

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Агеева Н.А. — Перформативная дискурсия в монодрамах Е. Гришковца // Филология: научные исследования. – 2023. – № 7. DOI: 10.7256/2454-0749.2023.7.43617 EDN: TTNGLO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43617

Перформативная дискурсия в монодрамах Е. Гришковца

Агеева Наталья Анатольевна

кандидат филологических наук

доцент, кафедра русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе, Новосибирский государственный педагогический университет

630028, Россия, Новосибирская область, г. Новосибирск, ул. Виллюйская, 28, корпус 3

✉ jcl@ngs.ru



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.7256/2454-0749.2023.7.43617

EDN:

TTNGLO

Дата направления статьи в редакцию:

21-07-2023

Аннотация: Цель исследования – определить специфику композиционно-речевой формы монодрам Е. Гришковца. Предмет исследования – соотношение нарративных и анарративных элементов в шести монодрамах Е. Гришковца – «Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты», «+1», «Прощание с бумагой», «Шепот сердца». Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: во-первых, выделить и охарактеризовать анарративные элементы в монодрамах Е. Гришковца; во-вторых, проанализировать коммуникативные ситуации, лежащие в основе действия исследуемых пьес; в-третьих, определить соотношение нарративных и перформативных элементов в произведениях. Теоретической базой послужили работы в области художественного дискурса: ставшая уже классической теория о диалогической природе искусства М. М. Бахтина, получившая свое развитие в исследованиях В. И. Тютю. Основным методом исследования стал дискурсивный анализ художественного текста, позволяющий выявить и описать инвариантную модель монодрам Е. Гришковца. Научная новизна исследования заключается в используемом подходе: инвариантная структура монодрам Е. Гришковца выявляется с помощью изучения жанра через дискурс. Анализ особенностей дискурса монодрам Е. Гришковца показал, что событие каждой из пьес заключается в экспликации «здесь и сейчас» перед читателем/зрителем сложных внутренних

процессов, происходящих в сознании героев, задающихся онтологическими вопросами, связанными с самоопределением человека в мире. Коммуникативным объектом становится человеческая сущность в том или ином аспекте бытия, герой же пытается прояснить для себя и адресата своей речи его статус. При этом в картине мира героя понимание оказывается более значимым, чем обретение знания. Пытаясь прояснить для себя и адресата один из общих бытийных законов, герой одновременно преображает и собственное сознание, поскольку приходит к выводу о невозможности достижения взаимопонимания во всей его полноте.

Ключевые слова:

Гришковец, монолог, драма, анарративность драматургического текста, перформативный дискурс, коммуникативная ситуация, наррация и анарративность, герой, событие рассказывания, самоидентификация

Актуальность темы исследования обусловлена прежде всего тем, что при большом интересе литературоведов к творчеству Е. Гришкова вопрос о жанровой и родовой специфике его монодрам до сих пор не находит однозначного решения. В целом признавая отнесенность этих произведений к драматическому роду литературы, исследователи нередко анализируют их, прибегая к категориям, свойственным больше для эпоса, имеющего, в отличие от драмы, двоякособытийную природу [1–7]. Речь героя, как правило, описывается как повествование, выстраивающееся по принципу потока сознания, что, в свою очередь, приводит к утверждениям об уникальной нарративной системе пьес исследуемого автора [6, с. 196]. Рассуждения исследователей, касающиеся пространственной и временной организации монодрам, специфики их сюжета и отчасти особенностей героя, как правило, связаны с тем, о чем герой говорит, т. е. в центре внимания в большей степени оказывается рассказываемое событие, в то время как событие рассказывания, происходящее, по закону драмы, «здесь и сейчас», трактуется строго в рамках нарратологической науки. Герой, говорящий о своем прошлом или на интересующие его темы, рассматривается не столько как персонаж, с которым что-то происходит в процессе говорения, сколько как нарративная инстанция (нарратор, рассказчик). Отчасти на это провоцирует обозначение героя как рассказчика, которое наблюдается в афишах пьес «Как я съел собаку» и «Одновременно». Любопытно при этом, что в более поздних монодрамах герой либо определяется как молодой человек («Дредноуты»), либо номинируется как «Говорящий» («+1»). Примечательно и то, что в пьесах «Прощание с бумагой» и «Шепот сердца», опубликованных в 2018 г., отсутствуют и афиши и ремарки, характерные для большинства драматических произведений. Однако в настоящее время появляются и работы, в которых предметом исследования становится именно процесс говорения героя монодрам [8], что позволяет уточнить и подробнее описать жанровую структуру этого варианта драмы. На наш взгляд, вышеизложенное свидетельствует о том, что вопрос о соотношении нарративных элементов и анарративности в монодрамах вообще и в пьесах Е. Гришкова в частности остается дискуссионным и представляет существенный интерес для теоретиков и историков литературы.

Теоретической базой настоящего исследования послужили работы в области художественного дискурса: ставшая уже классической теория о диалогической природе искусства М. М. Бахтина [9–11], получившая свое развитие в исследованиях В. И. Тютю [12–14]. Это обусловлено тем, что для выявления и описания жанрообразующих

факторов в монодрамах Е. Гришковца мы прибегаем прежде всего к анализу их дискурса. Материалом для исследования послужили шесть монодрам автора – «Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты», «+1», «Прощание с бумагой», «Шепот сердца», написанные им в разные годы, включая опубликованные редакции двух из перечисленных пьес.

Первое, на что стоит обратить внимание при анализе жанровой и дискурсивной специфики монодрам Е. Гришковца, – речь персонажей, которая не обладает, на первый взгляд, стройной и выверенной структурой: она сбивчива, разделена паузами, обозначаемыми в текстах пьес как ремарками, так и многоточиями. Высказывания героев зачастую кажутся не имеющими тематического единства и связанными между собой только внезапными ассоциациями, пришедшими им на ум в процессе говорения. Герои монодрам рассказывают и рассуждают о весьма разнородных явлениях: например, о железнодорожниках и путешествиях, солдатах и матросах, фотографиях и картинах («Одновременно»), о встречах с бывшими одноклассниками, Родине и истории человечества («+1»), о словах, паровых двигателях и автомобилях, промокашке и чернильницах («Прощание с бумагой»). Интересно, что в высказываниях на какую-либо конкретную микротему, используются слова-маркеры, не просто указывающие на нее, но и неоднократно повторяющиеся: «Например, идешь по рынку, и видишь, как какой-нибудь продавец выкладывает яблоки, хорошие, тугие яблоки. Протирает их, каждое, тряпочкой, и раскладывает. И вот увидишь такие яблоки, и даже представишь, как впиваешься в них зубами, а они хрустят, и даже шипят. И чувствуешь, как сок наполняет рот, и от этого во рту даже станет кисло... И купишь таких яблок, и думаешь о том, как их будешь есть...» [\[15, с. 237\]](#) или «Недавно я узнал, что машинисты и, вот эти, локомотивы, ну, то есть тепловозы, электровозы, ну вот эти, ...на железной дороге... Но, главное – машинисты... на своих локомотивах...» [\[15, с. 203\]](#). Создается впечатление, будто персонаж пьесы заикливается на одной теме, а потом внезапно и зачастую неожиданно для читателя/зрителя перескакивает на другую, не имеющую отношения к предыдущей. Однако, разрозненные на первый взгляд высказывания героя часто оказываются объединены словами или выражениями, означающими перечисление или противопоставление: или, еще, и еще, или наоборот и т. д. Очевидно, что для героя все микротемы объединены сверхтемой, о которой он не говорит напрямую, но подразумевает: ощущение полноты бытия, которое герой стремится не столько достичь, сколько отрефлексировать. Так, например, сверхтемой пьесы «Прощание с бумагой» становится ощущение скоротечности жизни, а также страх потери индивидуальных ценностных ориентиров в быстро меняющемся мире, который беспокоит героя, и который он сам, по большому счету, не осознает до самого конца своего монолога. Похожим образом выстраиваются и монологи героев других пьес Е. Гришковца. В пьесе «Шепот сердца» герой (Сердце) перечисляет повседневные ситуации из жизни человека: поход на рыбалку, работа, просмотр телевизионных программ, посещение врача и т. д. Рассказ о службе на Русском острове героя монодрамы «Как я съел собаку» то и дело прерывается отступлениями, относящимися к его детству: поход в кино на фильм «Легенда о динозавре», ощущения, переживаемые по дороге в школу, ожидание мультфильмов, которые показывают по телевизору. Стоит отметить, что в данном случае отступления касаются не только личной биографии героя, чаще всего речь идет о некоем собирательном образе (ребенка, школьника, матроса, дембеля и т. д.). В пьесе «Дредноуты» герой говорит то о прочитанном в исторических книгах, то о себе и своих отношениях с женщинами. Причем о себе он упоминает значительно реже, но именно определение его статусно-ценностной позиции становится сверхтемой произведения, как это происходит и в монодраме «+1», где герой в равной степени говорит о себе, и о

других людях и человечестве вообще, заостряя внимание не столько на упоминаемых фактах, сколько на своих эмоциональных и интеллектуальных реакциях по тому или иному поводу.

Герои монодрам Е. Гришковца постоянно прибегают к пояснениям, комментариям и автокомментариям, пытаются подобрать более удачное слово или привести более точный пример, объясняющий то, о чем говорится, что создает впечатление живой непосредственной речи, адресованной их собеседнику, который, хоть и не присутствует эксплицитно в пространстве героя, но очевидно подразумевается. В наибольшей степени это заметно в монодраме «Шепот сердца», где адресатом высказываний Сердца становится человек, которому оно принадлежит. О создании эффекта свободного монолога говорит и тот факт, что две из шести пьес – «Одновременно» и «Шепот сердца» – были опубликованы автором в разных редакциях [15–17]. Можно это интерпретировать как свидетельство о том, что тексты монодрам не предполагают единственного окончательного и жестко закрепленного варианта. Предполагаемая автором вариативность текста монодрамы указывается и в ремарках пьесы «Как я съел собаку», имеющими рекомендательный характер: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать» [15, с. 169], «В этом месте лучше показать картинки или фотографии моряков или изобразить, какими они бывают и что они делают» [15, с. 177]. Условной становится даже временная протяженность спектакля: «Эту историю желательно рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов» [15, с. 169]. Практика постановки спектаклей по пьесам Гришковца свидетельствует о том, что режиссеры не пренебрегают рекомендациями. Так, например, в спектакле рязанской театральной лаборатории «Костин дом» была добавлена история службы на Русском острове исполнителя роли героя – Виталия Данилова. Впрочем, и сам Гришковец, будучи режиссером и исполнителем в своих постановках, регулярно заменяет одни эпизоды другими, что-либо добавляет или, напротив, сокращает, каждый раз сочиняя текст спектакля заново, непосредственно «здесь и сейчас». Тем не менее, такая вариативность текстов монодрам не приводит к потере их целостности и не изменяет их смысла.

Как было отмечено в ранней нашей работе [18], 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 они не только легко вспоминают что-либо похожее на то, о чем говорит герой, но и испытывают сходные чувства. Все это, с одной стороны, максимально сближает точки зрения героя и читателя, подобно тому как это происходит в нарративных текстах. С другой стороны, именно «подвижность» текстов монодрам, узнаваемость и повторяемость некоторых фактов и ситуаций, излагаемых героями, ставит под сомнение статус событийности рассказываемого. Все, о чем рассуждают герои пьес, по сути, – лишь повод для его рефлексии, происходящей «здесь и сейчас» в сценическом пространстве. Так, к примеру, происходит в монодраме «Прощание с бумагой», где герой на протяжении своего монолога рассуждает о том, насколько меняется мир с переходом от письма на бумаге к использованию электронных средств передачи информации. Его высказывания, на первый взгляд, подобны пояснениям повествователя в главе «Это убьет то» романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Однако за рассуждениями героя стоит нечто большее – страх утраты человеческой самости, индивидуальности, межличностных отношений, который эксплицируется лишь в самом финале пьесы. Таким образом, коммуникативное намерение героев монодрам не сводится лишь к передаче

полученной информации, а элементы наррации в их речи сопровождаются сугубо перформативными репликами, поясняющими и проясняющими тему как для собеседника, так и для самого героя.

Герои всех исследуемых нами монодрам в акте своего говорения задаются вопросом их тождественности самим себе, самоидентичности. Рассматривая с этой точки зрения пьесы Е. Гришковца, стоит подробнее остановиться на двух его ранних произведениях – «Как я съел собаку» и «Одновременно», поскольку в них нарративные элементы наблюдаются в существенно большем объеме, чем в остальных произведениях. Стоит отметить, что первая из указанных пьес чаще всего рассматривается исследователями как нарративный [3–6], поскольку герой описывает ситуации, произошедшие с ним во время его службы на Русском острове, в относительно хронологическом порядке, выстраивая их по модели сюжета инициации. Так, например, он в своей речи четко задает пространственные и временные ориентиры, разделяя идиллическое пространство дома и инфернальное пространство Русского острова, устанавливая границу между «до» и «после» службы. При этом герой не только описывает разные ситуации, происходившие с ним, но и пытается осмыслить изменения своего статуса и мироощущения. Так, к примеру, символический поединок антагонистов, выраженный в показывании неприличного жеста пилоту японского самолетика, по мнению героя, становится признаком его перехода из статуса ребенка в статус матроса, а окончательным преобразованием становится момент тайного ночного поедания приготовленного корейцем Колей И собачьего мяса. Существенно, что в изложении этой и других ситуаций герой не соотносит себя нынешнего с прежним. Впрочем, он разделяет и себя-ребенка, и себя-матроса, и прочие свои ипостаси в каждый конкретный момент прожитого им времени. Герой в процессе рассказывания своей личной биографии пытается осмыслить несовпадение «Я прошлого» и «Я настоящего», причем не только в ситуациях, которые происходили только с ним, но и в контексте жизни каждого человека. Это приводит к тому, что противоречие между разными ипостасями, статусами героя, не исчезающими в момент его преобразования, а становящимися гранями его нынешней личности, перестает быть частной ситуацией и становится закономерностью человеческой жизни. Необходимо также отметить, что интенцию героя невозможно свести только к изложению биографических фактов. Центральным событием монодрамы становится не пережитое когда-то в отдаленном прошлом, а эксплицированное в словах ментальное действие, направленное на теоретическое преобразование объекта коммуникации, о чем свидетельствует само построение монолога героя: постоянные автокомментарии, самоперебивы, сравнения и уточнения. Цель говорения героя заключается не столько в изложении ранее произошедших событий, сколько в их осмыслении в настоящем времени.

Коммуникативное событие, разворачивающееся в монодраме, предполагает еще одно участвующее лицо, к которому обращается герой, – носителя другого сознания, читателя/зрителя. В данном случае зритель оказывается не просто молчаливым наблюдателем. Герой лишает свои воспоминания каких-то конкретных деталей, позволяя адресату соотнести свой личный опыт с его. Многочисленные небольшие сюжеты, байки, которые причудливым образом вплетаются в основную канву монолога, на самом деле взяты из коллективного прошлого, транслируют как советскую мифологию, так и универсальный опыт. Читатель/зритель оказывается не молчаливым свидетелем и судьей в этой коммуникативной ситуации, он должен сочувствовать, сопереживать, даже в определенной мере соучаствовать, поскольку если не физически, то ментально вовлекается непосредственно в театральное действие, разыгрываемое перед ним: «Представьте себе – вы проснулись однажды утром, а вы – гусар. То есть настоящий

гусар. У вас такая специальная шапка – кивер, с такой длинной штукой. У вас такой ментик, с безумным количеством пуговиц и шнурочков, штаны, сапоги, шпоры..., вот здесь – сабля, и конь. Такое большое животное – конь.» [\[15, с. 182\]](#).

Герой пьесы «Одновременно», подобно персонажу пьесы «Как я съел собаку, также размышляет о самоидентичности. В своих рассуждениях он пытается вычленил составляющие собственного «Я» и приходит к выводу, что оно не может быть выражено только телесным началом («...мои кишки и мой желудок – это не Я. А где Я? <...> Вот у меня в руке карандаш. Я вижу эту линию. Мне нужно просто в точности так же нарисовать. Я же ее вижу! И не могу. Значит, мои руки – это не я» [\[15, с. 208\]](#)), но и в то же время идентифицировать собственную самость невозможно и через описание субъективной реальности, поскольку его представления о себе и окружающих, его желания и мечты также не описывают его в полной мере. Он отмечает, что и физическая (объективная), и субъективная реальность ему абсолютно неподвластны, так как у него нет возможности их контролировать. Например, персонаж говорит о том, что «прячет» от себя свои реальные желания, заменяя жажду любви и уважения на мечту стать матросом.

Единственная возможность почувствовать тождественность самому себе в полной мере, по признанию героя, имеется лишь в ситуации, близкой к катарсической, в момент наивысшего эмоционального или эстетического напряжения. Ощущение одновременности бытия, которое герой называет «почувствовать ситуацию», «почувствовать то, что ЕСТЬ» [\[15, с. 218\]](#), происходит мгновенно, но при этом позволяет почувствовать свою целостность, воссоединиться с мировым универсумом, объединить в себе и объективное, и субъективное. Именно эта «одновременность» и становится сверхтемой данной монодрамы, соединяющей разрозненные на первый взгляд эпизоды в единое целое. Причем, «одновременность» прослеживается сразу на нескольких уровнях структуры художественного текста. Во-первых, персонаж напрямую говорит о ней во множестве эпизодов: «Вот, например, вышли вы из дома на работу... с портфелем или не обязательно с портфелем, а с чем-то в руках. Пришли на работу, а потом пошли пообедать. Идете, и вдруг как почувствуете!... В руках ничего нет, где портфель?! И в одну долю секунды вы почувствуете и отсутствие портфеля, и испугаетесь, и вспомните, что портфель остался на работе, и в каком месте он стоит, и как вы его туда ставили. И успеете успокоиться. В одну долю секунды» [\[15, с. 219\]](#), «Вы выходите, а тут справа так дерево стоит, и свет так падает, и запах мокрой пыли, и время года... И вы почувствуете себя так же, в точности так же, как чувствовали этот момент в детстве» [\[15, с. 221\]](#). Во-вторых, герой не только рассказывает, но и показывает читателю/зрителю одновременность бытия: «Включает вентилятор, начинает звучать музыка, подвешенные самолетики начинают раскачиваться» [\[15, с. 205\]](#). В-третьих, даже само заглавие текста не только лексически, но и графически это акцентирует: по орфоэпическим нормам в слове возможны два варианта ударения, и оба они выделены прописными буквам в названии монодрамы – «ОдноврЕмЕнно». Отметим также, что в одной из редакций пьесы именно с этого герой начинает свой монолог: «Дело в том, что в орфоэпическом словаре русского языка указано, что оба варианта употребления ударения в этом слове равноправны и равновозможны. То есть и одновремЕнно и одноврЕменно – это правильно. Только оба эти ударения – одновремЕнно или одноврЕменно, – то есть сразу, употреблять невозможно...» [\[16, с. 211\]](#). И в-четвертых, при всей кажущейся разрозненности тем, на которые говорит герой, в конечном счете эпизоды складываются в единое целое, поскольку представляют собой не единичные события, уникальные и неповторимые, а отдельные детали, вскрывающие в своей совокупности общую

закономерность бытия. Герой, обращаясь к очевидным и общеизвестным фактам, стремится спровоцировать узнавание ситуации адресатом, заставить его, если не пережить, то отрефлексировать то же самое ощущение одновременности. Таким образом, мыслительный акт героя вербализуется с очевидным намерением прояснить для адресата (как для себя самого, так и для читателя/зрителя) статус коммуникативного объекта, обозначить его, классифицировать и осмыслить. Необходимо, тем не менее, отметить, что финал пьесы указывает на невозможность достижения абсолютного понимания законов бытия и достижения ощущения самоидентичности ни для героя, ни для читателя/зрителя, подобно тому как недостижимо полное и адекватное эксплицирование в слове и речи сложных внутренних процессов, протекающих в сознании как героя, так и человека вообще.

Монологи героев пьес «Дредноуты», «+1» и «Прощание с бумагой» выстроены по принципу, подобному тому, что был описан выше. Нарративные элементы, безусловно, в той или иной мере присутствующие в каждой из монодрам, оказываются строго подчинены интенции героев, эксплицирующейся в сугубо перформативных высказываниях. Однако, в отличие от героев монодрам «Как я съел собаку» и «Одновременно», герои данных пьес выбирают иную коммуникативную стратегию: пытаются определить свою самость в аспекте межличностных отношений и объяснить свое понимание человеческой («+1»), поколенческой («Прощание с бумагой») и мужской («Дредноуты») сущности другому, они в большей степени отсылают к ситуациям, связанным не с ними самими, а с другими людьми (причем это могут быть как общеизвестные или известные только узкому кругу исторические личности, так и литературные герои). Такие отсылки обусловлены тем, что определение тождества самому себе возможно только при наличии Другого, в сопоставлении с кем происходит идентификация. При этом, как и в ранних пьесах Гришковца, читатель/зритель оказывается не антагонистом, а союзником героя в сложном процессе познания самого себя и мира. Прибегая как к малоизвестным, так и хрестоматийным фактам, герои используют их как примеры. Сверхтемой же становится восприятие героя самого себя и другими людьми как в гендерном аспекте («Дредноуты»), так и в аспекте индивидуальности и ценностных категорий («+1», «Прощание с бумагой»). Как принципиально Другими героями данных пьес осмысляются не только отдельные представители человечества, сыгравшие определенную роль в истории, но и гипотетические образы иного человека, творимые его собственным сознанием. Причем каждый из них осмысляется героем как некий эталон, с которым он сопоставляет самого себя, но при этом он может быть как идеалом, так и антиидеалом. Интересно, что в пьесе «Прощание с бумагой» герой проводит достаточно четкую разграничительную линию между «мы» и «они», где под первыми подразумеваются не только люди его поколения (в том числе и читатели/зрители), имеющие сходный жизненный опыт и ценностные ориентиры, но и представители далекого прошлого, объединенные с героем своей причастностью к писанию или рисованию на бумаге. Принципиально Другими в сознании героя становятся молодые «люди без почерка» [\[17\]](#), дети, родившиеся в кардинально изменившемся, по мнению героя, мире. Через сравнение с Другим герои пьес и пытаются определить свою статусно-ценностную позицию: кто каждый из них – герой или трус, яркая индивидуальность или винтик в машине истории; останется ли после него хоть какой-нибудь след? Важно также отметить, что герои указанных пьес прекрасно осознают, что их представление о себе может не совпадать с тем, как видят их другие люди, т. е. конфликт в каждом случае разворачивается по линии «я-для-себя» – «я-для-других». Так, герой пьесы «+1» в самом начале своей речи обозначает сверхтему своего монолога: «Меня никто не знает. (Пауза. Улыбается.) Но не в том смысле, что у

меня нет знакомых и я ни с кем не общаюсь. Не в том смысле, что никто не знает моего имени, сколько мне лет или чем я занимаюсь... <...> Меня никто не знает таким, каким я сам хотел бы, чтобы меня знали. Понимаете?! <...> Я этого сказать не могу. Не могу не потому, что это секрет, а потому, что у меня нет таких слов» [16, с. 160-161]. Свое коммуникативное намерение оговаривает и герой пьесы «Дредноуты»: «А, между прочим, именно в книгах про корабли... и про мужчин есть такая информация, которую не найти нигде... ни в романах, ни... Нигде не найти! Такая информация, которую я хотел бы сообщить и про себя... <...> Если бы женщины прочитали эти книжки, то им, может быть, стало проще и легче. Может быть, они бы с большей надеждой смотрели на нас... Да, вот лично на меня» [15, с. 240]. Для каждого героя монодрам недостаточно определить для себя самого свой собственный статус, ему необходимо передать то, что он знает о себе и мире, адресату своих высказываний. Но при этом герои всех исследуемых монодрам прекрасно осознают, что адискурсивные процессы сознания невозможно в полной мере выразить при помощи речи. Собственно, логика выстраивания каждого из монологов (каждая упоминаемая ситуация дублирует предыдущие и последующие, показывая одно и то же явление с разных сторон) обусловлена прежде всего стремлением героя хотя бы немного приблизиться к взаимопониманию.

Пьеса «Шепот сердца», на первый взгляд, принципиально отличается от других монодрам Е. Гришковца. Во-первых, перед читателем/зрителем предстает не привычный мужчина средних лет, рефлексирующий на разные темы, а его сердце. Во-вторых, сама речь героя выстраивается как своеобразный квазидialog между Сердцем и человеком, которому оно принадлежит, обозначенному в тексте через местоимение «ты», которое неоднократно употребляется в репликах. Текст пьесы изобилует как вопросами, адресованными незримому собеседнику, так и реакциями на ответы, оставшиеся неслышимыми для читателя/зрителя, но вполне восстанавливаемыми из контекста. Так, к примеру, Сердце время от времени само проговаривает предполагаемый ответ, обвиняет человека во лжи ему и самому себе, напоминает о различных ситуациях, связанных с повседневной жизнью, угрожает, просит, делится своими переживаниями и небольшими радостями. Любопытно, что типичность и узнаваемость ситуаций, к которым отсылает в своей речи Сердце, дает вполне резонное основание утверждать, что адресатом становятся также и читатели/зрители, которые буквально оказываются вынуждены идентифицировать себя с собеседником героя. В-третьих, нарративные элементы в произведении практически сведены к минимуму, в то время как апеллятивные реплики, побуждающие адресата вспомнить, задуматься, осознать, сопровождают буквально каждое высказывание. Однако при всех формальных различиях и в данной пьесе обнаруживается та же инвариантная модель построения, характерная для монодрам Е. Гришковца в целом: герой в своем монологе пытается вопрос человеческой идентичности, сущности, места в мире. И подобно тому, как это происходит в остальных монодрамах, вопрос остается без окончательного решения, в то время как событием, разворачивающимся перед глазами читателя/зрителя, становится сложный внутренний процесс понимания, осознания невозможности достижения ответа.

Таким образом, анализ особенностей дискурса монодрам Е. Гришковца показал, что событие каждой из пьес заключается в ситуациях, к которым обращаются герои в своей речи, а в экспликации «здесь и сейчас» перед читателем/зрителем сложных внутренних процессов, происходящих в сознании героев, задающихся онтологическими вопросами, связанными с самоопределением человека в мире.

Библиография

1. Байбекова А. Т. Особенности драматургии Евгения Гришковца // Современная драматургия – «за» и «против» педагогики (инновационная драматургия) : сборник статей. Петрозаводск, 2019. С. 19–23.
2. Гогина Л. П. Современное литературоведение и его задачи (на примере монотекстов Е. Гришковца) // Наука сегодня: вызовы и решения : материалы междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. Ч 2. 2018. С. 26–29.
3. Григорьева А. А., Бычкова О. А. Проблема жанра в творчестве Евгения Гришковца (на примере монодрамы «Как я съел собаку») // Актуальные проблемы преподавания национальных языков и литератур : сборник научных статей по итогам междунар. науч.-практ. конф., посвященной 70-летию кандидата педагогических наук, доцента З. Н. Якушкиной. Чебоксары, 2020. С. 161–165.
4. Конкина А. О. Особенности драматургии Е. Гришковца // Научные труды Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского : материалы докладов гуманитарных секций региональной университетской науч.-практ. конф. Сер. «Гуманитарные науки». Калуга, 2018. С. 484–488.
5. Розикова Н. Н. О художественных особенностях жанра монодрамы Евгения Гришковца // Филология, лингвистика и лингводидактика: вопросы теории и практики : сборник по материалам Междунар. науч. конф. Елец, 2022. С. 131–136.
6. Ай Ц. О художественных особенностях жанра монодрамы Евгения Гришковца // Научный журнал КубГАУ. 2015. № 110. С. 188–196.
7. Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца // Вестник БДУ. Сер. 4. 2009. № 3. С. 26–31.
8. Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в современной драматургии (русско-белорусский контекст) // Мова – літаратура – культура : матеріялы їх міжнар. наукової канф. пам'яті професора А. Я. Міхневича. Мінськ, 2020. С. 223–229.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
10. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. С. 159–206.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
12. Тюпа В. И. Драматургия как тип высказывания // Новый филологический вестник, № 3 (14). М.: РГГУ, 2010. С. 7–16.
13. Тюпа В. И. Дискурс/жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
14. Тюпа В. И. Нарратив и анарративность // Универсалии русской литературы. № 2. Воронеж, 2010. С. 14–23.
15. Гришковец Е. Зима. Все пьесы. М.: Эксмо, 2007. 320 с.
16. Гришковец Е. +1 : монолог // Гришковец Е. Сатисфакция. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2011. С. 160–210.
17. Гришковец Е. «Весы» и другие пьесы. М.: Эксмо, 2018. 432 с.
18. Агеева Н. А. Специфика дискурса монодрамы // Сибирский филологический журнал. 2016. № 1. С. 116–125.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Представленная на рассмотрение статья «Перформативная дискурсия в монодрамах Е. Гришковца», предлагаемая к публикации в журнале «Филология: научные исследования», несомненно, является актуальной, ввиду возрастающего интереса к произведениям наших современников.

Вместе с тем, актуальность темы исследования обусловлена прежде всего тем, что при большом интересе литературоведов к творчеству Е. Гришковца вопрос о жанровой и родовой специфике его монодрам до сих пор не находит однозначного решения, вклад в научное решение данного вопроса отчасти вносит рецензируемая статья.

Отметим наличие сравнительно небольшого количества исследований по данной тематике в отечественной филологии. Статья является новаторской, одной из первых в российском литературоведении, посвященной исследованию подобной проблематики.

В статье представлена методология исследования, выбор которой вполне адекватен целям и задачам работы. Автор обращается, в том числе, к различным методам для подтверждения выдвинутой гипотезы. Основными методами явились контент- анализ, логико-семантический анализ, герменевтический и сравнительно-сопоставительный методы.

Практическим материалом исследованиям явились шесть монодрам автора – «Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты», «+1», «Прощание с бумагой», «Шепот сердца», написанные им в разные годы, включая опубликованные редакции двух из перечисленных пьес.

Данная работа выполнена профессионально, с соблюдением основных канонов научного исследования. Исследование выполнено в русле современных научных подходов, работа состоит из введения, содержащего постановку проблемы, основной части, традиционно начинающуюся с обзора теоретических источников и научных направлений, исследовательскую и заключительную, в которой представлены выводы, полученные автором. Отметим, что вводная часть не содержит исторической справки по изучению данного вопроса как в общем, так и в частном. Отсутствуют ссылки на работы предшественников. Данный факт не позволяет научное приращение знание и новизну исследования. Заключение не отображает в полной мере задачи, поставленные в исследовании.

Библиография статьи насчитывает 18 источников исключительно на русском языке. Считаем, что обращение к исследованиям зарубежных ученых, несомненно, обогатило бы работу. Большее количество ссылок на фундаментальные работы, такие как монографии, кандидатские и докторские диссертации усилило бы теоретическую составляющую исследования. При составлении библиографии автором был нарушен общепринятый алфавитный принцип ГОСТа.

Опечатки, орфографические и синтаксические ошибки, неточности в тексте работы не обнаружены. Высказанные замечания не являются существенными и не влияют на общее положительное впечатление от рецензируемой работы. Работа является новаторской, представляющей авторское видение решения рассматриваемого вопроса и может иметь логическое продолжение в дальнейших исследованиях. Практическая значимость определяется возможностью использовать представленные наработки в дальнейших тематических исследованиях в области отечественной филологии.

Статья, несомненно, будет полезна широкому кругу лиц, филологам, магистрантам и аспирантам профильных вузов. Статья «Перформативная дискурсия в монодрамах Е. Гришковца» может быть рекомендована к публикации в научном журнале.