

УДК 811.134.2

DOI: 10.18384/2949-5075-2023-5-98-107

## ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПОЛЯ ПРИЁМОВ ВЕРСИФИКАЦИИ В ИСПАНСКОЙ ДРАМЕ

**Гончаренко Е. С.**

*Московский государственный лингвистический университет  
119034, г. Москва, ул. Остоженка, д. 38, стр. 1, Российская Федерация*

### **Аннотация**

**Цель.** Доказать наличие семантической нагрузки и функционального потенциала у различных приёмов версификации как способа ритмизации испанских драматургических текстов.

**Процедура и методы.** Для достижения поставленной цели используются методы семантико-стилистического анализа, контекстуального анализа и гипотетико-дедуктивного восстановления искомого автором прагматического эффекта. Проведён анализ использования версификации в испанской драме в диахронии – от момента становления испанского драматического театра до настоящего времени. Приводится сравнительный анализ подходов драматургов к версификации в функционально-семантическом аспекте.

**Результаты.** По итогам исследования делаются выводы о том, что версификация в испанских драматургических текстах может являться компонентом некоторых функционально-семантических полей.

**Теоретическая значимость.** Благодаря рассмотрению вопросов просодики и ритмообразования в прагматическом и функциональном аспекте обновляется взгляд на предмет функциональной лингвистики и прагмалингвистики.

**Ключевые слова:** версификация, восьмисложник, испанская драма, редондилья, ритм, функционально-семантическое поле

## FUNCTIONAL-SEMANTIC FIELDS OF VERSIFICATION TECHNIQUES IN THE SPANISH DRAMA

**E. Goncharenko**

*Moscow State Linguistic University  
ulitsa Ostozhenka 38 build. 1, Moscow 119034, Russian Federation*

### **Absrtact**

**Aim.** To prove the existence of certain semantic load and functional potential in different techniques of versification as rhythmization means of Spanish dramaturgical texts.

**Methodology.** To achieve this aim, the methods of semantic and stylistic analysis, contextual analysis and hypothetic-deductive reconstruction of the pragmatic effect sought by the author were used. The use of versification in Spanish drama in diachrony, from the formation of Spanish drama theatre to the present time, was analyzed. The article presents a comparative analysis of playwrights' approaches to versification in the functional-semantic aspect.

**Results.** The conclusions are made that versification in Spanish drama texts can be a component of some functional-semantic fields.

**Research Implications.** The consideration of prosodic and rhythm formation in the pragmatic and functional aspect updates the approach to the subject of functional linguistics and pragmalinguistics.

**Keywords:** functional and semantic fields, octosyllabic verse, redondilla, rhythm, Spanish drama, versification

### Введение

Расцвет испанского театра пришёл на XVI в., когда на кастильском языке писали такие великие литераторы, как «отец романа» Мигель де Сервантес и законодатель испанской драмы Лопе де Вега [8; 10]. Однако интерес к испаноязычным драматургическим произведениям сохраняется и по сей день. В частности, на русский язык переведены и переводятся пьесы Лопе де Веги, Тирсо де Молины, Кальдерона, Федерико Гарсиа Лорки, кроме того, классические испанские пьесы ставятся на сцене и экранизируются во всём мире. Тем не менее, интерес к испанским версифицированным пьесам не был постоянным: периодически он то угасал, то возрастал вновь. К XVIII в. тексты о доблести и чести в стихотворной форме перестали писаться, уступив место не просто новым темам, но и новым формам – прозаическим. Казалось, что драма в стихах – архаичная театральная форма, навсегда покинувшая подмостки. Однако сегодня испанские драматурги вновь обращаются к классическим формам, стараясь при этом создавать актуально и естественно звучащие произведения. Удаётся им это, в том числе, благодаря сохранению преемственности между разными эпохами в испанском театре: авторы не просто берутся за версификацию как за способ эпатажа, они изучают принципы, предложенные ещё Лопе де Вегой. В основе этих принципов лежит выдвинутая великим драматургом идея о тематическом предназначении, а говоря языком современной лингвистики – о коммуникативно-функциональном потенциале разных форм стихосложения, а также о необходимости подходить к ним избирательно, исходя из жанра, контекста и характера описываемых событий. С течением времени у испанской публики, приученной

к использованию определённых приёмов версификации в конкретных контекстах, естественным образом выработалась ассоциативная память, связанная с такими формами. На наш взгляд, это привело к тому, что в силу таких, заложенных ещё де Вегой, ассоциаций некоторые ритмические структуры стали приобретать определённый семантический ореол.

Отечественная лингвистика периодически обращается к исследованию ритма и метра и связанным с ними вопросами смысла (Ломоносов, Гаспаров, Томашевский) и «памяти культуры», в терминологии М. Гаспарова, [4, с. 13]. С другой стороны, подобные процессы семантизации и приобретения функций, но применительно к явлениям иного порядка, изучались и изучаются в отечественной лингвистике в рамках функциональной грамматики (Бондарко). Мы же видим основания для объединения усилий функциональной лингвистики и просодии с целью очертить условные «функционально-семантические поля» (термин А. В. Бондарко) испанской драматургической версификации как таковой и её отдельных приёмов. Помимо функционального подхода, изложенного А. Бондарко, теоретической базой данного исследования стали труды известного испанского исследователя ритма Хосе Домингеса Капarrоса, трактат о драме Лопе де Веги, а также работы отечественного теоретика стиха М. Гаспарова, теоретика испанского стиха и перевода С. Гончаренко, современных исследователей ритма текста и «синкретизма музыки и литературы» [2, с. 35] Е. Бойчук и В. Москвина. Наконец, в данной работе мы углубляем мысль С. Гончаренко о том, что стиховые метроритмические структуры могут обладать определённым семантическим (тематическим) ореолом [6, с. 75], которую мы

позже развивали в собственной статье, исследуя коммуникативный потенциал стиховых структур в творчестве самого С. Гончаренко и придя к выводу о том, что указанные структуры «имеют определенный семантический ореол и, более того, могут встать в один ряд с единицами, составляющими то или иное семантическое поле» [5, с. 77]. Данное наблюдение имеет, на наш взгляд, существенное значение как для понимания текста в целом, так и для целей анализа прагматической установки его автора и, следовательно, для последующей интерпретации и перевода ритмизованного текста, ведь, как указывает Е. Шляхтина, «ритм представляет собой весьма значимую категорию» и потому при переводе художественных произведений его необходимо учитывать [9, с. 150]. В настоящем исследовании мы экстраполируем этот вывод, сделанный в результате анализа творчества конкретного русскоязычного поэта, на тексты версифицированной испанской драмы.

#### **Теоретические предпосылки и терминологический аппарат исследования**

Современная лингвистика, а вслед за ней – переводоведение, уделяет в последнее время всё более пристальное внимание вопросам просодии. Частное её явление – ритм – стал рассматриваться не только как свойство стихотворного текста. Сегодня появляется всё больше исследований ритма прозаического (Бойчук, Васильева, Вдовина, Москвин, Шляхтина и др.). Цитируемые нами в данной работе исследователи предприняли важную попытку синтезировать в своих работах проявления как прозаического, так и стихотворного ритма, что даёт нам возможность проводить на базе собранного ими материала более узкое исследование – анализ ритма в драме, а именно – в испанской драме.

В данной статье мы прослеживаем на примере испанских драматургических произведений разных эпох тенденцию

испаноязычных драматургов к использованию вторичных (стихотворных) приёмов ритмизации текстов как осуществляющих определённые функции и несущих определённую смысловую информацию. Установление данной тенденции даёт нам повод предположить наличие у приёмов версификации в испанской драме способности становиться компонентами функционально-семантических полей.

Согласно А. Бондарко, под *функцией* в лингвистике понимают способность определённой языковой единицы «к выполнению определённого назначения и к соответствующему функционированию в речи» [3, с. 8]. Необходимо уточнить, что А. Бондарко, будучи основоположником функциональной грамматики, использует данный термин именно применительно к единицам языка в грамматическом аспекте. Мы же предлагаем применить данное явление в отношении явления суперсегментного – ритма.

Представляется необходимым уточнить, что определение функции *единицы ритма* затрудняется тем, что, как указывают исследователи (Бойчук, Москвин), на данный момент нет единого взгляда на единицу ритма. В. Москвин предлагает рассматривать в качестве единицы «эстетически мотивированного ритма» [7, с. 99] «соизмеримые по слоговому объёму части» [7, с. 486] – колонны, поскольку именно колонн можно сопоставить со стихом в версифицированной речи, но при этом применить как к стихотворной, так и к прозаической форме. Е. Бойчук, чьё мнение мы разделяем, указывает на существование «иерархии ритмических единиц» [1, с. 136] в силу того, что ритм проявляется на всех языковых уровнях, в связи с чем выделение одной универсальной единицы ритма представляется затруднительным, если не невозможным. В рамках данной статьи мы не будем ставить вопрос непосредственно о выделении единицы ритма. Для нас релевантен, в первую очередь, сам факт наличия особой ритмизации, в частно-

сти – версификации, а также – отдельных приёмов версификации, т. е. конкретных метро-ритмических структур, принятых в испанской драме. Таким образом, отталкиваясь от приведённого выше определения Бондарко, но с учётом особенностей предмета нашего исследования, мы предлагаем трактовать в данной работе функцию как способность версификации как таковой и её отдельных приёмов к выполнению упомянутого выше «определённого назначения и к соответствующему функционированию» в драматургическом произведении.

Уточним, что в данном исследовании мы анализируем версификацию испанской драмы сквозь призму понятия *функционально-семантических полей* (ФСП), введённого Бондарко, согласно которому, ФСП – это «базирующаяся на определенной семантической категории группировка грамматических и строевых лексических единиц, а также различных комбинированных (лексико-синтаксических и т. п.) средств данного языка, взаимодействующих на основе общности их семантических функций. Каждое поле включает систему типов, разновидностей и вариантов определенной семантической категории, соотношенную с разнообразными формальными средствами их выражения» [3, с. 11]. Как видим, автор не включает, по крайней мере, эксплицитно, в ФСП явления просодии, однако мы считаем необходимым рассматривать метро-ритмические структуры как периферийные компоненты таких полей тоже. Поскольку, как было указано, ритм – явление, пронизывающее все уровни языка, это, на наш взгляд, даёт основания для особого и отдельного рассмотрения именно ритмически организованных компонентов ФСП разных уровней языка как «различных комбинированных (лексико-синтаксических и т. п.) средств данного языка, взаимодействующих на основе общности их семантических функций» [*ibid.*].

Наконец, уточним, что под *версификацией* мы понимаем использование

средств вторичной ритмизации, с помощью которых создаётся стихотворный текст, т. е. текст, организованный с делением на стиховые строки и с применением средств той или иной системы стихосложения. Поскольку в нашем случае речь идёт именно об испанском стихосложении, напомним, что, помимо силлаботонических, в испанском стихосложении встречаются (и гораздо чаще) средства тонической и акцентно-силлабической систем [6, с. 47–70], в связи с чем мы используем принятые именно в испанском стихосложении понятия, соответствующие построению стиховых строк с особым учётом в них количества ударений и/или слогов, а также соответствующие характерным для испанской традиции строф.

Предпосылкой для утверждения гипотетически возможной функционально и семантически обусловленной мотивации выбора драматургом той или иной формы речи (прозаической или версифицированной), а также – в рамках версифицированной речи – той или иной метро-ритмической структуры является для нас трактат Лопе де Веги *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*<sup>1</sup> («Новое искусство сочинять комедии в наши дни»), в строках 305–315 которого он говорит, что необходимо выбирать тип стиха в соответствии с предметом, о котором идёт речь: в частности, *десимы* (десятистрочные строфы из восьмисложников с консонансной рифмой и рифмовкой по схеме: *abbaccddc*, согласно словарю испанской метрики Х. Д. Капarróса<sup>2</sup>) подходят для изложения жалобы, *сонет*

<sup>1</sup> Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* / edición de Juan Manuel Rozas [Электронный ресурс] // Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : [сайт]. URL: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html) (дата обращения: 01.11.2022). Далее – Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

<sup>2</sup> Caparrós J. D. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985. 200 p. (Colección filológica).

имеет смысл вкладывать в уста тому, кто готов ждать и терпеть, для диалога влюблённых подойдёт романс, терцетами стоит писать на тяжёлые темы, а редондильями – о любви<sup>1</sup>. В отношении редондильи (строфическая комбинация из четырёх восьмисложников с консонансной рифмовкой между 1-м и 3-м/4-м и 2-м и 4-м/3-м стихом) Х. Д. Капаррос, кроме того, утверждает, что такая строфа в целом подходит для диалогов и для повествования в стихе. Как видим, с самого зарождения испанского театра был поставлен вопрос о наличии у приёмов версификации функционального потенциала, о намеренном использовании их в конкретных целях и ситуациях. Уже Лопе де Вега говорит о возможности и даже необходимости подходить к выбору метрических структур осознанно. Убедимся в том, что сам автор претворял в жизнь собственный совет, на анализе его произведений.

### Анализ версификации в пьесах Лопе де Веги

В комедии *Perro del hortelano* («Собака на сене») мы видим, что диалоги между слугами, а также диалоги Дианы с её слугами построены преимущественно редондильями (н., *Name dicho cierta amiga/ que desconfía de sí/ que el papel que traigo aquí/ le escriba. A hacerlo me obliga ...*)<sup>2</sup>. Когда же Диана общается с Теодоро посредством якобы написанного для её подруги письма, в котором озвучивает свои самые сокровенные мысли, а также в диалоге с маркизом и графом, она переходит

на одиннадцатисложники, свойственные героическому романсу: *Amar por ver amar envidia ha sido, / y primero que amar estar celosa / es invención de amor maravillosa / y que por imposible se ha tenido*, а также *Que vuestra señoría solenice / lo que en Italia llaman gallardía / por hermosura es digno pensamiento / de su buen gusto y claro entendimiento*<sup>3</sup>.

Аналогичным образом, согласно проведённому нами анализу, в драме «Фуэнте Овехуна» диалоги с участием слуг построены преимущественно редондильями, равно как и наиболее динамичные сцены. Высокопарный диалог между алькальдами – одиннадцатисложниками, а монолог Лауренсии о любви и разлуке представляет собой по форме классический сонет (*Amando, recelar daño en lo amado / nueva pena de amor se considera; / que quien en lo que ama daño espera / aumenta en el temor nuevo cuidado ...*)<sup>4</sup>.

Рассмотрим третий пример – драму «Звезда Севильи» (*La Estrella de Sevilla*). Здесь, как и в предыдущих пьесах, преимущественная часть текста написана редондильей. Восьмисложниками говорит и король: поскольку его роль в данном произведении неблагоприятна, не превышает автор и стиль его речи. Лишь в драматичном диалоге-объяснении между королём и Эстрельей в третьем действии переходит король на одиннадцатисложники, что придаёт сцене особую торжественность и трагичность. Также в первом и втором действии встречается *силва* – сочетание семисложных строк с одиннадцатисложными. Мы не находим описания *силвы* у Веги, однако этот ассиметричный вид строфы, согласно словарю Капарроса, легко адаптируется к любой поэтической теме. *Силва*, благодаря асимметрии, с одной стороны, звучит свободнее, чем редондильи и канонизированные сонеты, а с другой,

<sup>1</sup> Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando: / las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas (См. Лопе де Вега. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*).

<sup>2</sup> Лопе де Вега. *Perro del hortelano* [Электронный ресурс] // Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [сайт]. URL: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-perro-del-hortelano--0/html/ff981632-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-perro-del-hortelano--0/html/ff981632-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html) (дата обращения: 08.11.2022).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Лопе де Вега. *Fuenteovejuna* [Электронный ресурс]. URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/lee/coleccion/pdf/fuenteovejuna.pdf> (дата обращения: 12.12.2022).

будучи описанной как строфа с чередованием семи- и одиннадцатисложников, консонансной рифмой и/или нерифмованными строками, – всё же подчиняется определённым законам, что указывает на неслучайный выбор размера строк и на осознанно выбранный автором ритмический рисунок. Предполагаем, что данная строфа выбрана автором для размежевания тем пьесы. В частности, сильвой говорит Санчо, главный герой, со своим верным слугой:

*¡Ay, renglones divinos y amorosos,  
beberos quiero a besos,  
para dejaros en el alma impresos,  
donde, pues os adoro,  
más eternos seréis que plantas de oro!  
Abrázame, Clarindo,  
que no he visto jamás hombre tan lindo<sup>1</sup>.*

В данной пьесе редондилья вновь становится компонентом ФСП повествования и действия, одиннадцатисложник – компонентом ФСП драмы, объяснения в любви, а сильва – компонентом ФСП дружбы и преданности.

Из вышесказанного мы можем сделать вывод о том, что Лопе де Вега действительно выбирал приёмы версификации в зависимости от того, какую функцию должен выполнять написанный ими фрагмент в произведении: будет ли это, например, спокойное повествование или напряжённая кульминация. Кроме того, избираемые им виды версификации вступают в определённые отношения с конкретным семантическим полем (СП). Например, в область семантического поля страданий попадают одиннадцатисложники, героический романс; в область СП повествования, второстепенных героев – редондилья, в область СП разлуки – сонет.

### Версификация в испанской драме XIX века

Драма в стихах господствовала на испанской сцене два века. В XIX в. её начала вытеснять проза. Однако в 1836 г. была написана драма, превзошедшая все ранее поставленные на испанской сцене произведения – «Трубадур» Антонио Гарсиа Гутьерреса. Известно, что публика встретила премьеру беспрецедентными овациями. Пьеса «Трубадур»<sup>2</sup> написана в стихах и прозе. Анализ используемых автором форм позволяет нам сделать выводы о том, что разнородность приёмов ритмической организации пьесы имела совершенно определённую функционально-прагматическую мотивацию. Так, помимо прозаических фрагментов, мы обнаружили в оригинале несколько различных метро-ритмических структур. Например, наряду со сценами, написанными прозой, в действии первом встречаются редондильи и кинтильи (пястишишь, написанное восьмисложниками), во втором – романс, в третьем – романс, редондильи и свободная строфа из одиннадцатисложников, в четвёртом появляется сильва, а в кульминационном пятом – романс и героический романс. Важно подчеркнуть, что в силу особенностей жанра (отсутствие косвенной речи, необходимость донести смысл здесь и сейчас), во избежание неверной трактовки или неверно расставленных акцентов драматурги прибегают к различным приёмам: пишут подробные ремарки, участвуют в постановке спектакля. А. Г. Гутьеррес, следуя традициям испанской драматургии, использует для этого чередование строф, а также чередование стиха с прозой.

Проведём гипотетико-дедуктивный и контекстуальный анализ причин и целей, по которым автор прибегает то к прозе,

<sup>1</sup> La Estrella de Sevilla [Электронный ресурс]. URL: <https://www.uv.es/regarna/estrella/index.html> (дата обращения: 15.12.2022).

<sup>2</sup> García Gutiérrez A. El trovador: drama caballeresco en cinco jornadas en prosa y verso. Madrid: Imprenta de Repullés, 1836. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/el trovador dramac00garc/mode/2up> (дата обращения: 12.12.2022).

то к стиху. В первом же действии «Трубадура» бросается в глаза, что его прозаическая и стихотворная части несут различную нагрузку и выполняют принципиально различные функции. Пьеса начинается с прозы – разговора между слугами, которые, как бы между прочим, посвящают нас в тайны двадцатилетней давности. Они беседуют между собой достаточно просто, перебивая друг друга и шутя. Надо сказать, что слуги в пьесе, в основном, говорят прозой – автор отказывает им в напряжении мысли и чувства. Лишь в моменты, когда они играют решающую роль в судьбе своих господ, переходят слуги на версифицированную речь. Тем эффектнее становятся последующие явления, где у главных персонажей вырываются в стихотворной форме реплики, полные негодования, ненависти, отчаяния. Такая форма требует повышенного внимания зрителя и «сигнализирует» о том, что завязывается основная интрига пьесы. Таким образом, в первом и во втором действиях «Трубадура» проза призвана служить фоном, описанием уже произошедших событий, не претендуя на первостепенную роль. В третьем действии удельный вес прозы и стиха меняется. Ближе в трагической развязке чаще звучит романс.

Исходя из проделанного анализа, мы можем сделать вывод о том, что в пьесе «Трубадур» прозе и стиху отводятся принципиально разные функции. Чередование разных видов речи и разных приёмов версификации свидетельствует о смене места, времени и тональности повествования, об эволюции персонажей, о развитии действия и о чередовании тем. Кроме того, можно сделать предположение о том, что романс в пьесе является компонентом ФСП трагедии, а восьмисложники, представленные здесь в редондильях и кинтильях, вновь служат для большей части повествования и общения между персонажами.

### Версификация в современной испанской драме

Приведённые примеры представляются нам достаточно красноречивым подтверждением осознанного функционально и семантически обусловленного выбора формы речи персонажей и её метро-ритмического оформления классиками испанского театра. Однако и сегодня данная тема вновь приобретает актуальность. В частности, современный испанско-баскский драматург, сценарист и режиссёр Пачо Тейерия (Patxo Telleria) написал на испанском языке и эускера пьесу *Páncreas*<sup>1</sup> современного содержания – о необходимости трансплантации поджелудочной железы у одного из троих друзей-героев, классифицировав её как «комедию о смерти». Для придания произведению оригинального звучания он выбирает версификацию, причём сам признаётся в интервью испанской газете «Паис»<sup>2</sup>, что использует метрику и принципы Лопе де Веги, не считая, что от этого его произведение потеряет актуальное звучание. Неактуальными в драме Золотого века автор считает устаревшую лексику или синтаксис, однако и современным испанским языком, утверждает он, можно писать версифицированные диалоги, что лишь добавит эстетической ценности театральному произведению. Как отмечает в своём интервью баскский драматург Тейерия, он пытается черпать весь потенциал испанского языка, чтобы вернуть зрителю ощущение необычности происходящего, придать театральному действию дополнительную эстетическую ценность, чтобы снять вопрос о конкуренции между кино и театром, оставив кино его функцию подражания действи-

<sup>1</sup> Telleria Patxo. *Páncreas*. Tragicomedia de vida y muerte o cómo juega a veces la muerte. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2016. 132 p.

<sup>2</sup> Vidales R. Versos del siglo XXI a la manera de Lope [Электронный ресурс] // El País: [сайт]. URL: [https://elpais.com/cultura/2015/12/15/actualidad/1450170573\\_574439.html](https://elpais.com/cultura/2015/12/15/actualidad/1450170573_574439.html) (дата обращения: 16.09.2022).

тельности, а театру – его необычность и возвышенность, вернув их с помощью таких языковых средств, как версификация. Тейерия говорит, что, следуя совету Лопе де Веги, он выбирает стихи большого размера (“metro largo”) для сцен, в которых персонаж делится своими размышлениями, и малого размера (“metro corto”) – для комических сцен. Это его соображение созвучно с выраженной также в своё время испанским лингвистом Хили Гайей мыслью о том, что испанские авторы до «Поколения 1898 года» отдавали предпочтения более длинным ритмическим структурам (как в отношении размера стиха, так и в отношении длины периода или абзаца), в то время как потом началось укорочение ритмических групп, что привело к ощущению меньшей торжественности и более сниженного регистра. В то же время, если современный автор, по словам Гайи, решит воссоздать торжественно-пафосный стиль предыдущих эпох, он обратится, в том числе, к удлинению фраз, абзацев и стиховых строк [11].

Тейерия для пролога выбирает самый традиционный и потому естественно звучащий для испанского стиха размер – восьмисложник. При этом первая и последняя фразы вступительной речи ведущего построены как кантар де хеста – это шестнадцатисложники с цезурой в середине, что настраивает зрителя с самого начала на торжественный тон. Однако благодаря последующему делению каждой строки на восьмисложники не с помощью цезуры, как в первой строке, а с помощью рифмы автор задаёт хоть и торжественный, как в романсе, но менее напряжённый, чем в кантаре де хеста, ритм. Кроме того, созданию менее драматичной атмосферы и намёку на игривый лад способствует консонансная рифмовка, в отличие от принятой в романсе ассонансной:

*Se contaron muchas cosas de lo que pasó esta noche.*

*Se habló de autodestrucción,*

*De sacrificio solidario,  
De amistad, de abnegación  
Y de todo lo contrario.  
Se utilizó la imaginación  
Con un enorme derroche.  
Como pasa casi siempre –  
También en esta ocasión,  
La realidad superó a la más retorcida ficción<sup>1</sup>.*

Мы считаем, что таким оригинальным способом – сочетая размер романса и кантара с консонансной рифмой – автор, во-первых, продолжает логичный курс на создание жанра «комедия о смерти, трагикомедия», сочетающего в себе несочетаемое. Во-вторых, ему удаётся создать лёгкий для восприятия язык. В-третьих же, невозможно не отметить, что эстетическое удовольствие от просмотра спектакля повышается, поскольку автор играет с ожиданиями зрителей, то угождая им и «даря» предугаданную рифму, то намеренно создавая эффект неожиданности.

Как мы указали выше, стих в данной современной пьесе выполняет совершенно определённые функции: повышение эстетической ценности произведения, заигрывание со зрителем. Выбираемые же формы версификации, согласно нашему анализу, становятся компонентами определённых ФСП: шестнадцатисложники становятся компонентами ФСП торжественности и трагичности, восьмисложники – компонентами ФСП дружеского общения, а консонансная рифма как приём версификации – компонентом ФСП повседневности, непринуждённости и юмора.

### Заключение

Таким образом, в современной испанской драме мы находим примеры обращения к приёмам версификации и рифмовки, основанным на классиче-

<sup>1</sup> Транскрибация видеозаписи пьесы *Páncreas*. См: *Páncreas*. Maticate Teatro // Manuel de Reyes : YouTube-канал. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Orxxgg7AVSE&t=15s> (дата обращения: 17.09.2022).

ских постулатах испанской драматургии. Полноценное понимание интенции автора при выборе таких языковых приёмов возможно, соответственно, только при ознакомлении с традицией. В частности, необходимо учитывать такие функции ритмической организации драматургического испанского текста, как имплицитное указание на важность или второстепенность героя или сцены, на торжественность, напряжённость момента или же, напротив, на ситуацию ожидания комического эффекта. Ритмическая организация драматургического диалога организует и зрителя, заставляя его внимательнее относиться к тек-

сту, пытаться предугадать находящееся в клаузуле слово и, соответственно, помогает драматургу реализовать эффект неожиданности или удовольствия от предугадывания. В то же время, проведённый анализ даёт повод для глубокого изучения каждой версифицированной современной испанской пьесы с точки зрения вхождения использованных в ней ритмических структур в состав функционально-семантических полей в целях обнаружения в тексте имплицитных отсылок и смыслов, скрытых за её особой ритмизацией.

Дата поступления в редакцию 18.01.2023

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бойчук Е. И. Анализ ритма прозы (на материале французского языка): монография. Ярославль: Канцлер, 2019. 232 с.
2. Бойчук Е. И. Ритм в литературе и в музыке // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2010. № 1. С. 31–36.
3. Бондарко А. В. Введение. Основания функциональной грамматики // Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис / отв. ред. А. В. Бондарко. Л.: Наука, 1987. С. 5–39.
4. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
5. Гончаренко Е. С. Семантический ореол и суггестивный потенциал метро-ритмических структур (на материале поэзии и переводов Сергея Гончаренко) // Cuadernos de Rusística Española. 2021. No. 17. P. 77–89 [Электронный ресурс]. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/view/21002/22409> (дата обращения: 29.12.2022).
6. Гончаренко С. Ф. Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 3. Монографии. М.: Рема, 1995. 299 с.
7. Москвин В. П. Ритмические средства языка: Фигуры и стили: монография. М.: Флинта, 2020. 560 с.
8. Силюнас В. Театральный манифест Лопе де Веги // Вопросы театра. 2018. № 1-2. С. 529–540.
9. Шляхтина Е. В. Передача ритмических средств при переводе художественной прозы с английского на русский язык (на материале романа К. Аткинсон «Жизнь после жизни») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2019. № 5. С. 149–161. DOI: 10.18384/2310-712X-2019-5-149-161.
10. Штейн А. Л. История испанской литературы. М.: УРСС, 2001. 605 с.
11. Gili Gaya S. El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria. Madrid: Escuela Central de Idiomas, 1962 [Электронный ресурс]. URL: <https://fonsespecials.udl.cat/bitstream/handle/10459.3/30/OP-053.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 12.06.2022).

#### REFERENCES

1. Boichuk E. I. *Analiz ritma prozy (na materiale frantsuzskogo yazyka)* [Analysis of the rhythm of prose (based on the French language)]. Yaroslavl, Kantsler Publ., 2019. 232 p.
2. Boichuk E. I. [Rhythm in literature and music]. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of the Moscow Region State University], 2010, no. 1, pp. 31–36.
3. Bondarko A. V. [Introduction. Foundations of functional grammar]. In: *Teoriya funktsional'noy grammatiki: Vvedeniye. Aspektual'nost'. Vremennaya lokalizovannost'. Taksis* [Theory of functional grammar: Introduction. Aspectuality. Temporal localization. Taxis]. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp. 5–39.

4. Gasparov M. L. *Metr i smysl* [Meter and meaning]. Moscow, Fortuna EL Publ., 2012. 416 p.
5. Goncharenko Ye. S. [Semantic halo and suggestive potential of metro-rhythmic structures (based on the poetry and translations of Sergei Goncharenko)]. In: *Cuadernos de Rusística Española*, 2021, no. 17, pp. 77–89. Available at: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/view/21002/22409> (accessed: 29.12.2022).
6. Goncharenko S. F. *Sobraniye sochineniy v 3-kh tomakh. T. 3. Monografii* [Collected works in 3 volumes. Vol. 3. Monographs]. Moscow, Rema Publ., 1995. 299 p.
7. Moskvina V. P. *Ritmicheskiye sredstva yazyka: Figury i stili* [Rhythmic means of language: Figures and styles]. Moscow, Flinta Publ., 2020. 560 p.
8. Silyunas V. [Theatrical manifesto of Lope de Vega]. In: *Voprosy teatra* [Problems of the theatre], 2018, no. 1-2, pp. 529–540.
9. Shliakhtina E. V. [Translation of rhythm figures in literary prose from English into Russian (a study of K. Atkinson “Life after life”)]. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of the Moscow Region State University], 2019, no. 5, pp. 149–161. DOI: 10.18384/2310-712X-2019-5-149-161.
10. Shteyn A. L. *Istoriya ispanskoy literatury* [History of Spanish literature]. Moscow, URSS Publ., 2001. 605 p.
11. Gili Gaya S. El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria. Madrid: Escuela Central de Idiomas, 1962. Available at: <https://fonsepeciales.udl.cat/bitstream/handle/10459.3/30/OP-053.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed: 12.06.2022).

---

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Гончаренко Елизавета Сергеевна – старший преподаватель кафедры испанского языка и перевода переводческого факультета Московского государственного лингвистического университета;  
e-mail: elisea@rambler.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elizaveta S. Goncharenko – Senior Lecturer, Department of Spanish Language and Translation, Faculty of Translation and Interpretation, Moscow State Linguistic University;  
e-mail: elisea@rambler.ru

---

#### ПРАВИЛЬНАЯ ССЫЛКА НА СТАТЬЮ

Гончаренко Е. С. Функционально-семантические поля приёмов версификации в испанской драме // Вопросы современной лингвистики. 2023. № 5. С. 98–107.  
DOI: 10.18384/2949-5075-2023-5-98-107

#### FOR CITATION

Goncharenko E. S. Functional-semantic fields of versification techniques in the Spanish drama. In: *Key Issues of Contemporary Linguistics*, 2023, no. 5, pp. 98–107.  
DOI: 10.18384/2949-5075-2023-5-98-107