

УДК 81'42
ББК 81 Ш
Г-682

Гордиенко Елена Игоревна, аспирант кафедры общего и сравнительно-исторического языкознания филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, e-mail: jelenagordienko@gmail.com.

**ЛИНГВОСЕМИОТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ТРАНСФОРМАЦИИ
НАРРАТИВНОГО ТЕКСТА В ТЕКСТ ТЕАТРАЛЬНЫЙ**
(рецензирована)

В статье рассматриваются принципы трансформации текста нарратора в инсценировках повествовательной прозы. Нарративный режим высказывания, характерный для художественного повествования, в классической драматизации переходит в диалогический режим, ориентированный на момент речи персонажей. В то же время, в ряде инсценировок XX века эпический претерит сохраняется, будучи включен в реплики не персонажей диегезиса, но гетеродиегетических рассказчиков.

Ключевые слова: инсценировка, субъективная перспектива текста, модус, нарративный режим высказывания.

Gordienko Elena Igorevna, post graduate student of the Department of General and Comparative Linguistics of the Philological Faculty of Moscow State University named after M.V. Lomonosov, e-mail: jelenagordienko@gmail.com.

**LINGUAL AND SEMANTIC PRINCIPLES OF TRANSFORMATION
OF A NARRATIVE TEXT INTO A THEATRICAL TEXT**
(reviewed)

The article considers the principles of transformation of a narrative text in the dramatizations of a narrative prose. Narrative mode of expression, typical for the artistic narration, transfers into dialogic mode in classical dramatization that focuses on the moment of speaking of characters. At the same time, a number of performances of the XX century preserve epic preterits included in the replica of heterodiegetic narrators but not characters of diegesis.

Keywords: dramatization, subjective perspective of the text, modus, narrative mode of expression.

Инсценирование повествовательной прозы представляет собой уникальный объект для филологического исследования как процесс трансформации текста, обусловленной изменением коммуникативной ситуации речи и характера семиозиса. Как подчеркивает Патрис Павис в своем определении «театральной адаптации», «адаптация (или драматизация) в большей или меньшей степени сохраняет нарративный строй произведения (фабулу повествования), тогда как дискурсивная структура подвергается радикальным изменениям в результате перехода к совершенно иным способам высказывания» [1, с. 26].

В драматургии, в отличие от эпических текстов, в которой события сюжета, речь и действия героев даны через призму нарратора и вписаны в его текст, нет опосредующей повествовательной инстанции: одно и то же действие в повествовательной литературе

рассказывается, в литературе – разыгрывается¹. Соответственно, переделка недраматургического произведения в пьесу предполагает обычно исчезновение повествователя и изменение в связи с этим речевой структуры произведения.

Текст нарратора, однако, носит в повествовательных текстах такую смысловую и функциональную нагрузку, что обойтись без него в сценическом тексте² бывает невозможно. Цель исследования – показать, как изменяется грамматика текста нарратора при его трансформации в текст театральный.

Повествование в классической инсценировке-драматизации возможно как рассказ одного из персонажей о событиях, в которых он участвовал или которым был свидетелем, или как передача персонажем услышанной новости. Необходимость подобных эпических включений связана с тем, что театральная постановка в силу ограниченности во времени не может показать все события сюжета. Важные для раскрытия характеров, а также связи эпизодов между собой детали и события инсценировщик вкладывает в уста самих персонажей, изменяя при этом временную позицию и субъектную перспективу текста.

При трансформации авторского текста в текст реплики персонажа нарративный режим высказывания трансформируется в речевой. Базовое для повествования время, прошедшее нарративное, заменяется на прошедшее речевое или настоящее в зависимости от того, какую позицию по отношению к моменту речи занимает сообщаемое действие – препозитивную или синхронную. Претерпевает изменение также субъектная организация текста. Если нарратив не предполагает противопоставления по лицу, так как у него нет реальных говорящего и слушающего, то в драматизации 1-е, 2-е и 3-е лицо оказываются противопоставлены и ориентированы на говорящего. Третье лицо повествования сохраняется, если текст включается в реплику действующего лица, не являющегося субъектом диктума высказывания, и переводится в первое, если говорящим становится персонаж, о котором говорится в тексте.

Включенные в прямую речь персонажей, повествовательные сообщения уже не только информируют реципиента текста (читателя или зрителя) о случившемся, но характеризуют говорящего и становятся «действенной речью». Знаменитая инсценировка Алисы Коонен «Мадам Бовари» по роману Флобера начиналась с приезда супругов Бовари в Ионвиль. Об их жизни в Тосте жители города и зрители узнавали не из предваряющего текста нарратора, но от них самих. В частности, Шарль на реплику господина Оме «Мадам играет восхитительно» отвечает: «Не правда ли? Ее пальцы так удивительно быстро бегают по клавишам! А между тем, представьте себе, с тех пор как родилась наша девочка, она совсем забросила музыку» [4, с. 11]. В исходном тексте сообщение «Музыку она забросила» имело аористивную функцию, обозначая одно из последовательных завершённых действий в момент наблюдения (во французском оригинале употреблен глагол в форме *passé simple* «abandonna»). В речи Шарля та же видо-временная форма глагола употребляется в перфективе³, включая в сюжетное время состояние Эммы, вызванное предшествующим действием. Третье лицо противопоставленное первому (Шарль,

¹ Ж. Женетт рассматривает драматизацию как вид гипертекстуальных связей и классифицирует ее как интермодальную трансформацию, переводящую текст из нарративной модальности высказывания в драматическую [2, р. 396]. В нарративной модальности, соответствующей диеггесису Платона и Аристотеля, речь и действия персонажей опосредуются повествованием нарратора, в драматургии же персонажи говорят и действуют как бы сами по себе, их речь и действия не повествуются, но миметически изображаются.

² Сценическим текстом мы называем текст, произносимый со сцены. В пьесе помимо него присутствует паратекст в виде ремарок, сценических указаний, списка действующих лиц. Паратекст видит только читатель, но не зритель, и является способом записи невербальных кодов театрального сообщения.

³ Совершенный вид «выражает действие в момент наблюдения (в аористиве) или наблюдаемый результат предшествующего изменения (в перфективе)» [5, с. 335].

говорящий) и второму (Оме, слушающий) и обозначает отсутствующего в акте коммуникации (Эмма). Эта фраза также обнаруживает непонимание Шарлем внутренних переживаний Эммы, настоящей причины ее отказа от музыки и в целом – ее меланхолии. С другой стороны, Эмма рассказывает о себе Леону: «Когда мы жили в Тосте, я купила план Парижа и часто, сидя дома, мысленно путешествовала по всем его улицам. Я знаю все парижские бульвары, модные кафе, рестораны, новинки парижских театров» [4, с. 14]. В романе этот эпизод был рассказан в первой главе, в момент повествования о жизни Эммы в Тосте. Здесь он включен в постериоринный описываемому событию первый диалог молодой женщины и молодого человека, вследствие чего прошедшее время приобретает речевую интерпретацию. Местоимение третьего лица (*она купила*) меняется на перволичную форму и соотносится с говорящим. Включение этой информации в прямую речь Эммы показывает, насколько ей самой важен этот эпизод и чего не хватает в ее жизни, – с помощью этого же высказывания она выясняет, что Леон – родственная ей душа (он отвечает ей «Я тоже» и дальше, после нескольких последующих воспоминаний, восклицает: «Вы не были счастливы?») – он понимает ее и разделяет ее систему ценностей).

В инсценировке-драматизации нарративный текст становится репликой персонажа, обращенной к другому персонажу. Коммуникация со зрителем лингвистически не выражена: зритель не обозначен в субъектной перспективе текста, его словно бы нет, между ним и сценой – условная «четвертая стена». В то же время, персонаж может рассказывать о событиях своего прошлого не другому персонажу, но себе или прямо зрителю.

В 70-х годах XX века на русской сцене появляется целая вереница спектаклей, в которой разыгрываемые на сцене события были воспоминанием персонажа, его попыткой разобраться в том, что на самом деле произошло. Такой персонаж «уже видит все события не только как их участник, но и как лицо исповедующееся, заново осмысляющее прошлое» [6, с. 111]. Третье лицо повествования в подобных инсценировках изменяется на первое, прошедшее время получает речевую мотивировку, так как обозначает событие, предшествующее рассказу. В текст рассказа специально могут вводиться фразы в настоящем времени и дейктические слова для установления отдельной от времени диегезиса временной оси⁴. Так, предложение о Ганчуке в спектакле «Дом на набережной», заключающее в себе его вопрос насчет намерения Глебова поменять научного руководителя («Старик легким голосом спросил: верно ли сказали в ректорате, будто он, Глебов, хочет менять руководителя диплома?»), будучи отданным для произнесения исполнителю роли Ганчука, наделяется необходимыми дейктическими указателями: «Ганчук/Мнесообщилитогда в ректорате, будто Глебов хочет менять руководителя диплома... Меня это тогда даже развеселило» [7, с. 127]. Дистанция между молодостью и зрелостью, временем прошедшим и временем наступившим, зазор между повествующим “я” и “я” повествуемым⁵ становились основой драматургического конфликта.

⁴ Спектакль Театра на Таганке «Деревянные кони» начинался со слов Милентьевны, которых нет в рассказе Федора Абрамова: «Ох, что пережито-пройдено! Начнешь вспоминать-рассказывать... не всякий и поверит...». Инсценировка «Обмена» Ю. Трифонова также начинается с настоящего времени и с дейктического “теперь”: «Лена любит сайру... Теперь, когда все произошло, я стараюсь понять... Зачем мне все это понимать, я не знаю. Но стараюсь понять – разобрать все то, что нагородилось в моей жизни, понять, в чем я, собственно говоря, виноват». В повести была только фраза «Лена любила сайру», и была она в прошедшем времени.

⁵ В нарратологии замечено, что фигура рассказчика в перволичном повествовании распадается на две инстанции – нарратора в плане повествования и актора в плане истории. В немецкоязычной теории говорят о «повествующем Я» (*erzählendes Ich*) и «переживающем Я» (*erlebendes Ich*), в англоязычной – о *narrating I* и

Нарративный режим интерпретации временных форм в инсценировках может сохраняться. В XX веке появляются особые практики инсценирования, заключающиеся в том, что текст нарратора, произносится со сцены без изменения режима высказывания, в прошедшем нарративном времени и от третьего лица. Первым опытом нового подхода к инсценировке стала постановка Вл.И. Немировичем-Данченко в Художественном театре «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского в 1910 г. На сцену выходил Чтец и зачитывал между сценами целые отрывки из романа, позволяющие связать сцены между собой и глубже обрисовать атмосферу действия. В 1930 г. тот же режиссер ставит «Воскресение» Л.Н. Толстого, где Чтец видоизменяется до «лица от автора», и его функции расширяются до проникновения в мысли героев и открытой оценки их действий. Так в театре стал возможным комментарий к действию. Помимо изображения событий диегезиса⁶, которыми классическая драма ограничивается, МХТ ввел гетеродиегетический⁷ повествовательный уровень, существующий в принципиально другом пространстве и времени. Два повествовательных уровня были разделены: если В. Качалов в роли «От автора» видел и слышал, что происходит в мире персонажей, то персонажам о его присутствии «не дано было знать» [10, с. 35]. В языковом плане такая разделенность выражалась различием режимов высказываний: события одного временного плана передавались в репликах персонажей в привычном для драматургии речевом, или диалогическом, режиме, в тексте Чтеца или Лица от автора – в режиме нарративном.

Наконец, в 1970-х годах появляется особая практика инсценирования, известная под названиями «театр повествования» («*théâtre-récit*»), «спектакль-роман» или «прямое режиссерское чтение» [11, с. 80], заключающаяся в том, что текст нарратора, в том числе в прошедшем времени от третьего лица, произносится артистами поочередно, без изменения нарративной структуры текста. Действие, о котором говорится в прошедшем времени, в тот же момент изображается на сцене, т.е. оно не предшествует моменту речи, но синхронно ему. При этом текст нарратора включается в реплику того или иного артиста не в произвольном порядке. Его произносит актер, который исполняет роль персонажа, являющегося в этом фрагменте субъектом модуса и/или диктума⁸. Если эксплицитно роль этого персонажа в высказывании не выражена, он становится его авторизатором.

Когда Юлия Свежакова, играющая Таню в «Черном монахе» К. Гинкаса, говорит: «Странный мираж», - сказала Таня, которой не понравилась легенда», – это значит, что ее персонаж произносит эту фразу в данный момент сценического времени и испытывает неловкое чувство от рассказанной истории – в настоящее для персонажа время. Когда Сергей Маковецкий, играющий Коврина, рассказывает: «Однажды после вечернего чая он сидел на балконе и читал. В гостиной в это время Таня – сопрано, одна из барышень – контральто и молодой человек на скрипке разучивали известную серенаду Брага. Коврин вслушивался в слова – они были русские – и никак не мог понять их смысла», – зрители

experiencing I, во французской им соответствует дихотомия «я-рассказывающее / я-рассказываемое» (*je-narrant/ je-narré*). В. Шмид называет их повествуемым «я» и повествующим «я».

⁶ Термин «диегезис» вошел в теорию литературы из семиотики кино. Кристиан Метц определяет его как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство, и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, рассматриваемые с точки зрения денотации» [8, с. 130].

⁷ Термин французской школы нарратологии. В гетеродиегетическом повествовании «рассказчик не фигурирует в истории (диегезисе) в качестве *актора*, т.е. рассказчик не выступает в функции действующего лица [9, с. 25]. Противопоставлен гомодиегетическому повествованию, в котором рассказчик является персонажем рассказываемой им истории.

⁸ «Соотнесение сообщаемого факта (диктума) и субъекта факта сообщения (модуса) и вербализация их в конкретном высказывании позволяют выстроить субъектную перспективу высказывания, «прочертить» ось между *Он* субъекта исходной модели и *Я* говорящего» [5, с. 231].

вместо актера, стоящего на дощатом помосте с воткнутыми павлиньими перьями на балконе театра, представляют персонажа Коврина, сидящего на балконе дома Песоцких, слышащего голос Тани – в текущий момент сценического времени. В отличие от спектакля-воспоминания, события не представляются как уже произошедшие: они совершаются в настоящем сценическом времени на глазах у зрителя.

Текст нарратора в инсценировках повествовательной прозы изменяется в соответствии с тем, включается он в диалог персонажей или монолог героя, прямо обращенный к зрителю, рассказывает он о синхронном или предшествующем сценическому моменте действия, миметизирует ли артист речь персонажа или передает ее, используя метод «остранения» эпического театра. Эпической претерит в литературе выступает прежде всего как знак фикциональности, смещающий авторскую систему координат в фиктивные системы героев. В театре он подчеркивает условность театрального действия, разрыв между изображающим и изображаемым действием, сценическим и фикциональным миром.

Литература:

1. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Наука, 2004. 544 с.
2. Коонен А.Г. Мадам Бовари: сценич. композиция по одноименному роману Г. Флобера в 4 акт. М.: ВААП, 1959.
3. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. статей. М.: Радуга, 1984. С. 112-133.
4. Павис П. Словарь театра / пер. с фр. под ред. Л. Баженовой. М.: Изд-во ГИТИС, 2003. 516 с.
5. Падучева Е.В. Семантические исследования. (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
6. Рудницкий К.Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. 112 с.
7. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербург. театр. журн., 2010. 344 с.
8. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энцикл. справочник. М.: Интрада-ИНИОН, 1999. 319 с.
9. Трифонов Ю.Г. Дом на набережной. // Театр писателя: три повести для театра. М.: Сов. Россия, 1982. 141 с. (Б-чка "В помощь художественной самодеятельности").
10. Чепуров А.А. Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров: дис. ... канд. иск. М., 1984. 235 с.
11. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. 467 p.

References:

1. Zolotova G.A., Onipenko N.K., Sidorova M.Y. *Communicative grammar of the Russian Language*. M.: Nauka, 2004. 544 p.
2. Kohonen A.G. *Madame Bovary: dramatic composition based on the G. Flaubert's novel in 4 acts*. M.: ATRH, 1959.
3. Metz K. *Problems of denotation in a film. The structure of the film. Some problems of the analysis of screen works: coll. of articles*. M.: Raduga, 1984. P. 112-133.
4. Pavis P. *Theater Dictionary / transl. from Fr. by L. Bazhenova*. M.: GITIS Press, 2003. 516 p.

5. Paducheva E.V. *Semantic studies. (The semantics of time and type in the Russian language; Semantics of a narrative)*. M.: Languages of Russian Culture, 1996. 464 p.
6. Rudnitski K.L. *Prose and the scene*. M.: Knowledge, 1981. 112 p.
7. Skorokhod N.S. *How to fake prose. Prose on the Russian stage: history, theory, practice*. SPb.: Petersburg theater journal, 2010. 344 p.
8. *Modern foreign literature (Western Europe and the USA): concepts, schools, terms: encyclopedia*. M.: Intrada-INION, 1999. 319 p.
9. Trifonov Y.G. *House on the embankment // Theatre of a writer: three stories for the theater*. M.: Sov. Russia, 1982. 141 p. (Lib. "To help amateurs").
10. Chepurov A.A. *Modern Soviet prose on stage. Principles of theatrical transformation of works of different narrative genres: dis. ... Cand. of Arts*. M., 1984. 235 p.
11. Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. 467 p.