CZU: 821.111-2.09 https://doi.org/10.59295/drgl2026.51

РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА В ПЬЕСАХ БЕРНАРДА ШОУ КАК ФОРМА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПРОВОКАЦИИ

THE VERBAL STRUCTURE OF DRAMATIC CONFLICT IN BERNARD SHOW'S PLAYS AS A FORM OF INTELLECTUAL PROVOCATION

Olga VULPE
MA, Lecturer
Moldova State University, Republic of Moldova
ORCID: 0009-0007-1594-4265

Abstract: ***The article examines the speech organization of dramatic conflict in Bernard Shaw's plays Pygmalion and Heartbreak House. The study focuses on the specificity of Shaw's intellectual drama, where conflict is realized primarily through verbal interaction and becomes a clash of ideas rather than external actions. Particular attention is paid to dialogue, paradox, and irony as instruments of intellectual provocation directed at the audience. The research demonstrates that speech organization shapes dramatic action and functions as a mechanism of critical reflection on social and cultural conventions.***

Keywords: *Bernard Shaw, intellectual drama, dramatic conflict, dialogue, paradox, speech organization, intellectual provocation.*

Драматургия Бернарда Шоу представляет собой один из наиболее значительных этапов трансформации европейского театра рубежа XIX–XX веков. В его пьесах происходит пересмотр традиционного понимания драматического конфликта: внешнее действие уступает место интеллектуальному взаимодействию персонажей, а слово становится главным инструментом сценического движения.

Классическая драматургия основывалась преимущественно на событийности и психологическом противостоянии героев. Однако в интеллектуальной драме Шоу конфликт формируется прежде всего как дискурсивное явление. Персонажи вступают в борьбу не столько поступками, сколько аргументами, интерпретациями и речевыми стратегиями. **Реплика** становится функциональной единицей действия, а **диалог** — пространством смыслового напряжения.

Актуальность исследования связана с современным интересом к **коммуникативной природе художественного текста** и к роли речи как структурообразующего элемента драматургии. *Анализ речевой организации* позволяет выявить **механизмы формирования конфликта** и понять специфику воздействия интеллектуальной драмы на зрителя.

Как отмечал М. М. Бахтин, «слово в художественном тексте всегда направлено на чужое слово»[1]. В интеллектуальной драме эта направленность становится основой

конфликта. Персонажи не столько действуют, сколько спорят; не столько переживают, сколько интерпретируют.

Несмотря на обширные исследования, речевая организация конфликта чаще описывается как проявление остроумия или парадоксальности авторского стиля. Между тем именно структура речевого взаимодействия формирует динамику драматического действия. В этом контексте драматургия Шоу может быть рассмотрена как м**одель интеллектуальной провокации**, направленной на активизацию мыслительной позиции зрителя.

Цель данного исследования — проанализировать **механизмы речевой организации** драматургического конфликта в пьесах «Пигмалион» и «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу и определить, каким образом речевая организация драматического текста конструирует конфликт и превращает его в механизм интеллектуального воздействия.

Ю. М. Лотман писал, что художественный текст представляет собой «механизм генерации смысла»[2]. В драматургии Шоу таким механизмом становится **диалог**. Конфликт возникает не как столкновение характеров, а как столкновение интерпретаций.

Научная новизна исследования заключается в переосмыслении драматургического конфликта в пьесах Бернарда Шоу через категорию речевой организации драматического текста. В отличие от традиционных интерпретаций, рассматривающих парадокс преимущественно как стилистическую или жанровую особенность «театра идей», в работе он трактуется как структурный механизм развёртывания конфликта. Предлагаемый подход позволяет сместить аналитический фокус с идейного содержания пьес на способы его дискурсивной реализации, рассматривая диалог не как форму выражения уже существующего конфликта, а как пространство его порождения.

Новым является также рассмотрение интеллектуальной провокации не как внешнего эффекта авторской иронии, а как результата взаимодействия речевых стратегий персонажей, формирующих ситуацию интерпретационной неопределённости для зрителя. Тем самым драматическое действие интерпретируется как процесс смыслового конструирования, осуществляемый в диалогическом взаимодействии.

Теоретическая значимость работы состоит в уточнении понятия драматического конфликта применительно к интеллектуальной драме XX века: **конфликт** понимается как *дискурсивная динамика,* возникающая в результате столкновения речевых позиций, а не исключительно как сюжетное или психологическое противостояние. Такой подход расширяет возможности структурно-семиотического и диалогического анализа драматургии.

1. Интеллектуальная драма Шоу и переосмысление конфликта

Шоу последовательно отказывается от традиционной модели театра эмоций, заменяя её театром идей. Конфликт в его пьесах возникает не из столкновения

характеров в привычном психологическом смысле, а из противоречия интеллектуальных позиций. Герои выступают носителями концепций, а сцена превращается в пространство обсуждения социальных и философских проблем.

В «Пигмалионе» центральный конфликт связан с вопросом социальной идентичности и роли языка в её формировании. Эксперимент профессора Хиггинса внешне выглядит как комическая ситуация, однако в основе пьесы лежит серьёзная проблема: может ли язык изменить сущность человека или он лишь маскирует социальные различия. Профессор Хиггинс утверждает: «*Разница между леди и цветочницей не в том, как она себя ведёт, а в том, как с ней обращаются»*[3]. Тем самым социальное различие объявляется продуктом коммуникативных практик, а язык здесь выступает механизмом социальной классификации.

В *«Доме, где разбиваются сердца»* драматург идёт ещё дальше, практически устраняя традиционную событийность. Пьеса строится как цепь разговоров, в которых персонажи анализируют собственную жизнь и кризис современной цивилизации. Отсутствие активного действия компенсируется интенсивностью речевого взаимодействия, создающего ощущение скрытого напряжения. Разговор становится формой исторического самосознания эпохи.

Шоу тем самым демонстрирует переход от действия к мышлению как основному источнику драматизма.

2. Диалог как форма драматического действия

Речевая организация пьес Шоу подчинена принципу *интеллектуального поединка*. Диалог выполняет функцию, которую в классической драме осуществляет сюжетное развитие. Каждая сцена представляет собой этап аргументационной борьбы.

Особенность диалогов Шоу заключается в их логической структурированности. Реплики персонажей образуют цепь тезисов и антитезисов, что сближает драматический текст с философской дискуссией. Персонажи не просто выражают эмоции, а последовательно защищают определённые мировоззренческие позиции.

В *«Пигмалионе»* развитие действия связано с постепенным перераспределением речевой власти. В начале пьесы Хиггинс обладает монополией на интерпретацию реальности: он оценивает, классифицирует и определяет других через язык. Однако по мере обучения Элиза Дулиттл осваивает новые речевые модели и начинает говорить на равных. Изменение речевого статуса приводит к изменению структуры конфликта.

Важно, что кульминация пьесы достигается не событием, а разговором — сценой, в которой Элиза заявляет о собственной независимости. Таким образом, *речевой акт* становится *эквивалентом поступка.*

В *«Доме, где разбиваются сердца»* диалог приобретает иную функцию. Разговоры персонажей создают атмосферу интеллектуальной усталости и духовного кризиса. Их речь наполнена самоиронией и осознанием бессмысленности привычных

социальных ролей. Драматическое напряжение возникает из противоречия между пониманием и неспособностью изменить реальность. Персонажи демонстрируют *интеллектуальную рефлексию, не переходящую в действие.* Возникает парадоксальная ситуация: понимание усиливается по мере утраты способности действовать.

3. Парадокс как принцип организации речи

Одним из ключевых средств драматургии Шоу является парадокс. Парадоксальное высказывание разрушает логические ожидания и заставляет воспринимать привычные явления под новым углом. Через парадокс драматург инициирует интеллектуальное движение как внутри пьесы, так и в сознании зрителя.

Парадокс функционирует как механизм запуска конфликта. Каждое неожиданное утверждение вызывает необходимость ответа, тем самым продолжая диалог. Персонажи оказываются вовлечёнными в непрерывный процесс переоценки смыслов.

В *«Пигмалионе»* парадокс проявляется в утверждении, что различие между «леди» и «цветочницей» определяется исключительно произношением. Эта идея одновременно комична и провокационна, поскольку ставит под сомнение устойчивость социальной иерархии.

В *«Доме, где разбиваются сердца»* парадокс приобретает философскую глубину: персонажи ясно осознают кризис общества, но продолжают существовать в состоянии бездействия. Их речь демонстрирует интеллектуальную ясность, не приводящую к практическим изменениям, что создаёт эффект трагической иронии.

4. Ирония и интеллектуальная провокация зрителя

Ирония в пьесах Шоу направлена не только на персонажей, но и на зрителя. Драматург сознательно избегает окончательных авторских оценок, создавая ситуацию смысловой открытости. Зритель вынужден самостоятельно занимать позицию по отношению к происходящему.

Интеллектуальная провокация проявляется в разрушении ожиданий. Комическая форма скрывает серьёзное философское содержание, что заставляет аудиторию переходить от эмоционального восприятия к аналитическому.

В *«Пигмалионе»* зритель сначала воспринимает эксперимент Хиггинса как забавную игру, однако постепенно становится очевидным этический аспект происходящего. Смех сменяется критическим осмыслением социальной системы.

В *«Доме, где разбиваются сердца»* провокация направлена на разоблачение самоуспокоенности общества. Речевая изощрённость персонажей контрастирует с их неспособностью к действию, что превращает пьесу в своеобразный диагноз эпохи.

5. Речевой конфликт и трансформация героя

Герой Шоу развивается через изменение речевой позиции. Освоение нового языка означает изменение способа мышления и самоидентификации. Речь становится инструментом формирования личности. Исходная речь Элизы маркируется диалектной фонетикой: «Ну, гляди, куда прёшь, Фредди!»[4]. Диалектная фонетика

выполняет функцию социального кода. Хиггинс характеризует её: «У этой девчонки нет ни языка, ни манер»[5]. Язык здесь мыслится как средство социальной стратификации.

Элиза Дулиттл проходит путь от социальной маргинальности к осознанию собственной субъектности. Её трансформация заключается не столько в изменении внешнего статуса, сколько в способности самостоятельно формулировать смысл собственной жизни.

Диалог в интеллектуальной драме Шоу заменяет событие. Как отмечает В. Е. Хализев, «конфликт есть форма проявления смысловых противоречий произведения»[6]. У Шоу эти противоречия материализуются в речи. Кульминация «Пигмалиона» связана с речевым актом Элизы, она начинает говорить от собственного имени, а не воспроизводить чужую норму«Я цветы продавала, а не себя!»[7]. Эта реплика знаменует переход от объекта эксперимента к субъекту высказывания. *Речь* превращается в *поступок*.

Финальное самоутверждение героини: «Я вам не грязь под ногами!»[8] демонстрирует завершение речевой трансформации. Освоив нормативную речь, Элиза выходит за пределы навязанной роли. Она приобретает право на интерпретацию самой себя. Кульминация пьесы достигается не событием, а речевым актом самоопределения. Слово здесь выполняет функцию поступка.

В *«Доме, где разбиваются сердца»* трансформация носит коллективный характер. Персонажи приходят к пониманию иллюзорности своего существования, и именно речь становится средством этого осознания. Диалог выполняет аналитическую функцию, раскрывая внутренние противоречия общества.

Таким образом, речевой конфликт у Шоу оказывается не вспомогательным элементом, а основным механизмом драматического развития.

Анализ пьес Бернарда Шоу позволяет говорить о формировании новой модели драматургии, в которой речевая организация становится главным источником конфликта и движения действия. Диалог, парадокс и ирония выполняют структурообразующую функцию, превращая драму в пространство интеллектуального эксперимента. *Диалог* не сопровождает действие, а производит его. *Парадокс* обеспечивает смысловую динамику, а *ирония* создаёт интеллектуальную провокацию.

Интеллектуальная провокация направлена на зрителя и выступает ключевым принципом поэтики Шоу: зритель вовлекается в процесс мышления и становится участником идейного столкновения. *Конфликт* разворачивается прежде всего *в языке,* что свидетельствует о переходе от психологического театра к театру дискурса.

Тем самым драматургия Шоу демонстрирует возможность существования драмы, основанной не на событии, а на мышлении, где слово становится формой действия и способом философского исследования реальности.

Библиография

1. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. —М.: Наука, 1982.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
4. Шоу Б. Пигмалион. Пер. с англ. М., 1980.
5. Там же.
6. Там же.
7. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2004.
8. Шоу Б. Пигмалион. Пер. с англ.
9. Там же.
10. Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца. Пер. с англ. М., 1976.
11. Там же.