

Савл Кришке (род. 1940) и его изучение внутренних задач модальной логики. Идея ВМ становится популярной в логике и аналитической философии, используя для объяснения и разработки понятий валидности, индукции, вероятности, силы вывода, необходимости, ограничений и др.

8. Критика концепции возможных миров у Уилларда ван Ормана Куайна (1908–2000). Логические понятия у него формулируются с позиций не возможности (т.е. возможных миров), а логической формы. В силу неоднозначности языковой формы логическое исследование производится с позиций символического языка (так называемой канонической идиомы – “canonical idiom”). Идей Куайна связаны с последующими представлениями о неопределенности и эфемерности возможных миров (см. подробнее: [2, с. 349–353]).

9. В середине – конце XX в.) система функционального анализа аргумента С. Тулмина, новая риторика Х. Перельмана, североамериканская неформальная логика, голландская прагматодialeктика с расширением в «стратегическое маневрирование», а также собственно лингвистические исследования аргументации (Санкт-Петербургская школа аргументативно-политического дискурса, калужская школа лингвоаргументологии, иркутская школа лингвистической аргументации и др.) исследуют логические аспекты аргументации в не-символьном варианте и вне опоры на идеи о возможных мирах. Перспективной можно полагать разработку идеи отстояния языковой формы от логической.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев Л.Г. Аргументативные аспекты понимания. – М.: Ин-т психологии РАН, 1994. – 221 с.
2. Nolt J : Informal Logic: Possible Worlds and Imagination. – N.Y.: McGraw Hill, 1984. – 211 p.

КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА В ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ

Л.Г. ВИКУЛОВА, Л.А. БОРБОТЬКО

*Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Московский городской университет», г. Москва*

Коммуникативное пространство рассматривается в системе ключевых понятий и таких категорий лингвопрагматики, как адресант, адресат, коммуникативная стратегия. Выделена сфера коммуникативного пространства театра, значимая для процесса речевого взаимодействия адресанта и адресата. Определена роль метатекстовых вставок в текстовое пространство пьесы как одного из инструментов формирования коммуникативного пространства.

Ключевые слова: коммуникативное пространство, лингвопрагматика, сфера коммуникативного пространства театра, коммуникативно-прагматические типы речевого поведения.

COMMUNICATIVE SPACE OF THEATRE IN THE PARADIGM OF LINGUISTIC PRAGMATICS

L.G. VIKULOVA, L.A. BORBOTKO

Communicative space is studied within the framework of the key notions and categories of linguistic pragmatics: addresser, addressee, speech behaviour, communicative strategy. Communicative space spheres, which are important for the addresser's and addressee's speech interaction, have been outlined.

Key words: communicative space, linguistic pragmatics, sphere of theatre communicative space, communicative and pragmatic types of speech behaviour.

Как показывают теоретические работы последних лет, лингвисты активно вводят термин *коммуникативное пространство* в научный обиход. Театральный дискурс, понимаемый как социальное действие, воплощенное театральной труппой под руководством режиссера-постановщика перед зрительской аудиторией, обладает специфическим коммуникативным пространством.

Лингвист Т.А. Воронцова, исследовавшая коммуникативное (коммуникативно-прагматическое) пространство с лингвопрагматических позиций, определяет этот термин как «речевую ситуацию, включающую роли говорящего и слушающего, характеристики времени и места, правила согласования этих целей в рамках кооперативного принципа, правила передачи роли говорящего от одного коммуниканта другому и т.п.» [3, с. 13].

В свою очередь С.Н. Плотникова [9] пишет о необходимости разграничения языкового, дискурсивного и коммуникативного пространств, основываясь на определении языковой, дискурсивной и коммуникативной личности соответственно. Действительно, при формировании сообщения дискурсивная личность (в предметной сфере *театр* – драматург) отдает себе отчет в том, кто является адресатом сообщения. Следовательно, происходит трансформация автора в коммуникативную личность, погруженную в коммуникативное пространство. Адресат сообщения – зритель – также является коммуникативной личностью. В процессе коммуникации между адресатом и адресантом осуществляется непосредственный обмен информацией, если коммуниканты находятся в одном физическом пространстве (реплики персонажей, произносимые со сцены – одобрительная или неодобрительная реакция зрительного зала в виде аплодисментов или свиста соответственно), и опосредованный обмен (радиоспектакли и телепостановки).

При структурировании театрального дискурса только зритель как один из участников коммуникации способен самостоятельно выбирать способ реагирования – реакцию на актерское исполнение. Такая реакция может зависеть от ценностно-эстетических представлений, знаний о реалиях, изображаемых на сцене, профессионализма театральной труппы, а также от общей эрудированности и культуры зрителя. Режиссер В.И. Карп пишет о том, что центральное место в системе оценки ситуации зрителем занимает способность человеческой психики к отождествлению (идентификации) [7].

Вместе с тем речевое поведение актера как участника театральной коммуникации обусловлено указаниями, которые дает ему режиссер-постановщик

с опорой на авторские метатекстуальные вставки драматурга, представленные в непосредственном тексте пьесы. При выборе стратегий коммуникативного поведения актеров на сцене режиссер-постановщик руководствуется своими представлениями о той или иной коммуникативной ситуации, жизненным опытом, а также предполагаемой реакцией зрительного зала.

Модель коммуникативного пространства театрального дискурса как некий «исследовательский конструкт реальности» представляет собой «рабочий инструмент для изучения сущности рассматриваемого явления» [6, с. 6]. Очевидно, что совокупное театральное пространство разделено на две части – *пространство зрительного зала* и *пространство сцены*. Рампа является постоянной границей, разделяющей эти пространства, а театральный занавес – элемент 'одежды' театральной сцены – отделяет пространство сцены от пространства зрительного зала вплоть до начала представления.

Согласно утверждению М.Б. Ямпольского, театральный занавес служит символом «дистанцирования» – отдаления зрительской аудитории от событий, происходящих на сцене, что способствует удовлетворению любопытства со стороны наблюдателей (зрителей) по отношению к происходящему на театральной сцене. Приоткрывающийся театральный занавес является символом тайны, а зрители, пришедшие на представление, становятся посвященными в нее. Магия заканчивается, когда спектакль подходит к концу и занавес снова опускается [10, с. 121].

В то же время театральный дискурс воплощает совокупность релевантных *коммуникативных пространств участников* – драматурга, режиссера-постановщика, актеров на сцене, зрителей в зале и др. Однако эти пространства объединяются в пространство сцены и пространство зрительного зала, где осуществляется коммуникация.

Театральный деятель В.И. Немирович-Данченко представлял *режиссера* как «трехликое существо» [8, с. 256], воплощающего в себе качества 1) толкователя и наставника, помогающего актеру реализовать себя и воплотить персонаж на сцене; 2) зеркала, где находят свое отражение индивидуальные особенности каждого из актеров; и, наконец, 3) организатора всего спектакля, отвечающего за его целостность. Только последняя ипостась эксплицитна для зрителя, поскольку проявляется во всем рисунке спектакля. Первые две функции остаются явными исключительно для актера.

Режиссер воплощает замысел спектакля через *актера*. По мнению режиссера В.И. Карпа, «актер находится в самом центре сценических событий. Он – живая связь между текстом автора, сценическим решением режиссера и восприятием зрителя» [7]. Таким образом, мастерство актера как участника коммуникации со зрителем требует особого таланта, воображения, умственной памяти и памяти тела, темперамента, а также умения отбирать и обобщать жизненный материал.

Пространство зрительного зала, представленное в модели театральной коммуникации заполняет *зрительская аудитория*, на которую оказывается сильнейшее эмоциональное, эстетическое, психологическое и ценностное воздействие со стороны актеров, играющих на театральной сцене. Имеет место то,

что М.Б. Ямпольский метко обозначил как «навязывание зрителю зрения» [10, с. 41].

С точки зрения В.Н. Бабаяна [1, с. 93], театральная аудитория представляет собой один из типов молчащего наблюдателя в силу ярко выраженной условности дискурса – содержание реплик заранее известно актерам, а в некоторых случаях известно и зрителям.

Зритель выступает как множественный наблюдатель за происходящим на сцене. Важно отметить, что зрительская аудитория не является однородной, поскольку восприятие воплощенного на театральной сцене действия может варьироваться в зависимости от различных факторов. В частности, возраст зрителей является важным демографическим фактором, обуславливающим особенности зрительского восприятия и реакции. Например, существуют детские спектакли, направленные на развитие воображения, эрудиции, вкуса, нравственных душевных качеств ребенка. Иначе говоря, особенности зрительского восприятия происходящего на сцене во многом обусловлены жизненной стратегией конкретного зрителя.

В театральном зале может присутствовать зритель-специалист, например, критик, посещающий театр с целью написать рецензию, а также автор (если пьеса инсценирована при жизни), «который больше заинтересован реакцией зрительного зала, нежели собственно представлением, находится в тревожном ожидании вызова или освистания» [4, с. 73].

Успех или неудача театрального представления зависит не только от профессионализма и одаренности драматурга, режиссера-постановщика и актеров, но и от различных имплицитных факторов, влияющих на зрительскую аудиторию. Следует принять в расчет такой фактор, как профессионализм театральной труппы, убедительность актерской игры, доступность происходящего для зрительского восприятия. Умение привлечь внимание аудитории к представлению, возбудить интерес и спровоцировать положительную реакцию близко по характеру к программированию личностного поведения. Театральная труппа выполняет ряд операций – конкретных действий, обусловленных конечной целью: разрушение «барьера невнимания или барьера неконтактности» [2, с. 18].

Подводя итог сказанному, отметим, что модель коммуникативного пространства театрального дискурса выявляет взаимодействие двух коммуникативных макропространств – пространство сцены и пространство зрительного зала. При этом каждое из них представляет собой совокупность пространств. Так, пространство сцены включает в себя пространства драматурга, режиссера-постановщика, актерской труппы и т.д. Пространство зрительного зала, в свою очередь, вмещает пространства каждого из зрителей. Зритель представляет собой множественного наблюдателя за происходящим на театральной сцене. Работа театрального коллектива не может быть реализована при отсутствии зрителей (актеры не будут играть пьесу на сцене перед пустым залом). Следовательно, по выражению выражение П.М. Ершова [5], театральный коллектив «нуждается» в зрителях, которые выступают в роли непосредственного адресата театрального дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабаян В.Н. Диалог в триаде с молчащим наблюдателем [Монография]. – Ярославль: РИЦ МУБиНТ, 2008. – 290 с.
2. Войскунский А. Я говорю, мы говорим... [Статья] // Фасцинация. Коммуникация. Общение: сборник науч.-попул. текстов о фасцинации. – М.: Авторская академия фасцинологии В. Соковнина, 2010. – С. 18–28.
3. Воронцова Т.А. Коммуникативное пространство в лингвопрагматической парадигме [Статья] // Вестник Удмуртского университета. – Сер.: История и филология. – 2009. – № 1. – С. 11–17.
4. Денисенко С.В. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века [Диссертация]. – Тверь, 2008. – 368 с.
5. Ершов П.М. Технология актерского искусства [Учебное пособие]. – М.: ВТО, 1959. – 307 с.
6. Карасик В.И. Языковая матрица культуры [Монография]. – М.: Гнозис, 2013. – 320 с.
7. Карп В.И. Основы режиссуры [Учебник]. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/books/221334-osnovy-rezhissury.html>, свободный.
8. Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. Мой 20-й век – М.: Кукушка, 2003. – 346 с.
9. Плотникова С.Н. Языковое, дискурсивное и коммуникативное пространство [Статья] // Вестник ИГЛУ: сб. науч. статей. – 2008. – № 1. – С. 131–136.
10. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения [Монография]. – СПб.: Мастерская СЕАНС, 2012. – 344 с.

РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ АВТОНОМИИ В УЧЕБНОМ ДИСКУРСЕ

Е.В. ВИНОГРАДОВА

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Тверской государственный медицинский университет», г. Тверь*

На примере концепции автономии в статье рассматриваются основные положения конструктивистской культуры образования. Приводятся варианты их реализации на занятиях по иностранному языку в неязыковом вузе

Ключевые слова: непрерывность обучения, педагогический конструктивизм, автономия, когнитивное обучение

THE REALISATION OF AUTONOMY CONCEPT IN EDUCATIONAL DISCOURSE

E. V. VINOGRADOVA

The main principles of constructivist philosophy in education/learning are discussed from the point of the autonomy concept. Some ways of their employment in LSP-lessons are evaluated.

Keywords: continuous learning, pedagogical constructivism, autonomy, cognitive teaching/learning process

В связи с происходящим в постиндустриальном обществе изменениями образование стало рассматриваться не как оканчивающийся квалификационным испытанием этап приобретения определенного объема знаний, а как непрерывный процесс расширения образовательной перспективы индивида, способного применять получаемые знания на практике.

Пересмотр образовательной доктрины ставит перед преподавательским сообществом задачу совершенствования подхода к процессу обучения в целом