сб. УМКД по выбору под ред. О.В. Афанасьевой. – М.: МГПУ, 2011. – С. 224–259. – 1 п.л.
4. *Петрова, Н.Ю.* Учебно-методический комплекс по дисциплине «Стилистика английского языка». Программа по специальности «Иностранный язык» / Н.Ю. Петрова, Ю.Е. Ваулина // Сб. УМКД по выбору под ред. О.В. Афанасьевой. – М.: МГПУ, 2011. – С. 224–259. – 1 п.л.
5. *Петрова, Н.Ю.* Учебно-методический комплекс по дисциплине «Современные технологии интерпретации художественного текста» / Н.Ю. Петрова // Сб. УМКД по выбору под ред. О.В. Афанасьевой. – М.: МГПУ, 2013. – 1 п.л.