

Н. А. Агеева

Новосибирский государственный педагогический университет

Специфика дискурса монодрамы

Дискурс современной монодрамы представляет собой миметическую репрезентацию перформативов, поскольку герои, отсылающие в своих монологах к ситуациям прошлого, не обретают статуса нарратора. Это связано с тем, что в пьесах-монологах, как правило, отсутствует временная и психологическая дистанция между изображаемым событием и изображающей инстанцией. Коммуникативное намерение субъекта речи в монодраме не сводится к описанию череды ситуаций. Высказывания героинь пьес Н. Коляды «Пишмашка», «Носферату», «Откуда-куда-зачем» и Я. Пулинович «Наташина мечта» имеют апеллятивную действенность. Однако наблюдается принципиальная разница в адресации этой интенции. В пьесе Пулинович представлена ситуация суда, и читатель/зритель наделяется ролью присяжного или судьи, к которому обращается героиня, произносящая оправдательное слово. В пьесах Коляды имплицитными адресатами становятся сами героини (эксплицитные адресаты высказываний – кошка, автоответчик, воображаемый режиссер – присутствуют, но не могут вступить в диалог). Героини, проживая травматические ситуации, пытаются убедить себя в том, что они достойны лучшей жизни. В пьесе Д. Богославского «Руки» представлена иная модальность перформативной дискурсии: вербализация процесса принятия решения, связанного с самоопределением героя. В данном случае закономерным следствием речевых действий персонажа становится физический акт, поступок (самоубийство). Вопросом самоидентификации задаются и герои пьес Е. Гришковца («Как я съел собаку», «Дредноуты», «Одновременно»), однако их вербализованное ментальное действие связано с процессом познания героем самого себя и закономерностей бытия.

Ключевые слова: дискурс, монодрама, диегезис, мимесис, нарратив, перформатив.

Применение нарративного анализа к драматургическим текстам стало достаточно распространенным явлением в современном литературоведении (см., например, статьи Ю. В. Доманского [2011], Ю. В. Шагина [2006] и др.). Связано это главным образом с тем, что исследователи довольно широко трактуют понятие нарратива. Такое представление о категории нарративности сформировалось в 1960-е гг. в рамках структуралистской поэтики (Р. Барт, Ц. Тодоров и др.), в которой при изучении модусов дискурсивности акцент делался на структуру изла-

Агеева Наталья Анатольевна – старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия; jcl@ngs.ru)

гаемого материала. Как пишет В. Шмид, в этом случае к нарративным относятся тексты, которые обладают «на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, излагают некое изменение состояния» [Шмид, 2008, с. 15], что прежде всего отличает их от текстов с дескриптивной модальностью. Такой подход, действительно, позволяет относить к области нарративных высказываний не только эпические, но и другие тексты, в том числе и драматические, подобно тому как это делали С. Б. Чэтман [Chatman, 1986; 1990], Дж. Принс [Prince, 1973] (в данном случае речь идет о его ранних работах, поскольку в «Словаре нарратологии» [Prince, 1987] исследователь отказывается от идеи существования нарратива без фигуры нарратора) и сам В. Шмид, включивший драматургию в разряд «миметических нарративных текстов» [Шмид, 2008, с. 20].

В классической же теории повествования, зародившейся задолго до того, как понятие нарратологии получило широкое распространение, нарратив противопоставлялся драматическому исполнению по принципу наличия или отсутствия посредника между субъектами эстетической коммуникации (автором и читателем/зрителем). В эпическом тексте, как двоякособытийном (по определению М. М. Бахтина) диегетическом высказывании, действительность предстает перед читателем преломленной через восприятие повествователя или рассказчика. Драма, в отличие от эпоса, представляет собой миметическое высказывание, лишенное такой фигуры, т. е. в данном случае читатель/зритель имеет дело не с сообщением о когда-то произошедшей истории, а с непосредственной репрезентацией событий, поступков людей и их взаимоотношений («событием исполнения», по выражению В. В. Федорова [Федоров, 1984, с. 150]). Поскольку событийность интенциональна по своей природе, т. е. событие неотделимо от сознания, удостоверяющего его статус, в условиях отсутствия нарратора в миметических текстах роль «свидетеля и судии» [Бахтин, 1979, с. 341] получает прежде всего читатель/зритель, который самостоятельно наделяет миметически воспроизведенные реплики статусом событийности. Таким образом, «ведение речи в драме тождественно воспроизводимому действию» [Хализев, 1986, с. 42], действие разворачивается «здесь и сейчас» посредством произносимых персонажами слов, т. е. отсутствует типичная для диегезиса временная и психологическая дистанция между изображаемым событием и изображающей инстанцией. С этой позиции любой драматургический текст анарративен по своей природе. Впрочем, стоит сделать оговорку, что некоторые исследователи тем не менее допускают наличие элементов нарратива в речах персонажей. Так, например, О. М. Фрейденберг, рассуждая о происхождении наррации, отмечает, что «рассказы вестника в трагедии... дают пример не видения в рассказе, а самого видения-рассказа. Все эти персонажи приходят с того света и рассказывают о том, что они видели собственными глазами... Это классические образцы древней наррации с ее семантикой появления на свет и оживания» [Фрейденберг, 1998, с. 276].

На принципиальном рассмотрении драматургического текста как анарративно-го высказывания настаивает и В. И. Тюпа. Исследователь разграничивает нарратив и другие дискурсивные модальности (дескриптивную и перформативную) не только по критерию наличия фигуры, осуществляющей опосредованность изображаемых событий свидетельствующим сознанием. Дискурс драмы, по справедливому замечанию автора, с одной стороны, сходен с нарративом, поскольку содержит в себе движение интриги, которое можно разделить на эпизоды, с другой стороны, имеет совершенно иной способ вербализации этого движения. Драматургический текст представляет собой цепочку перформативных (действенных) речевых жестов героев. В то же время драма имеет двоякую, литературно-театральную природу, и если речь идет о сценическом воплощении драматургического текста, то следует говорить о миметическом воспроизведении актером событийных реплик персонажа. Таким образом, драматургическая дискурсия представляет

собой «миметическую репрезентацию перформативов» [Тюпа, 2010, с. 11]. Именно перформативной природой драмы как типа высказывания исследователь объясняет многие особенности драматургии: единство времени и места, свойственное, например, классицистической драме, специфику композиции (в том числе деление на акты и явления), наличие интриги и конфликта, диалоговую организацию текста и т. д.

Существенно, что В. И. Тюпа строит свою теорию перформативной референтности драматургического текста, подразумевая прежде всего произведения, где присутствуют два и более персонажа (участника коммуникативного события общения в сценическом пространстве). Однако в мировой драматургической практике известны далеко не единичные случаи монологического построения пьесы: «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо, «Прозерпина» И. В. Гёте, «Пандора» и «Освальд» Ф. Сайерса, «Сапфо» и ряд других драматических произведений Р. Саути, «О вреде табака» А. П. Чехова, а также многочисленные пьесы-монологи современных отечественных и зарубежных драматургов (Д. Богославский, Е. Гришковец, В. Зуев, В. Леванов, Я. Пулинович, Н. Коляда, Ю. Клавдиев и др.). Такие произведения, особенно современные, вызывают несомненный интерес литературоведов, но вопрос о специфике драматургической дискурсии подобно рода текстов остается, на наш взгляд, не вполне исследованным.

Анализ особенностей пьес-монологов, или монодрам (исследователи часто используют эти понятия как синонимичные), в литературоведческих работах чаще всего сводится к утверждению их нарративной природы: отмечается родовидовой синкретизм таких текстов (или даже эпизация драмы), монолог героя нередко называется рассказом [Ершов, 1995, с. 411; Гончарова-Грабовская, 2012, s. 320] или повествованием [Бондар, 2006, с. 57; Гончарова-Грабовская, 2009, с. 27]. Находящиеся в текстах пьес-монологов ремарки в таком случае рассматриваются как элементы драмы, «вмонтированные» в нарратив.

Нередко на такое рассмотрение дискурсивной природы монодрамы провоцируют сами авторы пьес, называя в афише единственное действующее лицо рассказчиком (как это делает, к примеру, Е. Гришковец). К тому же обычно подобного рода пьесы построены по сходному принципу: герой предается воспоминаниям о своей прошлой жизни или обращается в своей речи к ряду ситуаций, которые имели место в далеком или недавнем прошлом и, как правило, стали причиной его нынешнего монолога, обращенного адресату, облеченному в молчание. Действительно, напрашивается вывод о том, что эти тексты можно отнести к двоякособытийным (наличие «рассказываемых событий» и «события рассказывания»). Однако при театральной реализации произведения (а современные монодрамы ставятся в театрах, и довольно успешно) добавляется еще и «событие исполнения». Кроме того, исследователи не отрицают наличия в таких текстах и других специфических черт, указывающих на их драматическую природу: их очевидно драматургическое оформление (как минимум наличие афиши и ремарок) и присутствие драматического конфликта. В таком случае возникает закономерный вопрос о дискурсивном статусе монодрамы: стоит считать ее миметической репрезентацией нарратива, как это делают большинство современных литературоведов, или же она обладает перформативной референтностью, также как и другие, полиперсонажные, драмы.

По мысли В. И. Тюпы, принципиальное различие нарратива и перформатива заключается в том, что первый из них «разворачивает (в воображении коммуникантов) отстоящую во времени цепь событийной смены жизненных ситуаций» [Тюпа, 2010, с. 4], а второй «является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием, поскольку необратимо меняет коммуникативную ситуацию данного высказывания» [Там же]. Принципиальная разнесенность во времени события, о котором рассказывается, и события

самого рассказывания в нарративном тексте приводит не только к опосредованности восприятия ситуации кругозором нарратора или ряда ситуаций читателем, но и прежде всего к отстранению от нее самого нарратора, ее объективированию в его кругозоре. Для нарратора озвучиваемое событие, как правило, уже свершилось и закончилось.

Чтобы определить статус «рассказываемого события» в монологических драмах, рассмотрим его на примере пьес Н. Коляды «Пишмашка», «Носферату» и «Откуда-куда-зачем» [Коляда, 2002; 2003а; 2003б], Я. Пулинович «Наташина мечта» [Пулинович, 2009], Д. Богославского «Руки»¹ [Богославский, 2010], Е. Гришковца «Дредноуты», «Как я съел собаку» и «Одновременно» [Гришковец, 2007а; 2007б; 2007в].

Во всех трех произведениях Н. Коляды монологи героинь адресованы воображаемому собеседнику или тому, кто не может диалогически отреагировать на их высказывания: молчаливому и, возможно, отсутствующему в сценическом пространстве режиссеру облдрамтеатра в «Носферату»; мальчишке, качающемуся на воротах во дворе, и не приехавшему в гости бывшему начальнику в «Пишмашке»; голосам из автоответчика и кошке Зине в «Откуда-куда-зачем». Необходимо также отметить, что во всех пьесах представлены героини, добровольно или вынужденно оказавшиеся в состоянии одиночества и по-разному переживающие это: Амалия Носферату сошла с ума после смерти мужа и сына, Пишмашка так сильно страдает от одиночества и своей ненужности, что готова разыгрывать воображаемое свидание со своим бывшим начальником, тридцатисемилетняя героиня пьесы «Откуда-куда-зачем» настолько остро переживает смерть своей сверстницы, что прерывает любые контакты с окружающим миром. О чем бы ни говорили героини, они все время так или иначе возвращаются к ситуации, ставшей причиной их нынешнего состояния, а следовательно, каждый раз проживают/переживают ее заново. Таким образом, граница между прошлым и настоящим в сознании героинь стирается, дистанция практически нивелируется, поскольку значимым здесь оказывается не столько сама ситуация, сколько ее эмоциональное восприятие: *Позавчера утром проснулась в пять утра. Откуда-куда-зачем шла по ночи, во сне? Проснулась вот. Мне что-то стало плохо, сердце, корвалол, и снова кошка кричала, а я ей в ответ. Встала. Выпила лекарства килограмм, снова легла, не могу уснуть. Было ровно пять утра. Потом выяснилось, что умерла она в это же время, в пять утра. <...> И вот уже сколько дней подряд я просыпаюсь в пять утра и снова мне так же плохо, и снова кричит кошка. Я думаю: а кто сегодня умер, кто-то снова умер, и вот сколько дней подряд я не могу, я просыпаюсь рано утром, кто-то умирает рано утром...* [Коляда, 2003б, с. 215].

Если понимать событие как «значимое отклонение от нормы» [Лотман, 1998, с. 224], единственное и необратимое, то можно заметить, что в кругозоре героини пьесы «Откуда-куда-зачем» смерть подруги, приведшая ее к нынешнему эмоциональному состоянию, воспринимается не как завершившееся событие, а как нечто неизменно повторяющееся изо дня в день.

Не менее важно отметить, что маркеры времени, которые позволяют судить о статусе «рассказываемого события», в каждой пьесе выполняют разную функцию, в зависимости от того, насколько героиня способна к рефлексии. Для безумной Амалии время – условная единица измерения, никак не соотносящаяся с реальным течением жизни. В ее сознании нынешняя ситуация и то, что про-

¹ В настоящее время пьеса не напечатана, но уже ставилась в театре («Мои Руки», Центр белорусской драматургии и режиссуры, режиссер С. Анцелевич, 2009 г.). В 2010 г. монодрама вошла в лонг-лист драматургического конкурса «Евразия». Мы ссылаемся на рукопись, опубликованную автором на его личной странице портала Проза.ру.

изошло в прошлом году, тридцать три года или сто лет назад, – это события одного временного плана, поскольку она ощущает себя вечной старухой, вампиром Носферату. В сознании Пишмашки присутствует разделение на «тогда» и «сейчас», соотносящееся не столько с биографическим временем, сколько с ее ощущением собственной значимости: тогда она ощущала себя необходимой многим людям, сейчас она не нужна никому, разве что за исключением графоманов, для которых набирает тексты, но и для них она может стать ненужной, поскольку в самом начале пьесы ломается ее компьютер. В начале пьесы героиня готовится к встрече со своим бывшим начальником (в которого она когда-то была влюблена), но тот не приходит, и в отчаянии она начинает разыгрывать свое несостоявшееся свидание, чтобы хоть ненадолго вновь ощутить свою былую нужность другому человеку, пусть даже и в воображении. Наибольшее количество временных маркеров наблюдается в речи рефлексивной героини пьесы «Откуда-куда-зачем». Со смерти старой знакомой проходит три дня, но героиня, формально фиксируя в речи временную дистанцию между нынешней ситуацией и прошлым, эмоционально остается в том же самом состоянии срыва, который случился с ней после известия о смерти. При этом фразу «прошло три дня» героиня много раз повторяет в разных вариациях по отношению не только к ключевому событию, но и в связи с рядом других ситуаций из прошлого и возможного будущего, так что эта фраза перестает указывать на конкретное биографическое время и становится обозначением кризисного времени. Таким образом, в сознании героинь равноправными оказываются события их реальной биографии и вымышленные события, плоды их собственных фантазий и снов.

Отметим, что героини в своих монологах легко переходят от одного времени к другому, от одной ситуации к другой, от реальности к ирреальному миру и обратно. При этом между упоминаемыми ситуациями и фактами настоящей и вымышленной жизни зачастую не прослеживается какой-либо причинно-следственной связи. Отсылки к прошлому, настоящему и даже возможному будущему «извлекаются» из сознания героинь подобно тому, как Амалия вытаскивает разное барахло из своего шкафа – от чашки без ручки до заряда от ядерной боеголовки. Бесконечное соединение в речи персонажей в разных вариациях разновременных событий, по существу, является способом экспликации измененного сознания персонажей, застрявших в переживании травматической ситуации и испытывающих жалость к себе.

Сюжет в данном случае строится не столько на интриге, как это происходит в полиперсонажных пьесах, сколько на смене вариантов инвариантного состояния героинь – неустроенности, одиночества, дисгармоничных отношений с миром. При этом каждая из героинь представляет свою роль в мире значительно большей, чем ей уготовила жизнь. В ситуации отсутствия адресата, способного вступить в диалог с героинями, каждая из них убеждает в собственной значимости саму себя.

Примечательно в данном случае, что в авторском кругозоре, который проявляется в больших по объему повествовательных ремарках, обилии художественных и квазихудожественных цитат² в монологах, заглавии, композиции и финалах пьес, драматические переживания героинь остранняются, становятся нелепыми и смешными. Способностью увидеть этот зазор между кругозорами автора и героя в пьесах Н. Коляды наделен только один участник коммуникативного события – читатель/зритель, в то время как читатель нарративного текста обычно вынужден присоединиться к кругозору нарратора, чтобы стать участником «события рассказывания». Таким образом, не то, о чем говорят героини, а само их говорение обла-

² Отметим, что героини либо коверкают их, либо подменяют ими свои собственные мысли, но тем не менее они легко опознаются читателем/зрителем.

дает здесь событийным статусом, поскольку раскрывает перед читателем/зрителем состояние их эмоциональной нестабильности, а значит, мы имеем дело с перформативной референтностью.

В пьесе «Наташина мечта» Я. Пулинович, напротив, события недавнего прошлого излагаются героиней, шестнадцатилетней воспитанницей детского дома, в относительно точной хронологической последовательности, которая лишь изредка перебивается отсылками к ее детским воспоминаниям. Необходимость такого рассказывания задается в самом начале пьесы: *Че? Рассказать как было? <...> Ладно. Это случилось... Че? Я не мямлю, нормально рассказываю... (Говорит чуть громче.) Это случилось в прошлом году, в сентябре* [Пулинович, 2009, с. 81]. Однако ни адресаты монолога Наташи, ни обстоятельства, при которых она вынуждена детально обрисовывать историю своей первой любви и соперничества, не раскрываются вплоть до финального пуанта: *И не было никакого предва... Предварительного сговора, как тут говорят! Не было! Это все неправда! Мы не хотели, чтоб она в кому впадала, не хотели ей эти... особой тяжести наносить, как их там... Это все следователь Прокопенко так написал. Что хотели типа... Так что, уважаемый суд, прошу пересмотреть мое дело заново...* [Там же, с. 88]. Таким образом, рассказ о произошедшем оказывается выступлением, опровергающим выдвинутые обвинения, т. е. оправдательной речью. Этим объясняется обилие риторических вопросов и автокомментариев, которые обрамляют озвучиваемые обстоятельства дела. Немаловажно отметить, что, оказавшись в ситуации вынужденной рефлексии, Наташа обнаруживает свою неспособность к анализу и осмыслению содеянного с точки зрения общечеловеческих ценностей: в ее картине мира человек вправе отстаивать свою мечту любыми способами, вплоть до применения физического насилия. Обладателем иного кругозора, носителем общечеловеческой нормы, а значит, «свидетелем и судьей» в данном случае становится читатель/зритель, выступающий в роли участника суда, присяжного или непосредственно судьи, к которому обращает свои слова героиня. Ее коммуникативное намерение не сводится к простому изложению событий, характерному для нарративного сообщения. Адресатная интенция высказываний здесь очевидно апеллятивна: убедить в своей правоте, побудить к сопереживанию, заставить пожалеть.

Также как и героиня монодрамы Я. Пулинович, герой пьесы «Руки» Д. Богославского в недавнем прошлом совершил преступление: убийство жены и ее любовника. Однако перед читателем/зрителем разворачивается совершенно иная ситуация: мужчина находится в одиночной камере³. Герой не прибегает к детальному пересказу тех или иных ситуаций и практически не придерживается хронологического принципа. Упоминание последовательности событий, приведших к его нынешнему положению, – смерть сына (в которой невольно повинен сам герой), совершенные героем убийства, следствие – оказывается лишь небольшими вкраплениями в его потоке речи. Это обусловлено самой коммуникативной ситуацией: эксплицитно монолог адресован умершим сыну и жене, а также его собственным рукам, имплицитным же адресатом рассуждений героя является он сам. Очевидно, что коммуникативная направленность высказываний заключается не в сообщении и без того известных герою фактов, она автосубъектна по своей природе. Его речь изобилует вопросами, на которые сам он не находит ответа, и у него нет возможности получить этот ответ извне. Это связано не только с изолированностью героя, но и с тем, что все задаваемые им вопросы, по сути,

³ Авторский подзаголовок пьесы «Монолог в четырех стенах» задает предельную изолированность героя. Если в пьесе Я. Пулинович граница между пространством героини и зрительным залом намеренно стирается, то в данном случае она становится максимально осязаемой.

эксплицируют его попытку определить собственную статусно-ценностную позицию: *Я же этими руками чего только самого положительного не делал, хорошего в плане, я же мухи этими руками в жизни не обидел... Как же вы, а? Как так случилось?.. Ужель вы, руки, не мои совсем?.. Нет, мои! Я каждую щербинку, каждый шрам на вас знаю, мои вы. Так как же так получилось?* [Богославский, 2010]. В герое будто бы сосуществуют две противоположные личности: «я-идеальный», живущий по правилам, приносящий людям пользу, и «я-преступник», разрушивший не только чужие жизни, но и свою. Его речевые действия, направленные на самоопределение, в итоге приводят к закономерному финалу: монолог заканчивается самоубийством. В данном случае говорение также перформативно, по сути, это вербализация процесса мышления, принятия решения, которое влечет за собой уже не речевой, а физический акт, поступок, совершаемый героем.

В отличие от предыдущих пьес, монодрамы Е. Гришкова изучены в наибольшей степени [Бондарева, 2006, с. 262–270; Громова, 2005, с. 337–340; Гончарова-Грабовская, 2009, с. 26–31]. Исследователи отмечают специфику героя, немного наивного и добродушного среднестатистического «обыкновенного человека» [Гончарова-Грабовская, 2006, с. 15], рассказывающего о своей службе на флоте («Как я съел собаку»), о кораблях, офицерах и матросах («Дредноуты»), о машинах, устройстве человека и многом другом («Одновременно»). Саму же речь героя трактуют как повествование, выстроенное по принципу потока сознания [Там же, с. 49], в котором имеется условное деление на эпизоды, отмеченное ремаркой «Пауза». Герои всех трех пьес в своей речи легко перескакивают с одного факта на другой, ведомые исключительно своими собственными ассоциациями. Многочисленные уточнения, автокомментарии, подбор удачного, с точки зрения героя, слова или примера, перепрыгивание с одной темы на другую или, напротив, постоянное возвращение к одному и тому же создают впечатление непосредственной живой речи, адресованной не присутствующему эксплицитно, но подразумеваемому собеседнику (читателю/зрителю). Необходимо отметить, что возможная вариативность текста постулируется самим автором монодрам в начальной ремарке пьесы «Как я съел собаку»: *Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать* [Гришковец, 2007б, с. 169]. То же самое Е. Гришковец, сам будучи режиссером и исполнителем, делает и на сцене: с легкостью заменяет эпизоды равнозначными (например, в спектакле по пьесе «Одновременно» эпизод о Грузии заменен на эпизод о путешественниках), что-нибудь добавляет или сокращает, каждый раз сочиняет спектакль заново, во многом ориентируясь на публику. Кроме того, ситуации, которые приводят герои в качестве примеров для объяснения своей позиции, также имеют очевидную ориентированность на читателя/зрителя: предполагается, что герой и адресат его высказываний – это люди, относящиеся к одной социокультурной формации, поэтому читатель/зритель не только легко вспомнит похожие ситуации, но и испытает сходные чувства по их поводу. Все это, с одной стороны, максимально сближает точки зрения героя и читателя/слушателя. С другой стороны, именно «подвижность» текстов монодрам, узнаваемость и повторяемость некоторых фактов и ситуаций, излагаемых героями, ставит под сомнение статус событийности рассказываемого.

Служба на Русском острове («Как я съел собаку»), покупка книги о кораблях («Дредноуты») или новость о том, что машинисты не преодолевают весь путь от пункта А до пункта Б, а доезжают только до небольших промежуточных станций и потом возвращаются обратно («Одновременно»), – все это для героев пьес лишь повод для рефлексии, происходящей «здесь и сейчас» в сценическом пространстве. Их коммуникативное намерение не сводится лишь к передаче полученной информации. Так, например, герой монодрамы «Одновременно» очень часто употребляет слово «понять», т. е. акцент ставится не на знании некоторых фактов

из биографии самого героя и не на событийной интриге жизни. Напротив, он уже в начале своего монолога подчеркивает отсутствие значимости и уникальности для него изложенных ситуаций: *И вот тут надо обязательно объяснять, потому что может показаться, что то, о чем я буду говорить, это для меня очень важно. А так покажется потому, что я с этого начал, а вы же про меня ничего не знаете, и то, с чего я начал, будет первым, что вы про меня узнаете, и поэтому может показаться, что это для меня очень важно. А я мог бы на самом деле говорить о многом... Многим другом...* [Гришковец, 2007в, с. 204]. По существу, герои Гришковца задаются вопросом самоидентификации, пытаются определить свое место в мире, понять себя и мир: кто я – ребенок, матрос или кто-то еще («Как я съел собаку»), способен ли я совершить героический поступок («Дредноуты»), где я, в чем заключается моя самость («Одновременно»). Череда всплывающих в сознании героев биографических и не только фактов в каждой пьесе оказывается подчиненной одной сверхтеме. Коммуникативная ситуация в данном случае выстраивается следующим образом: субъект высказываний идентифицирует коммуникативный объект, пытается его прояснить, уточнить для себя и для адресата его статус, т. е. совершает ментальное действие, одновременно вербализуя его. Понимание для героев всех трех пьес имеет большее значение, чем просто знание. Оно преобразует объект дискурсии (сознание героя), поскольку его достижение «исключает возможность возвращения к прежнему уровню представленный о мире» [Корчинский, 2010, с. 205].

Таким образом, в пьесах всех четырех авторов представлена перформативная дискурсия, поскольку статусом события здесь обладают не столько излагаемые героями ситуации, сколько сами высказывания героев, являющиеся цепью речевых жестов событийного характера. Однако коммуникативные намерения говорящих в каждом случае разные: убеждение себя (Н. Коляда) или адресата (Я. Пулинович), самоопределение (Д. Богославский), познание, т. е. теоретическое преобразование объекта коммуникации (Е. Гришковец).

Список литературы

- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- Богославский Д.* Руки: Монолог в четырех стенах // Проза.ру. 2010. URL: <https://www.proza.ru/2010/09/10/661> (дата обращения 03.08.2015).
- Бондар Л.* Монодрама Ярослава Стельмаха «Синий автомобиль» як художня проєція «єго» митця // Наукові виклади. Літературознавство. 2006. № 3. С. 54–61.
- Бондарева Е. Е.* Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков: В 2 ч. Минск, 2006. Ч. 1. С. 249–257.
- Гончарова-Грабовская С. Я.* Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI в. // Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. М.: Флинта, 2006. С. 3–53.
- Гончарова-Грабовская С. Я.* Монодрама в творчестве Е. Гришковца // Вестн. БДУ. Сер. Филология. 2009. № 3. С. 26–31.
- Гончарова-Грабовская С. Я.* Жанровая поливекторность русскоязычной драматургии Беларуси конца XX – начала XXI в. // Polilog. Studia Neofilologiczne. 2012. No. 2. S. 313–324.
- Гришковец Е.* Дредноуты: Пьеса для женщин // Зима. Все пьесы. М.: Эксмо, 2007а. С. 235–276.
- Гришковец Е.* Как я съел собаку: Монодрама // Зима. Все пьесы. М.: Эксмо, 2007б. С. 167–200.

- Гришковец Е.* Одновременно: Монодрама // Зима. Все пьесы. М.: Эксмо, 2007в. С. 201–234.
- Громова М. И.* Евгений Гришковец – «человек-театр» // Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2005. С. 333–362.
- Доманский Ю. В.* «Оба улыбнулись» (о возможностях нарратива в драматургическом роде литературы) // Narratorium. 2011. № 1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027598> (дата обращения 03.08.2015).
- Ершов В. О.* Монодрама // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. Київ, 1995. Т. 3. С. 411.
- Коляда Н.* Пишмашка: Пьеса в 1 д. из цикла «Кренделя» // Коляда Н. Кармен жива. Екатеринбург: Урал. изд-во, 2002. С. 295–317.
- Коляда Н.* Носферату: Пьеса в 1 д. из цикла «Кренделя» // Коляда Н. Носферату: Пьесы и киносценарии. Екатеринбург: Урал. изд-во, 2003а. С. 137–155.
- Коляда Н.* Откуда-куда-зачем: Пьеса в 1 д. из цикла «Кренделя» // Коляда Н. Носферату: Пьесы и киносценарии. Екатеринбург: Урал. изд-во, 2003б. С. 211–227.
- Корчинский А. В.* Философия и нарративное знание: К поэтике ментального события // Событие и событийность. М., 2010. С. 203–216.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–288.
- Пулинович Я.* Наташина мечта: Монолог // Современная драматургия: Лит.-худож. журн. 2009. № 1. С. 81–88.
- Тюпа В. И.* Драма как тип высказывания // Новый филологический вестник. 2010. № 3(14). С. 7–16.
- Федоров В. В.* О природе поэтической реальности. М.: Сов. писатель, 1984. 184 с.
- Фрейденберг О. М.* Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 223–622.
- Хализев В. Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. 260 с.
- Шатин Ю. В.* Три уровня наррации в драматическом тексте // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 52–57.
- Шмид В.* Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
- Chatman S. B.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London, 1986. 288 p.
- Chatman S. B.* Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1990. 256 p.
- Prince G.* Narratology: The Form and Functioning of Narrative. The Hague, 1973. 184 p.
- Prince G.* A Dictionary of Narratology. Lincoln, 1987. 126 p.

N. A. Ageeva

Specificity of monodrama discourse

The discourse of the modern monodrama is a mimetic representation of performatives, because heroes do not have the status of a narrator, although they may talk about past situations in their monologues. The point is that, as a rule, in plays-monologues there is no temporal and psychological distance between the described event and the describing instance. The

communicative intention of the speaking subject in the monodrama is not limited to the description of a chain of situations. The monologues of the female characters in the plays «Pishmashka», «Nosferatu», «Where... from, where... to, why» by N. Kolyada and «Natasha's Dream» by Ya. Pulinovich have an appellative effectiveness. However, there is a fundamental difference in addressing this intention. The play by Ya. Pulinovich shows the situation of a trial, and the reader/viewer is allotted the role of a jury or a judge to whom the heroine appeals in her defense speech. In the plays by N. Kolyada the heroines become implicit addressees themselves (the explicit addressees – a cat, an answering machine, an imaginary stage director – are present, but they cannot enter into adialogue). Going through the traumatic situations, the heroines and trying to convince themselves that they deserve a better life. Presented in the play «Hands» by D. Bogoslavsky is a different modality of performative discourse: the verbalization of the decision making process connected with the hero's self-determination. In this case the logical consequence of a character's speech acts becomes a physical act (suicide). The heroes of the plays by E. Grishkovets («How I Ate a Dog», «Dreadnoughts», «Contemporaneously») also ask themselves the question of self-identification, but their verbalized mental action is connected with the process of the hero's cognition of himself and of the laws of life.

Keywords: discourse, monodrama, diegesis, mimesis, narrative, performative.

DOI 10.17223/18137083/54/14