
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

МИКРОДЕЙСТВИЕ В ЦЕЛОСТНОМ АНАЛИЗЕ ДРАМЫ

УДК 821.161.1.09

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-54-69>

Валентина Алексеевна САДИКОВА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы
и лингвистики Московского государственного института культуры,
Химки, Московская область, Российской Федерации, e-mail: vsadnik46@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются параметры выделения минимальной единицы драматического текста, прослеживается исторический путь идеи, анализируются варианты выделения такой единицы разными специалистами: тема, мотив, функция выделяются литературоведами; реплика, система реплик, диалогическое объединение, диалогическое единство выделяются лингвистами. Предполагается, что выделяемая единица должна быть органична для драматического действия и способствовать целостному анализу драмы. На основании анализа маленькой трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» доказывается конструктивность выделения единицы-микродействия. Целостный анализ драматического произведения, основанный на микродействии, позволяет учесть динамическую дискретно-континуумную природу драмы, выявить уровень взаимодействия в произведении и адекватно проследить динамику взаимоотношений персонажей. При этом диалог рассматривается в структуре микродействий, подчиняется целостной структуре драмы и не становится самоцелью анализа, как это было до недавнего времени, особенно в лингвистических работах. Целостный анализ был бы полезен как при текстовом изучении драмы, так и при ее постановке на сцене. Особенно важен такой анализ при работе с классическими произведениями, что способствовало бы бережному отношению к смыслу пьесы, адекватному ее восприятию.

Ключевые слова: целостность драматического действия, микродействие, инициирующая реплика, драматизм и динамика.

Для цитирования: Садикова В. А. Микродействие в целостном анализе драмы // Культура и образование: научноинформационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 54–69. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-54-69>

MICROACTION IN HOLISTIC DRAMA ANALYSIS

Valentina A. SADIKOVA, CSc in Philology, Associate Professor,
Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: vsadnik46@mail.ru

Abstract: The article discusses the parameters of highlighting the minimum unit of dramatic text, traces the historical path of the idea, analyzes the options of singling out such a unit by different experts: theme, motive, function are singled out by literary scholars; replica, system replica, dialogue association, dialogue unity are singled out by linguists. It is assumed that the unit allocated should be organic for dramatic action and contribute to a holistic analysis of the drama. Based on the analysis of A.S. Pushkin's

small tragedy, "The Stingy Knight" proves the constructiveness of the allocation of a micro-action unit. Holistic analysis of the dramatic work, based on micro-action, allows to take into account the dynamic discrete-continuum nature of the drama, to identify the levels of interaction in the work and adequately trace the dynamics of the characters. At the same time, the dialogue is considered in the structure of micro-action, is subject to the holistic structure of the drama and does not become an end in itself of analysis, as it was until recently, especially in linguistic works. A holistic analysis would be useful both in the text study of the drama and in its staging on stage. This analysis is especially important when working with classical works, which would contribute to the careful attitude to the meaning of the play, adequate to its perception.

Keywords: the integrity of the dramatic action, the micro-action, the initiating replica, the drama and the dynamism.

For citation: Sadikova V. A. Microaction in holistic drama analysis. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2023, no. 1 (48), Pp. 54–69. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-54-69>

Изучение драмы идет двумя параллельными путями: с одной стороны – изучение драматического действия, которым занимаются в основном люди, близкие театру, начиная с К. С. Станиславского и С. М. Эйзенштейна; с другой стороны, изучается язык драмы, где в основу анализа положен диалог как «основное выразительное средство драматического жанра» [6, с. 2]. Представляется необходимым объединение этих двух видов анализа, и эта необходимость сегодня вполне осознана: «Тема места текста в спектакле, проблема столкновения режиссерского и авторского, драматургического, текстового видения в начале XXI века по-прежнему актуальна. На вопрос XX века: что важнее в театральной культуре – текст драматурга, литературный первоисточник или его интерпретация – текст режиссерский, – современные исследователи более не дискутируют. Создатель спектакля царит над всем. Впрочем, это не мешает ученым-филологам разбирать драматургию, не рассматривая возможность ее основного назначения – быть инсценированной. Отсюда постоянное осторожное столкновение, если не сказать – разговор на разных языках, – филологов и искусствоведов» [20, с. 72].

Работы Е. С. Кубряковой тоже написаны в XXI веке, однако есть моменты, которые сегодня хочется уточнить: не специфические «форматы знаний» характерны для драмы, а **действие**, и это обстоятельство должны учитывать не только люди театра, но и филологи. Принцип «русской матрешки», которая, по Е. С. Кубряковой, включает *название, список действующих лиц, ремарки, текст пьесы* и «постановку пьесы на сцене в таком театральном зрелище как спектакль» [10, с. 141], отражает только формальную структуру драмы.

Для решения поставленной проблемы нужен другой подход, целостный. Естественно предположить, что целостное **действие** драмы состоит из органично взаимосвязанных **микродействий**. Это слово, например,

употребляет А. И. Журавлева в работе 1981 года [8], но скорее не как термин, а как обозначение речевого фрагмента в драме без учета его принципиального драматического действенного содержания. Уже в 2017 году тот же фрагмент из работы Журавлёвой цитирует Ю. В. Лебедев: «Неторопливое развёртывание событий, – замечает А. И. Журавлёва, – объясняется в первую очередь тем, что драматическое действие у Островского не исчерпывается интригой. В него втянуты и нравоописательные эпизоды, обладающие потенциальной конфликтностью <...> Своеобразно динамичны и разговоры, беседы героев, не приводящие ни к какому физическому действию. Это **микродействие** можно было бы назвать речевым движением. Язык, речь, способ думать, который в этих речах выражается, так важен и интересен, что зритель следит за всеми поворотами и неожиданными ходами, казалось бы, пустой болтовни» [11, с. 75]. Таким образом, отношение к **микродействию**, его толкование, нисколько не изменилось за тридцать пять лет. И здесь оно используется в том же случайному значении, без той глубины и неисчерпаемых возможностей для анализа, которые мной предполагались в кандидатской диссертации 1993 года [17]. Микродействие, не освоенное и сегодня, тем не менее, представляет собой конституэнт драматического действия, на основе которого только и возможен целостный анализ драматического текста. Предпосылки для такого подхода появились еще раньше: целостность художественного произведения была осознана советскими филологами как эстетическая категория (В. А. Виноградов, Л. И. Тимофеев, Ю. М. Лотман, М. М. Гиршман и др.) к середине XX века. С этого времени появилось и осознание того, что художественная целостность структурна; что возможно выделение минимальной единицы художественного целого, обладающей свойствами целого, так как иначе целостность как эстетическая категория не поддается изучению.

Проблема выделения минимальной единицы художественного целого возникла и относительно драматического произведения. Для исследователей, опирающихся на диалог, «основная единица сценической речи в последнем отношении есть реплика» [5, с. 253], «система реплик» [там же, с. 260], «диалогическое объединение» [там же, с. 160–161]. Наиболее употребительным, особенно среди лингвистов, стал термин «диалогическое единство» [7], [4], [3] и др., впервые введенный Н. Ю. Шведовой [21].

Однако понятие **диалогическое единство** не учитывает композиционную связность и целостность драматического действия, которые необходимо учитывать как литературоведу, так и лингвисту. Нужны единицы, на которые без остатка членилось бы целое драматическое произведение, чтобы при любом анализе в поле внимания исследователя оставалась бы эта связность и целостность драмы. «...Сценический диалог не может не считаться с правилами времени, ритма и темпа, вне которых чаще всего не

существует и сама пьеса. Вместе со всеми этими признаками диалог оказывается частью драмы или комедии как произведения художественной литературы [2, с. 7]. Но так как диалог – основная форма драматического произведения, то она, эта форма, заслоняла для исследователя подлинную специфику драмы – ее действие, и исследованию подвергался характер организации словесного ряда *внутри* диалога: «Факторами, организующими словесный ряд в драме, является тема и эмоция.... Ориентируясь на движение малых тем в пределах диалога, сцены или акта, организуется строй пьесы» [1, с. 9]. Хотя «тема» – единица слишком статичная для драмы, не отражающая ее специфическую двойственность (быть действием и словом одновременно), уже здесь просматривается необходимость выхода на композицию драматического произведения, без которой невозможно связать воедино в анализе слово и действие.

Одновременно шли поиски структурно-речевой единицы теми учеными, которые непременно хотели видеть ее динамической, для которых именно это свойство единицы художественного текста было главным. «Тема – простейшая статическая единица сюжетосложения.... Мотив – простейшая динамическая единица, характеризуемая обычно наличием глагола или его эквивалентами, в русском языке – краткая форма прилагательного...», – пишет А. А. Реформатский и тут же уточняет значение этого термина в работах других исследователей: «Мотив по А. Н. Веселовскому – «простейшая повествовательная единица», по М. А. Петровскому – «элемент сюжета, задерживающий или ускоряющий действие», по В. П. Жирмунскому «мотивом как зачатком сюжета являются в языке простое предложение со сказуемым глаголом» [16, с. 559–560].

Но еще в 1927 году В. Я. Пропп писал: «Функции действующих лиц представляют те составные части, которыми могут быть заменены мотивы Веселовского...» [14, с. 24]. И далее: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» [там же, с. 25]. В. Я. Пропп говорил о сказке. Но еще важнее «функции действующих лиц» для драмы, где действие – самое главное. Через пятьдесят лет после В. Я. Проппа советский исследователь совершенно определенно скажет: «За основу выделения и классификации речевых единиц должны быть приняты функция и смысл, а не синтаксические конструкции» [13, с. 83]. И это высказывание исключительно актуально для исследования драмы. Выделяемая в драме речевая единица должна принадлежать как тексту, так и представлению (спектаклю), иначе она не будет отражать специфику драматического произведения, поэтому для выделения в драматическом произведении речевой единицы особенно важны «функция и смысл».

Чтобы быть инструментом исследования целого драматического текста, речевая единица, понимаемая как функционально-смысловая, долж-

на обладать всеми свойствами целого. Одиночная реплика может оказаться драматичной только в том случае, если находится в особых условиях, например, в начале драматического произведения, и построена так, чтобы включать в себя какую-то предшествующую драматическую ситуацию и выражать противодействие какому-то предшествующему действию. Другими словами, здесь просматривается вполне усвоенное и давно используемое в литературоведении и лингвистике понятие пре-суппозиции. Этим условиям отвечает, например, реплика Альбера, с которой начинается действие маленькой трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» [15]: «Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я». «Во что бы то ни стало» могло возникнуть только в том случае, если препятствия появленю на турнире проявили себя уже к началу драмы, до драматического действия. Эти препятствия и выясняются в первой сцене трагедии как постфактум.

Но как, например, выделить в качестве минимальной единицы драматургического текста реплику в следующем драматическом фрагменте трагедии А. С. Пушкина?

Альбер

Что бедный мой Эмир?

Иван

Он все хромает.

Вам выехать на нем еще нельзя.

Альбер

Ну, делать нечего: куплю Гнедого.

Недорого и просят за него.

Иван

Недорого, да денег нет у нас.

Это – диалогическое единство, которое только в своей совокупности отражает специфику драмы: драматизм возникает только тогда, когда выясняется, что действию «хочу купить» есть противодействие «нет денег». Любая отдельно взятая реплика в этом единстве не обладает достаточной смысловой (а значит, и действенной) завершенностью и не драматична. В то же время это не просто диалогическое единство, но микродействие – некая целостность, которая не может быть разделена на более мелкие фрагменты без утраты главных качеств драматического текста – его драматизма и динамики.

Таким образом, деление на реплики – формальное синтаксическое членение. Репликация для драмы – форма, а не содержание. Суть же драмы – в противодействиях, порождающих драматизм. В приведенном фрагменте, например, та же драматическая суть могла быть выражена ремаркой типа «хочет купить коня, но не находит денег», или репликой одного лица, например: «Мне очень нужен конь, но где взять денег!» Кстати,

условность предложенной Пушкиным формы драматического действия в приведенном фрагменте доказывает и то обстоятельство, что к моменту этого диалога Альбер знает, что у него нет денег, он уже сокрушался по этому поводу в связи с желанием купить новый шлем и новое платье. Таким образом, данное диалогическое единство – своеобразный композиционно-смысловой повтор, имеющий определенное значение для совокупного драматического действия всей первой сцены трагедии, а в итоге – и всей трагедии в целом.

Нельзя принимать за единицы драматургического текста и акты или сцены, на которые часто делится текст драмы самим драматургом, что провоцирует и исследователя брать за основу анализа это разделение. Такое разделение, как правило, обусловлено только приходом и уходом действующих лиц, т. е. тоже является чисто формальным, и не отражает (или отражает только отчасти) *развития* действия. Хотя этого деления нельзя не учитывать при членении драматического текста на минимальные фрагменты, обладающие свойствами целого: граница между актами или сценами не может проходить внутри такой минимальной речевой единицы. Другими словами, акт или сцена, выделенная драматургом, должна восприниматься как целый текст, который, однако, не является минимальной драматургической единицей и может быть расчленен на более мелкие фрагменты, обладающие свойствами целого и отражающие характер развития действия в драме.

Не может служить критерием деления на минимальные смысловые (действенные) фрагменты и традиционная оппозиция драматургического текста *диалог* – *монолог*, т. к. она также не отражает сути драматического произведения как жанра и не обеспечивает выявления принципов развития действия в драме. Более того, как только драматизм и действие принимаются за главные свойства драмы, эта оппозиция теряет свои противопоставительные качества. Ср., например, диалог Альбера со слугой Иваном в первой сцене и монолог барона, из которого состоит вся вторая сцена «Скупого рыцаря». Драматизм и действие первой сцены (до прихода Соломона) лежат как бы вне диалога Альбера и Ивана: противодействие действиям Альбера вызывается не формально взаимодействующим (точнее – беседующим) с ним в данный момент Иваном, который драматически пассивен, а совсем другими лицами и действиями в воображении и воспоминаниях Альбера. Поэтому по драматической сути всю первую сцену «Скупого рыцаря» (до прихода Соломона) можно определить как монолог Альбера, несмотря на формально диалогическую форму этого фрагмента.

И наоборот: монолог скупого рыцаря во второй сцене, будучи синтаксически монологом, по драматической сути даже не диалог, а полилог, полный активного драматического действия.

Таким образом, микродействие – это не речевой отрезок, а дискурсивно обусловленный целостный фрагмент драматического текста, который невозможно разделить на более мелкие фрагменты, не навредив целостному совокупному действию драмы. Это органичная часть коммуникативного действия, формирующая и обеспечивающая процессуальную целостность драматического произведения.

«Читая или видя пьесу, мы непосредственно воспринимаем не основные темы пьесы, а ее *конструктивные леса*, и мы идем по ним, проводимые драматургом к той вершине, откуда будут видны в творческой, художественной перспективе: пропорции соотношения частей, выпрямленные или укороченные линии сюжета, оттеняющая игра тонов» [5, с. 13]. Эту идею Балухатого, можно считать предпосылкой целостного анализа драмы на основе микродействия, потому что членение драматического текста на микродействия и исполняет роль таких «конструктивных лесов».

Следует подчеркнуть, что членение текста на микродействия как исследовательский прием возможно только применительно к драматическому тексту и не может быть инструментом исследования бытового диалога – незавершенного, спонтанного, эстетически не организованного, т. к. **микродействие обязательно предполагает конечность и целостность драматического произведения и имеет смысл только относительно этой завершенности**. См. подробнее в [18].

Рассмотрим более подробно, как функционирует микродействие и почему его следует считать конституентом драматического текста, на примере классического произведения – маленькой трагедии А. А. Пушкина «Скупой рыцарь».

Три сцены трагедии сюжетно соединены последовательно, тогда как композиционно они расположены симметрично. Сюжет: первая сцена «В башне» – сын, отец глазами сына; вторая сцена «В подвале» – отец, сын глазами отца; третья сцена – столкновение отца и сына лицом к лицу. Композиция: в первой и третьей сценах действие разворачивается по одной и той же схеме, кульминационный момент каждой – духовное испытание главного действующего лица, в первой – сына, в третьей – отца; вторая сцена – монолог Барона – композиционный центр трагедии, время здесь как будто остановилось, действие замедлилось. Однако М. Загорский справедливо полагает, что в монологе Барона нет почти ни одного слова или образа, которое не действовало бы: «окровавленное злодейство вплзает», монеты «рыщут» по свету, сокровища «растут» и т. д. [9, с. 140].

Сцена монолога «как бы оправлена» (Благой) в две другие сцены. В каждой – три действующих лица. Первая сцена: Альбер и Иван, входит Соломон; третья сцена – Альбер и Герцог, входит Барон. Тем самым уже композиционно Барон приравнивается к Соломону-ростовщику. И хотя у них разные цели, уровень нравственного чувства у них один. Правда, Со-

ломон точно знает, что он не рыцарь, а Барон прозревает на наших глазах («Иль уж не рыцарь я?») и, как истинный трагический герой, не выдерживает этого прозрения. (Более подробно композиционные и языковые особенности трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» см. в [17].)

Принято говорить о единстве драматического действия, которое представляет собой «непрерывную сплошную линию» [19, с. 45]. Однако хочется обратить внимание на то, что драматическое действие не только едино, но и одновременно дискретно, так как любое структурное образование есть диалектическое единство прерывности и непрерывности. На этом основании мы и выделяем минимальную структурную единицу, обладающую свойствами целого – микродействие.

Анализ, опирающийся на микродействие, позволяет выявить доминирующие композиционно-языковые средства, определяющие для каждого драматического отрывка, соответствующего микродействию, а затем вести исследование на уровне взаимодействия микродействий, что позволяет в каждый текущий момент анализа иметь в виду всю художественную целостность драмы и в то же время представлять ее в динамике. Такой анализ не оторван от будущей театральной постановки, но может служить началом работы над драматическим произведением и будущих постановщиков спектакля. Особенno важна эта лингвистическая работа над текстом классического произведения, дабы не увести режиссера-постановщика от смысла произведения в дебри неоправданно произвольного творчества. Другими словами, такая работа помогла бы постановщику отнестись бережно к известному и любимому произведению.

Например, первую сцену анализируемой трагедии «Скупой рыцарь» мы разделяем на пятнадцать микродействий, которые естественным образом организуются в блоки, формирующие композиционные уровни. В представленной ниже схеме дана нумерация микродействий и указана реплика или начало реплики, с которой начинается новое микродействие. Блоки микродействий тоже можно представить в виде матрешки, о которой говорит Е. С. Кубрякова, но это уже другая «матрешка», не формальная, потому что блоки представляют собой естественные уровни драматического действия. Новый блок начинается тогда, когда очередное микродействие рождается из *всего предшествующего совокупного действия драмы*. И этих уровней-блоков, как и у Е. С. Кубряковой, пять (см. схему).

Первая фраза представляет собой законченное микродействие 1, зерно, из которого вырастает все совокупное действие сначала первой сцены, затем всей трагедии.

Во 2-м, 3-м и 4-м микродействиях вводится новая информация, препятствующая этому «во что бы то ни стало». Достаточная непредсказуемость каждого нового желаемого для Альбера действия позволяет каждое из них выделить в самостоятельное микродействие. Однако все они объ-

единены общим выводом, который имеет равное отношение ко всем трем микродействиям-желаниям Альбера: «О бедность, бедность! Как унижает сердце нам она!». Вместе 1–4 микродействия представляют собой блок микродействий и относительно 5-го микродействия выступают как единое целое. Эта целостность на схеме обозначает I (первый) уровень действия. Непредсказуемость дальнейшего действия здесь значительно больше, чем внутри блока, а причина перехода действия на новый уровень – тоже ввод новой информации: здесь впервые упоминается Соломон как некто, способный разрешить проблему. Таким образом, развитие действия трагедии переходит на новый уровень II.

Далее происходит внешнее событие, формально вроде бы нарушившее ход предыдущего микродействия (приход Соломона), поэтому 6-е микродействие начинается с ремарки. Однако 5-е микродействие очевидно завершено, Альбером сделан вывод, сформулирована установка на следующее микродействие («Без выкупа не выпущу его»), которое тут же и начинается.

Когда совокупное действие трагедии уже минимально накоплено и нет необходимости в интенсивном вводе новой информации, последующее микродействие может вытекать из предыдущего по ассоциации. Например, если все 6-е микродействие может быть сведено к двум желаниям-противодействиям Альбера и Соломона: получить деньги – не дать денег, то следующее микродействие, 7-е, начинается с вопроса Альбера «Ужель отец меня переживет?», не связанного впрямую с его стремлением немедленно получить деньги от ростовщика.

Таков же характер отношений между микродействиями 7 и 8, несмотря на то, что граница проходит между вопросом и ответом, т. е. делит, казалось бы, самую неразложимую в логическом отношении конструкцию.

Ассоциативный характер носят отношения и между микродействиями 8 и 9, когда «Амен» Альбера Соломон принимает за знак, что можно начать подготовку к убийству отца. В то же время «Амен» – только знак, само же решение Соломона вытекает из всей ситуации, сложившейся к данному моменту развития драматического действия. Таким образом, совокупное действие трагедии опять переходит на новый композиционный уровень, где восемь предыдущих микродействий выступают как целое по отношению к следующему, 9-му, микродействию. Это композиционный уровень III. Самый острый драматический момент приходится на «стык» между микродействиями 9 и 10, когда драматический герой поставлен перед выбором и в равной степени может совершить противоположные поступки.

Все последующие микродействия освещены этим самым острым драматическим моментом. Однако накопленный драматический эффект бросает отсвет и на предыдущие события. Драматическое действие переходит в очередной раз на новый композиционный уровень – уровень IV. После кульминации происходит осмысление и обобщение действия.

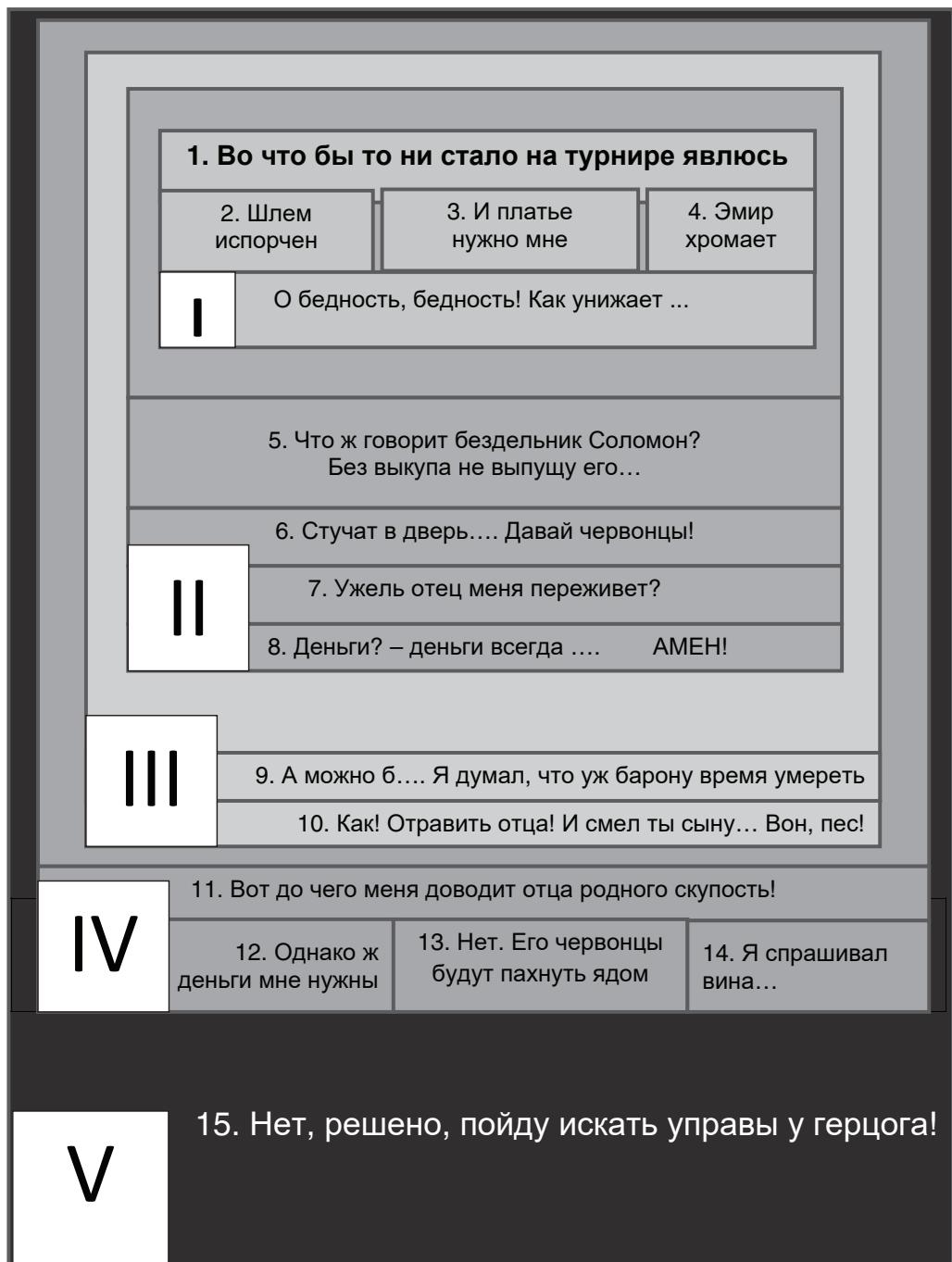


Схема микродействий первой сцены трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь»

Scheme of micro-action of the first scene of the tragedy of A. S. Pushkin

«The Stingy Knight»

Следующие микродействия – 12, 13 и 14 – представляют собой параллельный блок микродействий, которые не вытекают одно из другого, а повторно, в миниатюре, развивают три плана, свернутые в 11-м микродействии, расшифровывают их:

(11) «Вот до чего меня доводит отца родного скупость» – (12) «Иван, однако ж деньги мне нужны. Сбегай за жидом проклятым. Возьми его червонцы. Принеси... Я плуту расписку дам...»;

(11) «Жид мне смел что предложить» – (13) «Нет. Его червонцы будут пахнуть ядом»;

(11) «Дай мне стакан вина, я весь дрожу» – (14) «У нас вина ни капли нет».

Этот блок микродействий есть момент противоречивого взаимодействия двух «я» Альбера. Разителен лексический контраст, способствующий выявлению этой борьбы. Сначала разговорная лексика, нагнетание конкретных глаголов движения: «сбегай», «возьми», «принеси», «расписку дам», очевиднейший аргумент «деньги мне нужны». И вдруг: «Нет, постой». А далее – великолепный исчерпывающий художественный довод, имеющий глубочайшие библейские корни: «Его червонцы будут пахнуть ядом, как сребреники пращура его». И этот аналогичный с житейской точки зрения аргумент с таким недейственным предикатом «будут пахнуть» оказывается убийственным для всей суммы таких действенных глаголов движения.

14-е микродействие, развивая бытийный план, возвращает нас к началу трагедии. Оно почти полностью повторяет структуру микродействия 4 (см. схему). Действие как будто начинается заново, с того момента, когда Альбер обнаружил, что поминутно натыкается на свою бедность. Только в первом случае у него была надежда на Соломона, а теперь этой надежды нет. Проблема же остается. Отсюда – новое решение, новый поступок, новый уровень развития действия, последнее в этой сцене микродействие, которое вытекает из всего предшествующего совокупного действия трагедии: «Нет, решено – пойду искать управы у герцога».

Вторая сцена «В подвале» представляет собой одно большое микродействие. Ведь реальные действия, совершаемые Бароном, по сути дела умещаются в пять пушкинских ремарок: «смотрит на свое золото», «хочет отпереть сундук», «отпирает сундук», «всыпает деньги», «зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим». Все остальное – желание, приготовление и переживание этого действия. Именно через разложение этого единственного действия Скупого на мельчайшие и подробнейшие составляющие Пушкиным достигается эффект колоссального укрупнения фигуры Барона, его чудовищной страсти.

Однако сцена «В подвале» может рассматриваться как одно большое микродействие в том случае, если принимать во внимание только реаль-

ный план. Но Барон живет в мире вымышенном, воображаемом; большая часть действий переносится во внутренний мир Барона. И если учитывать это (что совершенно необходимо), то возможно деление второй сцены «Скупого рыцаря» на ряд микродействий, которые будут отражать оба плана – реальный и воображаемый – жизни Барона.

Если в первой сцене происходит естественное развитие действия от желания к поступку (но и желание Альбера выражено в форме будущего действия: «явлюсь», да еще «во что бы то ни стало»), то во второй сцене желания явно преобладают над поступками. Происходит как бы свертывание действия (того единственного, растянутого и укрупненного) от поступка к желанию, что совершенно противоестественно. Так внутренне выявлена и композиционно оправдана неестественность страсти барона, которая заводит его в тупик невозможного: хранить из могилы сокровища от живых. «О, если б мог...» Не может.

В результате такого деления оказывается, что и вторая сцена трагедии имеет пять композиционных уровней, которые могут сравниваться с соответствующими уровнями первой сцены, что дает более убедительную характеристику персонажам, чем речевая характеристика героев. Ибо в подлинно драматическом произведении «герои говорят в известном смысле поверхнее, чем действуют... Связь сцен и созерцаемые образы обнаруживают более глубокую мудрость, чем та, которую сам поэт в силах охватить словами и понятиями» [12, с. 122].

Первый уровень (I) содержит главным образом действия-импульсы, микродействия-желания и свидетельствует о внутренней жизни каждого героя. Для дальнейшего развития драматического действия важно то, что Барон беспрепятственно исполняет свое желание – всыпает очередную горсть денег в сундук, в то время как для Альбера осуществление его желания – явится на турнире – совершенно невозможно.

Второй уровень (II). Альбер занят унизительными и бесплодными поисками денег, в то время как его отец «царствует», наслаждаясь видом своего бесполезного золота.

Третий уровень (III): для Альбера это искушение, которое организует ему Соломон и из которого он выходит достойно, прогнав Соломона и не взяв его денег, в то время как его отец поливает сына грязью и с ужасом представляет себе, что будет с его золотом после его смерти. Этот уровень в обеих сценах самый напряженный.

Четвертый уровень (IV) – о страданиях. Для Альбера – это апогей нравственных страданий, вызванных необходимостью денег, с одной стороны, и невозможностью принять их от Соломона, с другой. Для Барона – воспоминание о муках совести. Существенно то, что для Альбера это реальные страдания, а для Барона, как и вся его жизнь, воображаемые. Спроецированные на зеленый уровень первой сцены, страдания Барона кажутся не

слишком искренними. Кроме того, сама фраза о совести построена так, что заставляет думать: совесть мучила Барона когда-то, он знает, что это такое, но сейчас уже не мучает. Похоже, за богатство свое Барон заплатил потерей совести, именно так он «выстрадал» свое богатство. Именно так «выстрадать» богатство была предоставлена возможность и Альбера, которой он отказался воспользоваться.

И, наконец, пятый уровень (V) с очевидностью демонстрирует, обнаруживает основные импульсы будущего трагедийного конфликта: решимость Альбера «во что бы то ни стало» добиться своего (теперь он связывает получение денег только с отцом) и готовность скрупульного Барона «во что бы то ни стало» хранить свои сокровища.

Третья сцена начинается с осуществления решения Альбера «искать управы у Герцога». Так связывается последнее микродействие первой сцены с первым микродействием третьей. При анализе композиции третьей, последней, сцены «Скупого рыцаря» нельзя не учитывать предыдущих сцен, которые входят в ее состав на правах микродействий, как два противоположно направленных действия, свернутых в напряженные пружины, готовые расправиться.

Мы уже достаточно говорили о том, что отделяет одно микродействие от другого: ослабление логических связей, повышенная непредсказуемость дальнейшего действия, ввод новой информации, появление нового действующего лица, смена темы и пр.

Чем же удерживается единство микродействия изнутри?

Прежде всего, незавершенностью коммуникации. **Микродействие продолжается до тех пор, пока не исчерпает себя коммуникативная сила, заложенная в инициирующей драматическое действие реплике.**

Например, 2-е микродействие первой сцены не заканчивается, пока не исчерпает себя тема испорченного шлема, которая начинается инициирующей репликой «Покажи мне шлем, Иван». Чтобы действие продолжалось, не обязательно, чтобы началась новая тема, достаточно того, что появился новый объект для оценки – «И платье нужно мне».

В маленькой трагедии «Скупой рыцарь» – в зависимости от синтаксической структуры и прагматической роли в микродействии – инициирующие реплики могут быть подразделены на следующие:

1) перформативные высказывания: «Покажи мне шлем, Иван» (сц. 1, микр. 2); «Поверьте, государь, терпел я долго...» (сц. 3, микр. 1); «Но сядем» (сц. 3, микр. 4); «Простите, государь.... Стоять я не могу» (Сц. 3, микр. 9);

2) реплики-вопросы, сохраняющие актуальность до исчерпанности побудительной силы вопроса: «Что бедный мой Эмир?» (сц. 1, микр. 4); «Что ж говорит бездельник Соломон?» (сц. 1, микр. 5); «У вас, барон, есть дети?» (сц. 3, микр. 4);

3) реплики, инициирующие *оценку* предшествующего действия, выскакивания или ситуации (микродействия такого типа исключительно насыщены эмоционально), иногда имеющие форму риторического вопроса: «Как, отравить отца!» (сц. 1, микр. 10); «Проклятое житье!» (сц. 1, микр. 10); «Что не подвластно мне?» (сц. 2, микр. 3); Но кто вслед за мной примет власть над нею? Мой наследник...» (сц. 2, микр. 9); «Что видел я? Что было предо мною? Сын принял вызов старого отца!» (сц. 3, микр. 8).

4). реплики, формирующие цель, мотив, желание, намерение, решение, при этом одни из них важны локально, для текущего микродействия: «И платье нужно мне»; «Весь день минуты ждал, когда сойду в подвал мой тайный...»; другие организуют совокупно-целостное действие трагедии: «Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я» и «О, если б мог от взоров недостойных я скрыть подвал!».

Неречевые действия в драме, которые в тексте имеют вид авторских ремарок, тоже могут выполнять инициирующую роль. Например, «Стучат в дверь» (сц. 1, микр. 6); «Альбер бросается в комнату (сц. 3, микр. 7) и даже «Смотрит на свое золото» (сц. 2, микр. 5). От коммуникативной силы инициирующей реплики (или ремарки) зависит продолжительность микродействия и его исчерпанность.

В драматическом произведении можно выделить *внешнее и внутренне действие*. Перформативные реплики развивают внешнее действие драмы и предполагают немедленное реагирование. Модальные реплики, в отличие от перформативных, могут (а часто – должны) иметь отсроченную реализацию. Другими словами, заданная цель, желание внутри микродействия только фокусируется, формулируется, достигает определенной степени осмысления и развития, а свое разрешение, завершение, свою ту или иную реализацию (часто не ту, которая ожидается инициатором микродействия), получает в достаточно отдаленном по времени и действию драматическом дискурсе. В моменты совпадения внешней и внутренней структуры драматического действия перформативные реплики-высказывания могут исполнять двоякую роль – развивать внешнее драматическое действие и реализовывать внутренние драматические интенции действующих лиц – одновременно. Как правило, это наблюдается в моменты перехода на новый композиционный уровень: инициирующая реплика следующего микродействия является первой репликой следующего композиционного уровня (см. схему).

Таким образом, микродействие, как конституент драматического текста, обеспечивает выявление не только линейной расположенности этапов развития драматического действия, но и их иерархии, закономерностей соподчинения как реплик внутри микродействия, так и совокупности микродействий в процессе развития действия драмы. В основе членения драматического текста на микродействия лежит жанровая специфика

драмы, это значит, что микродействие должно, использоваться как исследовательский прием только в рамках драматического дискурса, поскольку имеет смысл лишь относительно целостности и завершенности драматического произведения.

Список литературы

1. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Ленинград : Akademia, 1927. 184 с.
2. Будагов Р. А. О сценической речи // Филологические науки. Москва : Высшая школа, № 6 (84), 1974. С. 3–14.
3. Бырдина Г. В. Динамическая структура русской диалогической речи. Тверь : Тверской государственный университет, 1992. 85 с.
4. Валюсинская З. В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста. Москва : Наука, 1979. С. 299–313.
5. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. Москва : Учпедгиз, 1959. 492 с.
6. Винокур Т. Г. О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи в современном русском языке: автореферат дис. ... канд. филологических наук. Москва, 1953. 16 с.
7. Гураль Л. Л. Интонационная организация диалогических единств: автореферат дис. ... канд. филологических наук. Киев, 1972. 16 с.
8. Журавлёва А. И. А. Н. Островский – комедиограф. Москва : Изд-во Московского университета, 1981. 216 с.
9. Загорский М. В. Пушкин и театр. Москва – Ленинград : Искусство, 1940. 336 с.
10. Кубрякова Е. С., Петрова Н. Ю. Лингвокультурологический статус драмы (новое в изучении языка пьес) // В поисках сущности языка: Когнитивные исследования. Москва : Знак, 2012. С. 128–146.
11. Лебедев Ю. В. У истоков драматургии А. Н. Островского // Вестник Костромского государственного университета, 2017, № 2. С. 74–78.
12. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Соч. : в 2 т. Т. 1. Москва : Мысль, 1990. 831 с.
13. Одинцов В. В. Стилистика текста. Москва : Наука, 1980. 263 с.
14. Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва : Наука, 1969. 167 с.
15. Пушкин А. С. Скупой рыцарь // Маленькие трагедии. Москва : Госполитиздат, 1961. С. 5–31.
16. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика / Под ред. Ю. С. Степанова. Москва : Радуга, 1983. С. 557–565.
17. Садикова В. А. Специфика композиции и языка драматического произведения (на материале трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь»): дис. ... канд. филологических наук. Москва : Университет Дружбы народов, 1993. 170 с.

18. Садикова В. А. О единицах бытового и художественного диалога [Электронный ресурс] // Язык и текст. 2015. Т. 2. № 2. URL: <http://psyjournals.ru/langpsy/2015/n2/Sadikova.shtml>
19. Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах. Москва: Искусство, 1955. Том. 3. 503 с.
20. Ткачева Е. А. Гуго фон Гофмансталь и Макс Рейнхардт. К вопросу о драматургическом тексте по мотивам религиозных тем и визуальном его воплощении в немецком театральном культурном пространстве начала XX века // Общество. Среда. Развитие. 2018, № 4. С. 72–76.
21. Шведова Н. Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // Вопросы языкоznания. 1956. № 2. С. 67–82.