

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОПЛОЩЕНИЯ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ МЕХАНИЗМОВ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В СООТНОШЕНИИ "ЗАГЛАВИЕ - ТЕКСТ" В ПЬЕСАХ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ

<https://doi.org/10.5281/zenodo.17333707>

**Цой Алла Павловна**

*доктор философии по филологическим наукам,  
доцент Ангреновского университета, г. Ангрен, Узбекистан,  
Email: [allatsoy0203@gmail.com](mailto:allatsoy0203@gmail.com)*

### Аннотация

В статье рассматриваются аксиологические механизмы языковой игры в пьесах Л. С. Петрушевской, проявляющиеся в соотношении заглавия и текста. Особое внимание уделяется тому, как заглавие функционирует как ценностный ориентир, задающий интерпретационное поле для восприятия текста. Языковая игра в произведениях Петрушевской анализируется с точки зрения её роли в формировании авторской картины мира, выражении этических и эстетических установок, а также в создании иронического, пародийного и метафорического подтекста. Исследование выявляет, что заглавие не только отражает смысловую доминанту пьесы, но и становится элементом сложной аксиологической структуры, в которой языковая игра выполняет функцию переосмысления ценностей и коммуникативных стратегий современного человека.

### Ключевые слова

Л. С. Петрушевская, языковая игра, аксиологический аспект, заглавие, текст, интерпретация, художественные ценности.

**Введение.** В отличие от устоявшихся представлений о том, что языковая игра – это обыгрывание формы речи и / или её содержания, в данной работе это явление интерпретируется как аксиологический механизм, основанный на столкновении стереотипов сознания – культурного и быденного, представляющих собой полюса единой ценностной шкалы. Составляющими этого механизма являются субъектный, объектный и оценочный планы драматургического диалога.

Столкновение этих полюсов реализуется в результате намеренного нарушения привычных синтагматических (временных, пространственных, культурных) связей субъекта, адресата и объекта диалога и «помещения» их в иное окружение. Стереотипы культурного и быденного сознания,

сталкиваясь друг с другом, вызывают новые, выходящие за рамки привычных норм их восприятия, ассоциации. Возникает эффект как бы «размагничивания» полюсов, при котором их противопоставленность нейтрализуется, способствуя возникновению нового ассоциативного поля. Этот результат достигается использованием в рамках драматургического диалога различного рода интертекстуальных включений<sup>17</sup>, порождающих эффект «расширения» диалога<sup>18</sup>.

Названные выше составляющие механизма языковой игры – *субъектный, объектный и оценочный* планы – в пьесах Л.С. Петрушевской реализуются в следующих соотношениях: «ремарка – реплика», «заглавие – текст», «дискурсивные слова – текст». Следует подчеркнуть, что все три ряда соотношений ориентированы на выражение разных аспектов аксиологического механизма языковой игры. Так, например, первый ряд соотношений – «ремарка – реплика» – характеризует прежде всего взаимодействие двух режимов: нарративного и диалогического, столкновение которых порождает языковую игру. Второй ряд соотношений – «заглавие – текст» – ориентирован преимущественно на передачу авторской аксиологии. И, в свою очередь, третий ряд соотношений – «дискурсивное слово – текст» – на противопоставление и столкновение точек зрения и типов оценок субъектов как нарративного, так и диалогического режимов.

В рамках данной статьи будет рассмотрено воплощение аксиологических механизмов языковой игры в пьесах Л.С.Петрушевской в соотношении «заглавие – текст».

Это обусловлено тем, что проблема заглавия в его отношении к тексту уже давно является предметом специального изучения<sup>19</sup>. Неиссякаемый интерес к этой проблеме объясняется следующими моментами:

- особым графическим оформлением и положением заглавия в тексте;
- семантической сложностью заглавий;
- многообразием их функций;
- принципиально «двойственной» природой заглавий.

<sup>17</sup> Следует отметить, что это явление замечено давно и получило следующие наименования: «чужое слово» (М.М. Бахтин 1986), «текст в тексте» (Ю.М. Лотман 2000), «прецедентное высказывание» (Ю.Н. Караулов 1987), «интертекстуальность» (И.Р. Гальперин 1981). При всех различиях подходов к этому явлению общей является мысль о том, что обыгрывание готовых выразительных средств, хранящихся в языковой памяти и относящихся к общему культурному фону коммуникантов, является способом «генерирования новых смыслов» (Ю.М.Лотман 2000, с.66).

<sup>18</sup> Ср. заглавия пьес Л.С. Петрушевск ой: «Уроки музыки», «Три девушки в голубом», «Сырая нога или Встреча друзей», «День рождения Смирновой», «Квартира Коломбины», «Лестничная клетка», «Анданте», «Вставай, Анчутка!», «Я болею за Швецию», «Ёлка с гостями, или Попытка новогодней сказки о царе Салтане», «Гамлет. Нулевое действие», «Бифем».

<sup>19</sup> См., например: Джанджакова 1979, 1988, Фоменко 1983, Кожина 1988, Тураева 1986, Кац 2003, 2004, Делекторская 2005, Данилова 2006, Селезнева 2007.

В ряде исследований [1; 2] «двойственная» природа заглавий связывается с соотношением «автор текста – адресат (читатель)». Так, в частности, Н.А. Кожиной заглавие интерпретируется как явление, содержащее в себе «историю порождения текста автором и будущее «поле возможных интерпретаций» читателем» [2, с.168]. Формулируя заглавие как «компрессированное, нераскрытое содержание текста», И.Р. Гальперин определяет две его функции – «функцию номинации (эксплицитно) и функцию предикации (имплицитно)» [1, с. 133]. Развивая эту мысль, Н.А. Кожина выделяет два типа функций, коррелирующих друг с другом: *внутренние* функции, охарактеризованные с позиции автора (назывная, функция изоляции и завершения, текстообразующая) и *внешние* – с позиции читателя (репрезентативная, соединительная, функция организации читательского восприятия) [2, с.175]. Здесь важно подчеркнуть, что и И.Р. Гальперин, и Н.А. Кожина определяют функции заглавий, реализующиеся в диалоге читателя с автором, во взаимодействии их точек зрения и оценок, в результате которого происходит «наращение смысла заглавия» [2, с.175]. По словам А.П. Чудакова, «заглавие – первый сигнал, первоначальный показатель авторского членения мира» [6, с. 106]. Существенным представляется положение о том, что «заглавие не только порождается текстом, но и само является текstopорождающим» [5, с.111]. Видимо, по этой причине указанные авторы обратили внимание на то, что в соотношении «заглавие – текст» автор вступает во взаимодействие с читателем. Это взаимодействие осуществляется на двух уровнях: на уровне самого заглавия, диалогичного по своей сути; затем на уровне соотношения заглавия с текстом. Названия некоторых произведений можно метафорически представить в виде сложенного веера, раскрывающегося в процессе развёртывания диалога читателя с автором.

Анализ структуры, семантики и функций заглавий в соотношении с текстом даёт основания говорить о том, что природа этого соотношения не выявлена в полном объёме. В частности, это относится к аксиологическим механизмам языковой игры в драматургическом тексте. Сложное взаимодействие заглавия с текстом обусловлено многоаспектностью и многоуровневостью субъектной организации пьес Л.С. Петрушевской.

Заглавия пьес Л.С. Петрушевской нередко сами по себе являются сигналами скрытых, подтекстовых коннотаций (Ср.: «Квартира Коломбины», «Лестничная клетка», «Сырая нога, или Встреча друзей», «Анданте», «Вставай, Анчутка!», «Бифем», «Гамлет. Нулевое действие», «Ёлка с гостями, или Попытка новогодней сказки о царе Салтане») [см.: 3; 4].

В других случаях они построены вполне традиционно («Три девушки в голубом», «Уроки музыки», «День рождения Смирновой», «Любовь»), однако в соотношении с содержанием пьес они, как правило, оказываются парадоксально не соответствующими действительности, изображенной в пьесах. В результате имеет место *рассогласование* как внутри заглавий между его компонентами, так и между заглавием и текстом, приводящее к *смысловому наращению* и, в соответствии с этим, к *расширению диалога*<sup>20</sup> автора с читателем. Так, например, заглавие «Три девушки в голубом» реализует одну из распространённых моделей наименований, характерных для живописи (ср.: «Дама в голубом», «Портрет мужчины в красном», «Пейзаж в голубых тонах» и т.п.). Обычно названия подобного рода давались произведениям с изысканным колоритом, поэтому у читателей, обладающих знаниями культурного контекста, неизбежны ассоциации поэтического характера. Однако содержание пьесы вступает в противоречие с привычными коннотациями заглавий подобного типа, поскольку в ней нет ни одного персонажа, включая и тех обозначенных как «три девушки в голубом», который мог бы вызвать какие-либо поэтические ассоциации. В пьесе доминирует тяжёлый и безысходный быт; природа присутствует здесь лишь как унылый, обезображенный человеческим отдыхом подмосковный посёлок.

Фольклорно значимое, «магическое» число «три», представленное в заглавии (ср. «три богатыря», «три сына», «три девицы», «три дороги», «три брата» и т.д.), обычно отражает повторяемость события, его исчерпанность за границами троекратности. По отношению к персонажам это знак единства, связи, взаимообусловленности. Все эти подразумеваемые смыслы намеренно разрушаются в пьесе, так как три персонажа связаны искусственно, их совмещение происходит не по доброй воле и не по взаимному стремлению, а насильственно: «девушки в голубом» полны неприязни друг к другу.

Если обычно «три» обозначает достаточность и гармоничность соединения исчисляемых объектов, то в пьесе Л.С. Петрушевской это знак насильственного соединения постоянно мешающих друг другу людей, знак того, что количество явно больше, чем требуется; тем более что в количестве «три» «девушки в голубом» не komponуются, число входящих в объединение меняется, так как постоянно возникают новые, неразрывно связанные с ними единицы – их поклонники, родители, родственники, дети. Кстати, сама номинация «девушки» также оказывается денотативно несостоятельной, ироничной. Таким образом, внешне вполне традиционное и логически

<sup>20</sup> Термин «расширение» диалога использован Л.В. Селезнёвой при рассмотрении функций заглавий в публицистическом тексте (см.: Селезнёва Л.В. Диалогичность газетного текста // Язык. Культура. Общество. – М.: Высшая школа, 2007. – С. 38-39).



безупречное заглавие «Три девушки в голубом» при соотнесении с содержанием пьесы оказывается алогичным, абсурдным. В результате диалога автора с читателем проясняется основание номинации произведения, авторская точка зрения, его оценка, служащая, в свою очередь, «точкой отсчета» в формировании точки зрения и оценки читателя. Другими словами, в результате такого «диалога» – игры автора с читателем – обыгрываемое заглавие, помимо функции номинации, обретает функцию предикации, выражая тем самым авторскую иронию относительно описываемой им действительности.

Название другой пьесы «Сырая нога, или Встреча друзей», само по себе является странным, что обусловлено соединением в нём несоотносимых понятий. Формально это заглавие построено по другой традиционной (но уже для литературных произведений) схеме (ср. «Майская ночь, или утопленница», «Похождения Чичикова, или Мертвые души» Н.В. Гоголя). Однако заглавие пьесы Л.С. Петрушевской имеет «оксюморонный» характер, так как в нём соединены два словосочетания различного типа. Словосочетание «встреча друзей» имеет сверхопределённое значение. Сочетание «сырая нога» характеризуется на самом деле лексической несочетаемостью: качественный определитель «сырая» плохо сочетается со словом «нога»; «сырая нога» не имеет смысловой законченности, характерной для обычных атрибутивных сочетаний (ср. сырая погода, сырое тесто, сырая одежда, сырой носок и пр.). В результате вполне традиционное сочетание «встреча друзей», «уточняясь» вторым – алогичным сочетанием, теряет свою логичность. Алогизм заглавия усиливается и тем, что базовые субстантивные элементы обоих сочетаний *нога* и *встреча* относятся к совершенно разным семантическим полям.

Развертывание текста пьесы снимает внешнюю абсурдность заглавия, так как внешняя оболочка событийной основы пьесы заключается в том, что хозяйка дома на протяжении всего действия собирается поставить в духовку баранью ногу, но «роковая» нога так и остаётся сырой вследствие отвлечения женщины на всякие бессмысленные дела. Однако вскрывается глубинный пласт абсурда на уровне общения людей. «Сырая нога» становится символом несбывшихся надежд, не свершившихся перспектив, как обычного, житейского, так и более высокого плана, так как абсурдом оборачивается и вторая часть названия – внешне вполне традиционная, понятная, прогнозирующая события со знаком «плюс». Если обычные ассоциации, связанные с устойчивым сочетанием «встреча друзей», включает такие схемы, как «долгожданная», «радостная», «близкая», то реальный текст

характеризует свершившуюся встречу как «случайную, лишённую положительных эмоций, соединение вовсе не близких, а совершенно чужих людей». К тому же эта встреча выливается в очередную пьянку, едва не завершившуюся убийством. Таким образом, данное заглавие представляет собой попытку «примирения» внешнего и внутреннего начал данной пьесы. По мнению Н.А. Кожиной, такое «раздвоение заглавия отражает не столько мысль автора, сколько расслоение читателя по наиболее привычному для него способу контакта с заглавием» [2, с. 173]. На наш взгляд, такой тип конструирования заглавий, в основе которого лежит языковая игра как принцип нарушения языковых норм и стереотипов, является ещё одним способом расширения диалога автора с читателем, выражением авторской точки зрения и оценки.

На фоне двух проанализированных заглавий пьес Л.С. Петрушевской название «Квартира Коломбины» предстаёт внешне простым и логичным. Однако при внимательном прочтении и соотнесении заглавия с содержанием пьесы обнаруживается его парадоксальность.

Традиционно Коломбина – главный женский персонаж итальянской комедии масок дель арте – «актёрка», «девушка цирка», «шутовка, паяц», символ карнавала, изменчивости, подвижности. Поэтому в сочетании «квартира Коломбины» традиционно-литературные коннотации имени собственного «Коломбина» и сверхактуальные коннотации имени нарицательного «квартира» (квартира – это и современное понятие дома, и проблема крыши над головой, и отношения зависимости и т.д.) представляют собой явление лексической несочетаемости. В результате возникает эффект несовпадения времени и пространства, семантического, смыслового и коннотативного рассогласования. Развёртывание событий в данной пьесе, в отличие от двух предыдущих, развивает и усиливает этот эффект *рассогласования*. Карнавальная бродячая актриса в пьесе оборачивается хозяйкой квартиры и первым лицом в театре (премьерша, жена главрежа, председатель комиссии по работе с молодыми специалистами). Таким образом, всё содержание пьесы работает на столкновение и как результат – рассогласование традиционной и сверхактуальной коннотаций с эффектом победы последней. Доминирование сверхактуальной коннотации над традиционно-литературной является символом бездуховной абсурдности мира.

Однословное заглавие «Анданте» настраивает на специальное и общекультурное значение этого слова («медленно, плавно»; «музыкальное произведение или часть его в таком темпе»), а также на то, что героями пьесы,

хотя бы частично, будут музыканты. Однако ничего похожего на чувство гармонии, порядка, успокоенности в пьесе не наблюдается, как нет и ни одного персонажа, связанного с музыкой как родом профессиональной деятельности. Реально представлены неожиданные и вовсе не гармоничные столкновения людей на одной «жилплощади», нелепые отношения треугольника, хотя слово «анданте» и звучит из уст персонажей со смысловой нагрузкой «гармония», «счастье». Ср.:

«Юля. .... Мои детки! Как вы красивы в этот осенний час! Вы *анданте*!

Бульди. Если уж так, то Бульди *анданте*! .... Май прекрасен! Май в зеленеющем Подмоскowie! ...

Все. .... *Анданте, анданте, анданте!*». («Анданте», с. 242-243).

Беда только в том, что состояние счастья, успокоения, осознания красоты и гармонии призрачно и является следствием приёма таблеток «бескайт».

Таким образом, можно говорить о духовной капитуляции персонажей пьесы, об их неспособности решать свои проблемы, не прибегая к «бескайтам». Поэтому название «Анданте» оказывается пронизанным глубокой авторской иронией.

Заглавия пьес Л.С. Петрушевской не только сигнализируют о выбранном семантическом поле в авторском членении мира, но и являются свидетелями «антиполя», нарушения норм и здравого смысла. Поэтому это, как правило, вызывает необходимость вновь и вновь соотносить название пьесы с её содержанием, проникать в подтекстовую структуру пьес.

Анализ структуры, семантики и функций заглавий пьес показал, что заглавия прежде всего представляют собой авторский текст и реализуют взаимоотношения субъектов I уровня драматургического текста — *автора<sup>1</sup> текста – адресата<sup>1</sup> (читателя)* и, соответственно, все их ипостаси: субъекта<sup>1</sup> воздействия – объекта<sup>1</sup> оценки; объекта<sup>1</sup> воздействия – субъекта<sup>1</sup> оценивания. Так, заглавия пьес (ср.: «Три девушки в голубом», «Уроки музыки», «Квартира Коломбины», «Анданте» и др.), в которых находят выражение авторская ирония и оценка, характеризуют автора текста<sup>1</sup> – субъекта<sup>1</sup> воздействия – объекта<sup>1</sup> оценки, предназначены для восприятия адресата<sup>1</sup> (читателя) — объекта<sup>1</sup> воздействия – субъекта<sup>1</sup> оценивания. II уровень субъектного плана диалога – *автор<sup>2</sup> (режиссер-постановщик) – адресат<sup>2</sup> (зритель)*, как известно, получает реализацию во время сценического действия. Так, например, зритель, находящийся в зале на спектакле пьесы «Три девушки в голубом», не видит на сцене ни одной героини, соответствующей по возрасту и социальному статусу понятию «девушка» в романтическом – «голубом» свете. Зритель обнаруживает всего лишь формальное количественное совпадение:

на сцене три главные героини, дальние родственницы – сестры. *III уровень субъектного плана диалога автор<sup>3</sup> (персонаж<sup>1</sup>) – адресат<sup>3</sup> (персонаж<sup>2</sup>)*, реализованы в репликах трёх героинь – Иры, Светланы и Татьяны. Содержание реплик персонажей, проблемы, обсуждаемые ими, отношение к духовным и материальным ценностям вступают в полное противоречие с романтическим заглавием пьесы.

Иной тип заглавия и, следовательно, другой характер соотношения «заглавие – текст», представлен в названии пьесы «БИФЕМ». «БИФЕМ» – это сочетание двух имен, соединенных в одно целое «наименование» фантастического двухголового существа женского пола: матери *БИ* и дочери *ФЕМ*. Номинация *БИФЕМ*, выступая в качестве заглавия пьесы, безусловно, представляет собой авторский текст, предназначенный для читателя / зрителя. Читатель / зритель, обнаруживая в тексте пьесы / на сцене «двух» персонажей *БИ* и *ФЕМ*, догадывается, в чем заключается загадка названия пьесы: «*БИ*» – «два», «*ФЕМ*» – «женщина», т.е. «две женщины». Однако этим не исчерпывается семантика данного заглавия: в пьесе представлены не просто две женщины, а мать и дочь. Таким образом, на *I субъектном уровне автор<sup>1</sup> (текста) – адресат<sup>1</sup> (читатель)* объектом<sup>1</sup> оценки субъекта<sup>1</sup> оценивания (читателя) является прежде всего необычное заглавие пьесы – «*БИФЕМ*». На *II субъектном уровне автор<sup>2</sup> (режиссер-постановщик) – адресат<sup>2</sup> (зритель)* объектом<sup>2</sup> оценки субъекта<sup>2</sup> оценивания (зрителя) является необычный персонаж – двухголовая женщина *БИФЕМ*, представленная зрителям в результате работы режиссера-постановщика, актеров, гримеров и т.д. На *III субъектном уровне автор<sup>3</sup> (персонаж<sup>1</sup>) – адресат<sup>3</sup> (персонаж<sup>2</sup>)* объектом<sup>3</sup> оценки героинь пьесы *БИ* и *ФЕМ* оказывается прежде всего каждая из них: для *БИ* – *ФЕМ*, для *ФЕМ* – *БИ*. Следует отметить, что, на первый взгляд, кажется, что *БИФЕМ* – *общий объект оценки* на всех трех субъектных уровнях. Однако на каждом из субъектных уровней один и тот же *объект оценки* предстает перед субъектом оценивания в разных ракурсах, и поэтому оценивается с разных точек зрения. На *II субъектном уровне* объект оценки характеризуется прежде всего с *внешней точки зрения*. На *III субъектном уровне* – с *внутренней точки зрения*. На *I субъектном уровне* наблюдается перемещение фокуса внимания по мере чтения от «внешней» (формальной) точки зрения к «внутренней», содержательной. По прочтению текста пьесы происходит обратное движение: от внутренней, содержательной точки зрения к внешней, формальной, что заставляет читателя вновь и вновь возвращаться к загадке заглавия.



Соотношение «заглавие – текст» пьесы «БИФЕМ» имеет *оптический* эффект – эффект объектива кинокамеры: в тексте как бы зримо раскрывается «двойная» природа БИФЕМ.

Таким образом, можно утверждать, что природа соотношения «заглавие – текст» наиболее полно обнаруживается именно при рассмотрении взаимодействия субъектных уровней в пьесах Л.С.Петрушевской. При этом выясняется, что, казалось бы, абсурдные, на первый взгляд, заглавия получают свое оправдание в тексте пьес.

### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., Наука, 1981. – 138 с.
2. Кожина Н.А. Заглавия художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. 1984. – М.: Наука, 1988. – С. 167-183.
3. Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом: Сб. пьес. – М.: Искусство, 1989. – 399 с.
4. Петрушевская Л.С. Изменённое время: рассказы и пьесы. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 335 с.
5. Фатеева Н.А. О лингвистическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений (на материале русской поэзии XX в.). – М., Наука, 1991. – С. 108-124.
6. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 105-107.