

Ищенко В.И.

УДК 811.133.1+81'373:792 "18/19 "

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСКУРСА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XIX ВЕКА И В ТЕАТРЕ АБСУРДА НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Аннотация.* В статье рассмотрены особенности французского театрального дискурса как вида частного дискурса. Автор предлагает сосредоточить внимание на определениях театральный дискурс, театральная семиотика, театральный текст и осуществляет анализ нескольких французских произведений. На основе проведенного исследования введены в научный оборот и обоснованы понятия «театральный текст», как минимальная семиотическая единица театрального текста, «театральный маркетинг».

**Ключевые слова:** дискурс, семиотика, концепт.

*Анотація.* У статті розглянуті особливості французького театрального дискурсу як виду приватного дискурсу. Автор пропонує звернути увагу на визначення театрального дискурсу, театральної семіотики, театрального тексту та здійснює аналіз кількох французьких творів. На основі проведеного дослідження введено і обґрунтовані поняття «театральний текст», як мінімальна семіотична одиниця театрального тексту, «театральний маркетинг».

**Ключові слова:** дискурс, семіотика, концепт.

*Summary.* The article examines the theatrical French discourse as a kind of private discourse. The author proposes to focus attention on the concept of theatrical discourse, theater semiotics, theatrical text, and analyzes several French works. The theatrical discourse refers sign-oriented and symbolic activities carried out in the public communication space and exhibit required properties: entirety, logicity, informative, communicative and pragmatic trend. Theatrical semiotics is a method of analyzing the text or representations, revealing their formal structure, considering the dynamics of the process of forming and becoming signs of what is happening with the participation of the public and the creators of the performance. Theatrical text - is a message containing dramatic work's information in a certain genre of theater. On the basis of the conducted research it was introduced into science and substantiated the concept of «theater text» as the minimum unit of semiotic theatrical text, a «theatrical marketing».

**Key words:** discourse, semiotics, concept.

**Основание выбора темы и актуальность исследования** обуславливается тем, что с каждым годом увеличивается интерес к театру и к театральному искусству, а также стремительным развитием теории дискурса как одной из перспективных областей лингвистической науки и связанной с этим потребностью изучения дискурсивной природы текстов различного типа. Актуальность работы определяется также и тем, что не существует полного описания такого вида дискурса, как театральный.

**Постановка проблемы.** Театральный дискурс рассматривается с позиций сложившегося научного направления – теории дискурса. Проблема определения и классификации дискурса уже получила достаточно серьезное развитие в зарубежной и отечественной лингвистике. Одни исследователи сосредоточились на теоретических аспектах изучения феномена дискурса (Т.А. ван Дейк, Е.С. Кубрякова, Ю.С. Степанов и др.), в фокусе внимания других оказалась проблема классификации дискурса (Е.В. Белоглазова, Т.А. ван Дейк, И.Б. Руберт, О.Ф. Русакова, В.Н. Степанов, Я. Торффинг, В.Е. и др.).

Между тем сам феномен театрального дискурса не изучен. Во-первых, отсутствуют фундаментальные труды, посвященные анализу природы данного вида дискурса. Во-вторых, необходимы методологические подходы к исследованию театрального дискурса, содержащие описание существующих на сегодняшний день лингвистических методик, применимые в данной области. Комплексный лингвокогнитивный анализ театрального дискурса исследователями еще не проводился, поэтому встает вопрос о необходимости разработки универсальной исследовательской методологии анализа театрального дискурса, основанной на методах когнитивной лингвистики.

**Цель работы** - выявить особенности театрального дискурса как вида частного дискурса.

Данная цель определяет следующие **задачи**:

1. Определить место феномена дискурса в современной научной парадигме, разграничив понятия «текст» и «дискурс»;
2. Выявить структуру и основные маркеры дискурса;
3. Описать театр как специфическую знаковую систему;
4. Дать понятие «театральный дискурс». Описать структуру театрального дискурса;
5. Провести анализ наиболее репрезентативных драматургических и абсурдистских текстов.

**Объектом** исследования выступает театральный дискурс.

**Предметом** исследования являются структура, особенности репрезентации театрального дискурса на примере драматургических и абсурдистских текстов.

**Теоретической базой** послужили теоретические источники различных научных дисциплин. В качестве исследовательской программы были избраны работы по семиотике и мифологии театра (А. Арто, Р. Барт, И.Н. Губанова, Л. Ельмслев, О.В. Наконечная, М.Я. Поляков, Г.Г. Почепцов, А. Юберсфельд и др.). Помимо этого, теоретическую базу составили работы в области теории дискурса (Н.Д. Арутюнова, Е.В. Белоглазова, Т.А. ван Дейк, В.И. Карасик, К.В. Киуру, М.Л. Макаров, И.Б. Руберт, О.Ф. Русакова, В.Н. Степанов, Ю.С. Степанов, В.Е. Чернявская, И.Ф. Ухванова-Шмыгова и др.).

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСКУРСА  
В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XIX ВЕКА И В ТЕАТРЕ АБСУРДА НАЧАЛА XX ВЕКА**

**Методы исследования:**

- сравнительный метод
- семантический анализ
- метод интерпретативного анализа
- дискурс-анализ
- контент-анализ

**Научная новизна** исследования состоит в том, что исследуемое поле театрального дискурса ранее не являлось предметом специального рассмотрения ни в отечественном, ни в зарубежном языкознании. В работе представлено описание понятия, структуры, особенностей лингвистической репрезентации, исследованы тексты театрального дискурса на примере драматургических и абсурдистских французских текстов. В результате собран и обработан материал, отличающийся репрезентативностью и пригодный для решения дальнейших исследовательских задач. Новизна заключается: в формулировке специфической категориально-понятийной системы и соответствующей ей терминотерминологии театрального дискурса; во введении понятий театральный текст, «театральный бренд»; в проведении социолингвистического и лингвокультурологического исследования театрального дискурса на материале драматургических и абсурдистских французских текстов.

Определяется методологическая база исследования, рассматриваются различные подходы к понятиям дискурса, отношения между «дискурсом» и «текстом». Рассматривается как знаковая система и как средство массовой коммуникации. Анализируется структура дискурса.

Дискурс есть феномен современной науки, обладающий междисциплинарностью. На основании научных подходов к дискурсу, представленных в работах Н.Д. Арутюновой, Е.В. Белоглазовой, И.Б. Руберт, О.Ф. Русаковой, В.Е. Чернявской и др., под дискурсом в работе понимается сложноструктурированная коммуникативно-знаковая система, обладающая шестью основными планами: интенциональным (властные интенции, стратегии), актуальным (воплощение властных интенций в реальной деятельности, имеющей знаково-символический характер), виртуальным (распознавание и понимание смыслов, ценностей), контекстуальным (расширение смыслового поля на основе социокультурных, исторических и иных контекстов), психологическим (эмоциональный, энергетический заряд, содержащийся в дискурсе и придающий ему суггестивную силу), «осадочным» (запечатление всех перечисленных выше планов в общественном сознании и опыте, в той конструируемой и материализуемой общественной среде, формы которой являются отражением культуры).

Рассмотренные в работе научные парадигмы теорий дискурса подтверждают тот факт, что для дискурса не существует ни дисциплинарных, ни фокус-объектных ограничений. Методологическая база дискурс-теорий носит принципиально комплексный, междисциплинарный характер, а предметная область данных теорий всегда открыта для дальнейшего расширения. Взятые в единстве, многочисленные теории дискурса представляют собой интенсивно и экстенсивно развивающееся полипарадигмальное, мультидисциплинарное направление современных научных исследований.

Маркеры дискурса представляют собой наиболее яркие, характерные его черты, определяющие его специфику и самобытность, способствующие его опознанию.

Понятие «дискурс» определяется нами через понятие текст. Текст по отношению к дискурсу может рассматриваться как его фрагмент, как элементарная (базовая) единица дискурса, а дискурс как целый текст или совокупность объединенных каким-либо признаком текстов; текст также может рассматриваться как определенный результат функционирования дискурса или может приравниваться к дискурсу.

Отдельность текста является не собственно лингвистическим, а экстралингвистическим свойством текста, которое находит свое лингвистическое выражение только для определенных типов текстов.

Дискурс может быть подразделен по тематическо-ситуационному принципу на более частные дискурсы. Частный дискурс базируется на одной теме-ситуации.

Структуры дискурса состоят из макроструктуры и суперструктуры. Макроструктура являет собой абстрактное семантическое описание глобального содержания дискурса, а суперструктура задает общую форму дискурсу и также имеет ограничения в зависимости от типа дискурса, так как многие дискурсы демонстрируют присущую им суперструктуру, которая призвана облегчать процессы производства и восприятия текста.

Театральная семиотика представляет собой метод анализа текста или представления, вскрывающих их формальную структуру, рассматривающий динамику развития и становления процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики.

Для театра характерна поликодовость что делает семиотику театра сложным объектом для исследования. Театр коммуникативен, он состоит из ряда взаимосвязанных коммуникативных процессов: режиссер-актер, режиссер-художник, актер-зритель и т.д. Театр можно считать отражением более примитивной стадии коммуникации, когда каждый составной элемент не потерял своей значимости.

Концептуализация действительности автором романа «Жерминаль», Эмилем Золя, находит свое воплощение в виде вербальных, семантических и концептуальных противопоставлений. Через лексико-семантические характеристики репрезентируется классовое противостояние (*la lutte*), выражающее концептуальную оппозицию в сознании автора в виде противопоставления понятий «*le capital*»/«*le travail*»: *Attirés, tous deux restaient l'un devant l'autre, elle florissante, grasse et fraîche des longues paressees et du bien-être repu de sa race, lui gonflé d'eau, d'une laideur lamentable de bête fourbue, détruit de père en fils par cent années de travail et de faim* [4, с. 495].

Некоторые используемые автором лексемы являются экспрессивно окрашенными и несут в себе яркий оценочный сегмент. Так, автор образно гиперболизирует атрибутивные характеристики героев: *florissante* – цветущая, процветающая, а не просто здоровая; *fourbue* – разбитый, доведенный до изнеможения, а не болезненно худой; *fraîche* – яркая, свежая, бодрая, а не полная сил; *détruit* – разрушенный, уничтоженный, а не слабый, почти лишенный жизни.

Члены бинарной оппозиции **elle/lui** логически равноправны и являются семантически полярными лексемами. Отсутствие между ними какой-либо градации символизирует противостояние, борьбу и непримиримость изображенных социальных классов. На основании этого сама бинарная оппозиция включает в себя сему «la lutte» и «la guerre», что находит выражение в употреблении автором лексики, семантически принадлежащей к сфере войны и военных действий: *C'était un ruissellement sans fin, une débâcle, une marche forcée d'armée battue, allant toujours la tête basse, enragée sourdement du besoin de reprendre la lutte et de se venger* [4, с. 520].

Семантические характеристики представителей противоположных классов отображают авторское видение действительности, где лексема «le capital» воссоздает образ чего-то сильного, тучного и могущественного, в котором преобладает, согласно вербальной репрезентации, признаки «gras» и «fort», а лексема «le travail» – слабого, больного и изможденного, где доминирует признак «malade».

Основываясь на символической природе сопоставленных посредством антитезы героев, представляется возможным осуществить проекцию выявленных семантических компонентов рассмотренных вербальных знаков на установление концептуальных признаков противопоставленных авторских художественных концептов «le capital»/«le travail». Так, в концептосферу «le capital» входят понятия, содержащие сему «sain», «gras», «fort». Показательным в этом отношении является изображение автором внутренней обстановки дома Грегуаров, включающим «bien-être» и «bonheur» в концептосферу «le capital»: *La salle moite avait cet air alourdi de bien-être, dont s'endorment les coins de bonheur bourgeois* [4, с. 94].

Атрибутивы «moite» и «alourdi» дополняют ощущение благополучия, уюта и состоятельности семьи акционеров. Концептуальные признаки «bien-être» и «satiété» просматриваются в сопоставлении «le capital» с «le pourceau immonde». Употребление глаголов, принадлежащих семантической области «alimentation» («sucrer», «nourrir», «gorgier») также характеризует потребительское отношение класса собственников к рабочим. В оценочном плане особенно экспрессивно окрашенными являются предикаты «suçait la vie» и «gorgée de chair humaine»: *le travail demanderait des comptes au capital, à cédieu impersonnel, inconnu de l'ouvrier, accroupi quelque part, dans le mystère de son tabernacle, d'où il suçait la vie des meurt-de-faim qui le nourrissent! On irait là-bas, on finirait bien par lui voir la face aux clartés des incendies, on le noierait sous le sang, ce pourceau immonde, cette idole monstrueuse, gorgée de chair humaine!* [4, с. 293].

Приведенный пример также иллюстрирует концептуальные признаки «force» и «vénération», входящие в концептосферу «le capitale». Для этого автор использует лексемы класса «религия»: «dieu», «idole», «tabernacle», которые, в свою очередь, имплицитно не только силу капитала, но и то, что люди возвели деньги в ранг божества и поклоняются им, принося им в жертву людей – «chair humaine». Отрицательные оценочные адъективы «impersonnel» (безликий), «inconnu» (неизвестный, неведомый), «immonde» (гнусный, грязный, вызывающий отвращение), «monstrueuse» (чудовищный, отвратительный) свидетельствуют об авторском неприятии системы ценностей, в центре которой находятся деньги.

Использование в приведенном отрывке приема несобственно-прямой речи и неопределенно-личного местоимения «on» также позволяет говорить о проявлении авторского видения действительности, где за «on» скрываются не только герои, но и сам автор.

На основании семантических компонентов «malade», «maigre», «faible», имманентно присущих образу рабочих, концептосфера «le travail», противопоставленная концептосфере «le capital», представлена концептуальными признаками «faim», «misère», «malheur».

Рассмотрим следующие примеры. *Il y eut un silence, le marteau lointain battait à coups réguliers dans la fosse, le vent passait avec sa plainte, comme un cri de faim et de lassitude* [4, p. 10]. *il maintenait le vieux Bonnemort, il l'étafait comme un drapeau de misère et de deuil* [4, с. 292].

В первом случае автор, используя метонимию «le marteau lointain battait à coups réguliers dans la fosse», где под ударами молота подразумевается работа углекопов в шахте, сравнивает этот звук с криком голода и усталости. Признаки «lointain» (отдаленный) и «réguliers» (регулярный, постоянный) указывают на продолжительность и постоянство голодного и изнуренного состояния шахтеров. Во втором отрывке посредством использования сравнения «comme un drapeau» рабочий символизирует собой нужду и скорбь. Компаративный прием помогает автору усилить мысль о бедственном существовании углекопов.

Под театральным дискурсом понимается знаково-символическая деятельность, осуществляемая в публичном коммуникативном пространстве и обладающая обязательными свойствами: целостностью, связностью, информативностью, коммуникативно-прагматической направленностью.

Театральная семиотика представляет собой метод анализа текста или представления, вскрывающих их формальную структуру, рассматривающий динамику развития и становления процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики.

Театральный текст – это сообщение, содержащее информацию драматургического произведения и изложенное в определенном театральном жанре.

Обратимся к образу Годо, в ожидании которого Владимир и Эстрагон находятся на протяжении всего сюжета пьесы «В ожидании Годо». Имя Годо не значится в списках французских и ирландских имен, что дает основания предположить, что автор самостоятельно выдумал имя. Очевидно, что основой для него послужило именно английское слово God (Бог). Однако на размышления сразу наводит уменьшительно-

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСКУРСА  
В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XIX ВЕКА И В ТЕАТРЕ АБСУРДА НАЧАЛА XX ВЕКА**

фамильярная форма этого имени, образованная по тому же образцу, что и у двух других персонажей. Такая форма имени не может не принижать значение этого образа.

Владимир и Эстрагон во время пьесы сами репрезентуют себя как единственные представители рода человеческого. Неслучайны и имена других персонажей. Славянское имя Владимир, как известно, означает «владеющий миром» – здесь подчёркивается претензии персонажа представлять от всего человеческого мира. Такое имя дано не без иронии, однако, в пьесе Владимир – единственный персонаж, хоть сколько-то помнящий прошлое – в отличие от всех других.

Эстрагон (estragon) в переводе с французского значит «полынь», может быть также истолковано многозначно: с одной стороны, это растение, при помощи которого изгоняли дьявола, лечили разнообразные болезни, стимулировали выкидыши и изготовляли яды, с другой стороны, в сельскохозяйственном понимании полынь – сорняк, который заботливый хозяин стремится выполоть со своего огорода. Это имя тоже своеобразно репрезентует героя в качестве представителя человечества.

Есть в пьесе и другие дети рода человеческого, это – вторая пара персонажей, Поццо и Лакки. В пьесе они однажды ассоциированы с Каином и Авелем. Каин был первым, кого постигло наказание Господа на земле. Возможно, поэтому герои обречены находиться в постоянном ожидании. Лакки (от англ. lucky – «счастливчик») – герой, частично потерявший разум и не ведающий забот. Поэтому он и воспринимается как самый счастливый из героев пьесы. Нужно заметить, что Поццо – самый грубоватый и агрессивный из персонажей пьесы. Имя этого героя, может отсылать к слову «Роре» – «папа»: именно как символ папской власти, тиранического главу церкви предлагает расценивать этот образ один из исследователей.

Театральная коммуникация представлена на основе пятивопросной модели Г. Лассуэлла. Таким образом, в любом театральном спектакле коммуникативная ситуация приобретает следующую модель: режиссер – актер – театральное представление – зритель. Передатчик – это режиссер, воплощающий авторский замысел текста с точки зрения своего прочтения замысла через исполнительское искусство актера. Театральное представление – это месседж, кодируемый режиссером и актером. Зритель – это реципиент, определяющий данный тип дискурса: театр предназначен для зрителя, без него нет театра.

Под театральным брендом нами понимается важная с точки зрения маркетингового позиционирования и продвижения целостная смысловая система, являющаяся семиосферой театрального пространства, где в единый комплекс включены образы театрального исторического наследия, современности и перспективы будущего. К основным структурным элементам творческой семиосферы театрального бренда мы относим: 1) театральный специалитет-аттрактор; 2) визуальные образы и смысловые интерпретации театральной символики; 3) мифология театра; 4) театральная номинация; 5) имидж театра; 6) маркетинг театра и театральные маркетинг.

Визуальные образы и смысловые интерпретации театральной символики – это компонент театрального бренда, рассматривающий семиотику логотипа, здания театра и прилегающей к нему территории.

Например, в пьесе «В ожидании Годо» особенно ярко проявилась характерная беккетовская символика: сочетание места действия – дороги (казалось бы, олицетворяющей движение) с предельной статикой. Так дорога в эстетике Беккета приобретает совершенно новый смысл: вечного остановленного мгновения, загадочного и непостижимого пути к смерти.

Мифология театра – это компонент театрального бренда, обладающий наиболее широким спектром средств и возможностей для передачи театрального метафизического смысла. Мифотворчество в театральном дискурсе может реализовываться двумя подходами.

Имидж театра – целенаправленно формируемый образ, призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие на зрительскую аудиторию с целью популяризации его творческого коллектива и театральной постановки.

Театральный маркетинг – это деятельность по формированию привлекательного имиджа территории посредством управления территориальным театральным продуктом. Целью театрального маркетинга является формирование культурной идентичности территории. Особенности театрального маркетинга могут находить свое отражение в журналистских материалах. Как правило, это статьи о национальных спектаклях, которые вошли в золотой фонд культуры этноса и формирующие культурную идентичность территории.

В исследовании была выстроена структура дискурса, введены в научный оборот и обоснованы понятия «театральный текст», как минимальная семиотическая единица театрального текста, «театральный маркетинг». В результате анализа французских текстов демонстрируется результаты лексико-семантического анализа, которые позволяют говорить о разном уровне функционирования в системе всех произведений.

### **Источники и литература**

1. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений / Н. Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
3. Beckett S. En attendant Godot / S. Beckett. – Paris: Les éditions de minuit, 1952. – 135с.
4. Zola E. Germinal / E. Zola. – Moscou : Edition en langues étrangères, 1955. – 531p.