

Сысоева Татьяна Александровна
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры речеведения
и теории коммуникации
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Tatsiana Sysoyeva
PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Speech Studies and Communication Theory
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
tanyaSys@tut.by

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ДЕСКРИПЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО СОБЫТИЯ В ТЕКСТАХ ЮМОРИСТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

DESCRIPTION OF A THEATRICAL EVENT IN HUMOROUS TEXTS

В публикации определяются общие и специфические аспекты репрезентации театрального события в юмористических рассказах, байках и анекдотах, представленных в трех лингвокультурах – русской, американской и белорусской (русскоязычной). Если дескрипция самого мероприятия и его участников осуществляется по универсальной схеме, то комические ситуации, над которыми шутят представители трех театральных субкультур, различаются. В каждом случае можно выделить собственный репертуар популярных тем, лежащих в основе юмористической истории.

К л ю ч е в ы е с л о в а: лингвокультура; театральная субкультура; юмористический дискурс; рассказ; байка; анекдот.

The paper reveals common and specific aspects of describing a theatrical event in humorous stories, tales and anecdotes. Three linguocultures are considered – Russian, American and Belarusian (Russian-speaking). In general, the description of a theatrical event and its participants follows a universal pattern, whereas comic situations prevalent in each theatrical subculture are different. Each linguoculture has its own set of popular topics lying at the core of humorous stories.

Key words: linguoculture; theatrical subculture; humorous discourse; story; tale; anecdote.

Театральное событие – явление многогранное, а данное словосочетание можно встретить в разных контекстах. С одной стороны, это составляющая режиссерского анализа пьесы, которую следует отличать от сюжета. С другой стороны, это синоним праздника (в противовес будням), когда речь идет о премьере, бенефисе, юбилейном спектакле, торжественном открытии или закрытии сезона и т.п. Наконец, это еще и процесс взаимодействия театра с публикой посредством сценического театрального действия [1, с. 166]. Несмотря на достаточно широкий диапазон значений, центральным можно считать понимание театрального события как мероприятия (например, спектакля или репетиции). Именно об этом повествуют многочисленные анекдоты, актерские байки и юмористические рассказы, популярные в театральной среде.

Дескрипция театрального события находит воплощение в самых разных юмористических жанрах, однако три упомянутые типа текста (анекдоты, байки, рассказы) могут считаться ключевыми. Анекдоты, объединенные темой «Театр», весьма разнообразны. Причины кроются как в структурно-содержательной вариативности анекдотов, так и в существовании множества подходов к их типологии. Огромное количество классификаций анекдотов «вызвано многообразием их тематики, формы, персонажей, объема, способов создания» [2, с. 104]. Вместе с тем анекдоты характеризуются набором стандартных черт. Они анонимны, изначально существуют в устной форме (но могут впоследствии приобрести вторичную форму бытования – письменную), а их герои стереотипны, пародийны и узнаются по типизированным признакам (возраст, пол, профессия и т.д.). «Жанр анекдота опирается на фольклорную традицию, обладает элементами сказки, мифа» [3, с. 219].

Ближайшим «родственником» анекдотов на театральную тему является жанр актерской (или театральной) байки. «Оба названия данного жанра – “актерская байка” и “театральная байка” – равнозначны, однако в профессиональной театральной среде преобладает определение “актерская”, так как именно актерам, как правило, приписывается авторство баек» [2, с. 104]. В отличие от анекдота байка имеет автора (во многих случаях – непосредственного участника событий), документальную основу и описывает достоверные детали (настоящие имена, факты биографии актеров или режиссеров, названия театров, спектаклей, городов, конкретные даты событий). Объединяет актерские байки и анекдоты о театре то, что оба жанра «являются частью профессионального театрального дискурса актеров и режиссеров. В театральных анекдотах и актерских байках передаются сведения о нормах поведения, традициях, особенностях коммуникации представителей театрального лингвокультурного сообщества» [Там же, с. 105]. Со временем популярные байки подвергаются многократному пересказу, вследствие чего уменьшаются в размере, теряют детали, сведения об авторе, по сути превращаясь в анекдот. При этом степень мифологизации событий и персонажей будет тем выше, чем больше рассказчиков передаст эту историю. Кроме того, байка может обрести вымышленными элементами, цель которых – приукрасить повествование.

Жанр юмористического рассказа представляет собой небольшую по объему веселую историю, количество действующих лиц которой ограничено. Тот факт, что рассказ строится вокруг описания одного события и в его основе лежит одна сюжетная линия, роднит его с жанрами анекдота и байки. Таким образом, «выделение жанров внутри юмористического дискурса <...> представляется сложным в силу размытости границ многих жанров» [3, с. 219]. «Если представить юмористический дискурс как поле, в центре окажется шутка, как центральный жанр, а далее по мере продвижения к периферии будут располагаться анекдот, байка, розыгрыш (практическая шутка), насмешка, издевка, юмористический или сатирический рассказ,

ироническая поэзия, фельетон, сатирический роман, пародия, пустоговорка, частушка, лимерик, детские шутливые стихи (nursery rhymes) и велеризм» [3, с. 220]. При этом периферийные жанры будут иметь больше черт, присущих другим типам дискурса (в нашем случае – беллетристического, в котором, наоборот, рассказ относится к ядру жанровой системы, а анекдот и байка – к периферии).

Не преследуя цели жестко разграничить указанные жанры (как уже подчеркивалось, близкородственные), сосредоточимся на сущности юмористического дискурса, который представляет собой игру на когнитивном и языковом уровнях. Этот тип дискурса преследует развлекательную цель и характеризуется «несерьезной тональностью общения, игровым переосмыслением актуальных концептов и стереотипов» [4, с. 249]. С позиции сценарного подхода к изучению комических текстов можно «сделать вывод о том, что комический эффект в них состоит в совмещении несовместимого» [5, с. 904]. В свою очередь лингвистические теории юмора делают акцент на конфликте когнитивных структур, который получает экспликацию на семантическом, синтаксическом или прагматическом уровнях и воплощается в форме каламбура, несоответствия реального коммуникативного поведения ожидаемому и т.п. [6, с. 185–188]. Иными словами, в основе театрального юмора будет лежать описание таких событий, которые характеризуются эффектом неожиданности, будь то возникновение нештатной ситуации во время спектакля, несуразное поведение актеров или зрителей в зале, непонимание/незнание используемого вербального или невербального кода.

Однако в контексте изучения современной культуры пристальное внимание уделяется процессу ее гетерогенизации. При этом речь идет не только о взаимодействии разных культур в ходе межкультурной коммуникации. «Все больше локальных коллективных субъектов образуют субкультуры внутри базовой, со своей собственной системой норм и ценностей, выраженных в артефактах и символах» [7, с. 45]. К артефактам субкультуры следует относить не только одежду, аксессуары и иные предметы, но и результаты художественного творчества ее носителей – так называемый субкультурный фольклор, связанный с определенными возрастными, профессиональными, гендерными и другими социальными группами. Следовательно, более тщательное изучение юмористических текстов может быть достигнуто только при учете этнокультурных и социокультурных параметров коммуникантов [8, с. 55].

Настоящее исследование выполнено на материале юмористических текстов (рассказов, актерских баек и анекдотов), функционирующих в американской, русской и белорусской (русскоязычной) театральной субкультурах, что позволило рассмотреть полученные результаты в сопоставительном аспекте. Все три жанра представляют театральный дискурс, который в самом общем смысле понимается как «коммуникация, реализуемая в институциональных ситуациях общения в предметной области “театр” и включающая

таких участников коммуникативного события, как автор, режиссер-постановщик, актерская труппа и зрители» [9, с. 49]. Подобный список коммуникантов обусловлен конвенциональностью театрального дискурса, а само культурное событие привязано к определенному времени и месту. И, несмотря на то, что театральные подмости и зрительный зал разделены, а для актеров на сцене и зрителей в зале сформулированы свои правила поведения, театральное событие «невозможно рассматривать изолированно от публики, которая существует в событии как участник» [10, с. 172].

Представители русской лингвокультуры обозначают театральное событие словами широкой семантики (*спектакль, постановка*) или конкретизируют его (*балет, драма, новогодний утренник*). Рассмотрение события в его протяженности позволяет выделить этапы (*акт, финальная сцена, зрительские овации*), а также мероприятия, предшествующие ему (*репетиция*). Аналогичные примеры находим в русскоязычных историях, рассказанных представителями белорусской культуры: *мюзикл, опера, концерт, гастроли, сцена/акт*. В свою очередь представители американской театральной субкультуры более педантичны: они подробнее описывают тип, характер, формат мероприятия, жанр постановки, локацию и т.п.: *satire, musical revue matinee, summer production, outdoor production*.

При описании участников мероприятия выстраивается универсальная схема *сотрудники театра – посетители театра*, которая конкретизируется следующим образом: *представители творческих профессий – технический персонал – зрители в зале (cast member – crew member – audience)*. Таким образом, героем юмористической истории становится не только актер или режиссер, но и монтировщик, осветитель, гардеробщица и т.п.: ***Гардеробщица с 30-летним стажем может по походке определить, есть у человека петелька на пальто или нет.*** Используемые наименования могут быть связаны гиперо-гипонимическими отношениями (*музыкант – литаврист; работник сцены – реквизитор, суфлер*), синонимическими отношениями (*lighting designer, lighting tech; costume designer, costume maker*) и зачастую маркируются стилистически с целью выразить отношение рассказчика к главным участникам повествуемых событий (*хористочка, дарование, бомонд; techie*). Специфичными являются англоязычные тексты: в американской театральной субкультуре жизнь театра рассматривается не только как творческий процесс, но и как коммерческий. Театр – это организация, предоставляющая услуги потребителю (т.е. зрителю-клиенту). Сказанное объясняет, почему героями многих юмористических рассказов и театральных баек выступают именно кассиры и покупатели билетов (*box office manager – customer*). В историю также могут быть вовлечены волонтеры, оказывающие театру добровольную помощь на всех этапах творческого процесса: *I'm working as a volunteer at a summer stock theater... Some people are paid staff, but most of us are volunteers – students looking to boost college applications, like me, or retirees looking to keep busy.*

Однако наиболее заметные лингвокультурные различия выявлены при систематизации курьезных ситуаций как ключевого элемента описания театрального события. Если сама типология комических ситуаций, лежащих в основе анекдотов, баек и рассказов, в целом сходна, то их количественное соотношение отличается. Так, в русской театральной субкультуре принято шутить над актерами, забывшими или перепутавшими текст во время спектакля (25 % проанализированных историй), или над возникновением нештатной ситуации, когда актерам или техническому персоналу приходится проявить смекалку, чтобы попытаться оперативно решить проблему с той или иной степенью успешности (23 % историй). Приведем пример, иллюстрирующий первый вариант развития событий: *Театр «Современник». Спектакль «Декабристы». В роли Николая I – Олег Ефремов. По ходу спектакля он должен сказать реплику: «Я в ответе за все и за всех», но оговаривается и произносит: «Я в ответе за все и за свет». Его партнер – незабвенный Евгений Евстигнеев – тут же подхватывает: «Ну, тогда уж и за воду, и за газ, Ваше величество». Второй вариант развития событий находим в следующем примере: *На одном из спектаклей «Евгения Онегина» пистолет почему-то не выстрелил. Но Онегин не растерялся и ударил Ленского ногой. Тот оказался сообразительным малым и с возгласом: «Какое коварство! Я понял все – сапог отравлен!» – упал и умер в конвульсиях.**

Учитывая обозначенную выше специфику англоязычного материала исследования, подчеркивающего коммерческий характер театральной деятельности, для американской театральной субкультуры вполне закономерной является популярность историй, которые связаны с некорректным поведением зрителей в зале или покупателей на кассе (47 % случаев). Как правило, клиент высказывает недовольство, предъявляет претензию кассиру (*You are not understanding me! I want a refund and to buy the cheaper tickets!; Just give me my money! I don't want any tickets! It was such a good price, but this morning my neighbor said the lead actress is very whiny. I don't want to see that!*) или ведет себя непредсказуемо, нелогично, даже глупо, как в приведенных далее примерах.

1. *I work at a place where we seat people according to coloured cards that they receive, which also have table numbers on them. The number of times I have had this exchange:*

M e: What colour is your card?

C u s t o m e r: Uh... fourteen?

2. *A group of teenagers is in the theatre to see the show. Three of them approach the bar; two order Cokes and one orders a beer.*

M e: Sure, could I just see your ID for the beer?

B o y: Oh, I'm eighteen.

M e: Okay, I will still need to see your ID before I can give you the beer.

He pulls down the neck of his T-shirt.

B o y: But I have chest hair!

В свою очередь в белорусской театральной субкультуре чаще всего шутят по поводу проблем с костюмами и прочим реквизитом (отклеились усы, слетел парик и т.д.), когда актеры на сцене вынуждены импровизировать (54 % историй). В 15 % случаев из зала «прилетают» забавные комментарии зрителей: *Дым из пушек, вместо того чтобы ровно стелиться по сцене, пошел в зал. Я, естественно, не обращаю на это внимания, сажусь на стог сена у края сцены и начинаю читать монолог. И вдруг с первого ряда встает мужчина, подходит ко мне и звучно так говорит: «Эй ты, слышь, выключи дым, а то мешает».*

Таким образом, дескрипция ключевого театрального события в юмористическом дискурсе представителей трех лингвокультур – русской, белорусской и американской – осуществляется по универсальной схеме, включающей определение формата мероприятия, времени и места его проведения, участников событий (работников театра и театральной публики). Сходством обладают и сами сюжетные линии, лежащие в основе описываемых комических ситуаций (актер забыл реплику, сломался реквизит, зрители вслух прокомментировали действия артистов и т.д.). Лингвокультурная специфика фиксируется, во-первых, в разном восприятии театральной жизни, когда у представителей американской культуры театр в значительной степени ассоциируется с коммерческой деятельностью, а не только творческим процессом. Во-вторых, различия выявлены в отношении комических ситуаций, о которых повествуется в юмористических рассказах о театре, актерских байках и анекдотах. Каждая из трех проанализированных в работе лингвокультур характеризуется собственным репертуаром тем, над которыми принято шутить в театральной среде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жуков, С. Ю. Событийность театрального действия как составляющая театрального события / С. Ю. Жуков // Система ценностей современного общества. – 2010. – № 11. – С. 166–170.
2. Волкова, М. И. Дидактический потенциал актерской байки и анекдота в обучении русскому языку как иностранному будущих актеров и режиссеров / М. И. Волкова // Rhema. Рема. – 2017. – № 2. – С. 103–111.
3. Морозова, А. М. Жанровая специфика юмористического дискурса / А. М. Морозова // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. Сер. Филол. науки. – 2013. – № 1, т. 1. – С. 216–222.
4. Бочкарева, Ю. Ю. Юмористический дискурс как сфера игровой коммуникации / Ю. Ю. Бочкарева // Вектор науки Тольят. гос. ун-та. – 2013. – № 2 (24). – С. 249–250.
5. Карасик, В. И. Алгоритмы построения комических текстов / В. И. Карасик // Вестн. РУДН. Сер. Лингвистика. – 2018. – Т. 22, № 4. – С. 895–918.

6. *Гуторенко, Л. С.* К вопросу о предпосылках лингвистических исследований юмора в сети «Интернет» / Л. С. Гуторенко // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2016. – № 3. – С. 183–191.
7. *Лосинская, А. Ю.* Формы фольклора в ролевой субкультуре / А. Ю. Лосинская // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – Философия. Социология. Культурология. Вып. 27. – 2012. – № 22 (276). – С. 45–48.
8. *Морозова, А. М.* Специфика юмористического дискурса: жанр анекдота / А. М. Морозова // *Lingua mobilis*. – 2009. – № 4 (18). – С. 52–60.
9. *Бороботько, Л. А.* Коммуникативное пространство театрального дискурса / Л. А. Бороботько // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2014. – № 19. – С. 48–54.
10. *Жуков, С. Ю.* Оппозиционность социальной коммуникации в театральном событии / С. Ю. Жуков // Наука и современность. – 2010. – № 2–1. – С. 172–175.

Поступила в редакцию 04.01.2022