

ГОРДИЕНКО ЕЛЕНА ИГОРЕВНА

**ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ
В ЛИНГВОСЕМИОТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ ИНСЦЕНИРОВОК
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЫ)**

Специальность 10.02.19 – Теория языка

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва 2014

Работа выполнена на кафедре общего и сравнительно-исторического языкознания ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
ВОЛКОВ Александр Александрович

Официальные оппоненты: **АННУШКИН Владимир Иванович**
доктор филологических наук, профессор
кафедры русской словесности и межкультурной
коммуникации ФГБОУ ВПО «Государственный
институт русского языка имени А. С. Пушкина»

ХАЗАНОВА Ольга Эдуардовна
кандидат филологических наук, доцент кафедры
иностранных языков Института детства
ФГБОУ ВПО «Московский педагогический
государственный университет»

Ведущая организация: ФГБУН «Институт языкознания РАН»

Защита диссертации состоится « » _____ 2014 г. в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.24 при Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова по адресу: 119991, г. Москва, ГСП 1, Ленинские горы, МГУ имени М. В. Ломоносова, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в диссертационном читальном зале библиотеки ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», а также на официальном сайте филологического факультета МГУ, адрес сайта: <http://www.philol.msu.ru>.

Автореферат разослан « » _____ 2014 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



А. М. Белов

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Художественный текст неоднократно становился предметом лингвистического анализа. Современная филология уделяет особое внимание «образу автора», изучению особенностей художественного времени, дейксиса, синтаксиса. На данном этапе развития науки языковая структура художественного текста достаточно полно исследована на материале повествовательного (работы В. Шкловского, Б. В. Томашевского, М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Ю. М. Лотмана, К. Хамбургер, Р. Барта, Ж. Женетта, Цв. Тодорова, В. Шмида, Б. А. Успенского, Е. В. Падучевой, Н. А. Кожевниковой, М. Ю. Сидоровой) и поэтического текста (труды Б. В. Томашевского, Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана, М. Л. Гаспарова, Г. О. Винокура, М. И. Шапира, И. И. Ковтуновой, А. А. Липгарта, М. Ю. Сидоровой, О. Г. Ревзиной). В то же время драматургический текст остается до сих пор практически вне поля грамматических исследований фикциональных текстов. В отличие от повествовательного и поэтического дискурса, драматургия практически не рассматривается сегодня как отличный от естественного диалога тип коммуникации.

Представление о драматургии как обмене репликами между персонажами, отражающееся во многих лингвистических работах, осложняется сегодня наличием драматургических текстов, в которых речь построена по другому принципу. По мнению автора работы, продолжающийся с конца XIX века кризис классической драматургической формы, ее «эпизация» свидетельствует не об отклонении от драматургических принципов организации текста, но о выявлении заложенных в драматургию структурных возможностей. Грамматику драматургического текста сегодня необходимо основывать не только на диалогических пьесах, но и на экспериментальных формах драматургии, постепенно становящихся нормой театрального языка.

Особое место в ряду исторического противопоставления драматургических и эпических текстов занимают инсценировки повествовательных текстов. Инсценировка по определению должна трансформировать текст одного рода

литературы в другой, так что в ней обязаны проявиться языковые отличия структуры одного типа текстов от другого. Именно инсценировка поэтому является лучшим материалом для подтверждения или опровержения гипотез о принципах языковых различий драматургического и повествовательного рода литературы, о закономерностях перехода художественного монологического в художественный диалогический текст, о структуре драматургического текста.

Целью диссертационной работы является выявление и объяснение состава и структуры языковых трансформаций в процессе инсценировки повествовательного текста на современном этапе развития театра. Автором руководило стремление понять, насколько появившиеся в XX веке неклассические формы инсценировок подпадают под общие лингвистические принципы инсценирования. В намерения автора не входило при этом описание всех возможных в процессе инсценирования текстовых изменений, театроведческий или литературоведческий анализ конкретных спектаклей. В фокусе исследования – теоретические представления о драматургическом языке и выпадающие из научного поля зрения «эпизированные» формы театрального текста.

Для достижения поставленной цели решаются следующие частные **задачи**:

1. собрать существенное количество инсценировок для исследования;
2. описать научные подходы к вопросу о трансформации повествовательного текста при инсценировке и различиях эпического и театрального типов текстов;
3. систематизировать языковые признаки различия повествовательных и драматургических текстов;
4. проанализировать собранные инсценировки на соответствие выявленным признакам;
5. в случае, если не во всех инсценировках наблюдается ожидаемая картина трансформации текста, классифицировать типы полученных текстов;
6. объяснить происходящие лингвистические трансформации или их отсутствие.

Объектом диссертационного исследования является языковая структура текста инсценировки повествовательного произведения.

Предметом изучения стали лингвосемиотические принципы трансформации нарративного текста в текст драматургический.

Материалом исследования послужили русские и французские инсценировки повествовательной прозы преимущественно XX – начала XXI века. Основным принципом отбора инсценировок была значимость постановок в истории национального театра, выявляемая по наличию ссылок на спектакли в критической и научной литературе. Для нас важно также было представить тексты различных авторов и инсценировщиков для создания максимально широкого и объективного представления о возможностях театральной адаптации текста. Текст инсценировок цитируется по опубликованным сборникам пьес и изданиям инсценировок, доступным в театральных библиотеках Москвы и Парижа. Значительную часть источников также составили неопубликованные материалы, предоставленные для исследования музеями, литературными частями театров и лично режиссерами спектаклей. Часть примеров цитируется по видеозаписям спектаклей. Всего в ходе исследования было проанализировано более 70 инсценировок прозы на русском и французском языках, среди которых – инсценировки Вл. И. Немировича-Данченко, Ю. П. Любимова, Г. А. Товстоногова, В. С. Розова, Н. П. Охлопкова, А. А. Гончарова, П. Н. Фоменко, С. В. Женовача, К. Гинкаса, М. Карбаускиса, Г. Бати, Ж.-Л. Барро, А. Витеза, А. Камю, Э. Ионеско, Ж. Бурде, Ж. Беллорини.

Теоретическим и методологическим основанием для работы послужили труды отечественных и зарубежных ученых в области лингвистики текста (работы Г. А. Золотовой, Б. А. Успенского, Н. К. Онипенко, Е. В. Падучевой, М. Ю. Сидоровой, О. Дюкро, Э. Бенвениста, Х. Вайнриха, А. Банфилд, К. Кербрат-Ореккиони, Д. Кон, Б. МакХейла, Д. Мэнгено), нарратологии (статьи и монографии В. Шмида, С. Чэтмана, П. Лаббока, Н. Фридмана, М. Баль, Ж. Женетта, Я. Линтвельта, Цв. Тодорова), семиотики художественного и театрального текста (труды Ю. М. Лотмана, Я. Мукаржовского, А. Юберсфельд, П. Пависа, Т. Ковзана, К. Элама), теории литературы (работы Б. В. Томашевского, В. Е. Хализева, Б. О. Кормана, Р. Уэллека и О. Уоррена, И. Сталлони, Д. С. Лихачева, Р. Барта), театроведения (работы Ю. М. Барбоя,

К. Л. Рудницкого, Н. С. Скороход, И. Б. Малочевской, Б. Н. Любимова, А. А. Чепурова, П. Зонди, Б. Дора, Ж.-П. Рэнгера, Ж. Сермон, К. Ногреть, Р. Моно, М. Плана, Х.-Т. Лемана).

Методы исследования определяются указанными выше задачами. В качестве основного избран описательно-сопоставительный метод. Используются также методы обобщения и систематизации теоретических сведений, методы языкового анализа (лексико-семантического, синтаксического), семиотический анализ.

Степень изученности темы. Инсценировки повествовательных произведений неоднократно становились предметом исследования в научной литературе. Изучались адаптации конкретного автора¹ и произведения², инсценировщика³ или театра⁴. Ряд работ посвящен адаптациям конкретной эпохи⁵. Также существуют общие исследования теории и истории инсценирования⁶.

¹ *De Viveiros G.* Les romans mis en pièces : étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale à la fin du XIXe siècle. Le cas d'Émile Zola (1873-1902). PhD thesis. University of Toronto, 2009.

² *Werner T.* Les problèmes d'adaptation du roman au théâtre: un exemple: «Les fruits d'or» de Nathalie Sarraute. Mémoire de DEA. Université de Paris-Nanterre, 1999.

³ *Joinnault B.* Faire théâtre de tout : la mise en scène des textes non dramatiques chez Antoine Vitez. Thèse. Rennes: Université de Rennes 2, 2008; *Rey A.* Antoine Vitez et Louis Aragon: Une filiation revendiquée. Thèse. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

⁴ *Шкилева Л. Ф.* Проблема театральной инсценировки русского классического романа на советской сцене. (МХАТ, 30-е годы): дисс. ... канд. иск.: 17.00.01. М.: ГИТИС, 1972.

⁵ *Козлов В. И.* Основные проблемы инсценирования прозы в советском драматическом театре (70-е гг.): дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М.: ГИТИС, 1984; *Чепуров А. А.* Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров: дис. ... канд. иск.: 17.00.01. Л.: ЛГИТМИК, 1984; *Lamarque-Rooter M.-P.* Les adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle. Thèse. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 2007; *Miller J. G.* From Novel to Theatre: Contemporary Adaptations of Narrative to the French Stage // *Theatre Journal*, 1981, Vol.33 (4).

⁶ *Бабичева М. Е.* Стилиевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М.: МГУ, 1985; *Рудницкий К. Л.* Проза и сцена. М.: Знание, 1981; *Рудницкий К. Л.* Кентавры // *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990; *Скороход Н. С.* Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010; *Сокурова О. Б.* Большая проза и русский театр (сто лет сценического освоения прозы). СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2003; *Цимбал С. Л.* Театр. Театральность. Время. Л.: Искусство, 1977; *Corvin M.* L'adaptation théâtrale: une typologie de l'indécidable // *Pratiques*. – 2003. – № 119/120; *Fouano R.* Les adaptations théâtrales de textes de fiction narrative en France depuis 1968 : thèse de doctorat. Paris: Paris IV, 1992; *Ledur D.* Réflexion sur l'adaptation théâtrale. // *Études Théâtrales*. – 1992. – № 2; *Martin B.* La théâtralisation du texte écrit non-théâtral: thèse de doctorat. Saint-Denis: Paris VIII, 1993; *Maurin F.* Adapter ad lib // *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*. Caen: Presses universitaires de Caen, 2000; *Plana M.* La relation roman-théâtre des Lumières à nos jours, théorie, études de textes, thèse, Paris 3, 1999; *Plana M.* Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts. Rosny-sous-Bois: Bréal, 2004.

Большинство этих исследований, однако, имеют театроведческую или литературоведческую направленность. Процесс инсценирования рассматривается в них с точки зрения адекватности передачи идей и содержания оригинального произведения, перехода вербальных описаний в сценические образы. Лингвистические свойства операции адаптации, как правило, остаются вне поля зрения ученых. Отдельные наблюдения по поводу языковых изменений при инсценировании текста, сделанные теоретиками театра, нуждаются в уточнении и систематизации.

На сегодняшний день отсутствует комплексное лингвистическое описание текста инсценировки, характеризующее его специфическую коммуникативно-прагматическую организацию. Практически не охарактеризованы лингвистически экспериментальные формы инсценировок и драматургических текстов.

Среди немногих примеров лингвистического анализа инсценировок – статья М. Ю. Сидоровой «Лингвистическая интерпретация сценической интерпретации: «Пиковая дама» в постановке П. Фоменко» (1999). Статья намечает ряд важных лингвистических вопросов относительно феномена инсценирования, главный из которых – как театральный текст способен передать образ автора, содержащийся в повествовательном произведении. Трансформация повествовательного текста в текст театральный связывается в статье с двойным преобразованием: во-первых, «монологического текста (авторского повествования) в диалог (полилог)», во-вторых, единой семиотической системы литературы – в комбинацию «средств разных семиотических систем (литературы и театра) в одном произведении»⁷. Данная статья во многом послужила отправной точкой для нашего диссертационного исследования.

Гипотеза исследования заключается в том, что принципы трансформации повествовательного текста в текст драматургический зависят от выбора субъекта речи и его отношения к повествуемому миру. Для разных субъектов речи трансформации различны.

⁷ Сидорова М. Ю. Лингвистическая интерпретация сценической интерпретации: «Пиковая дама» в постановке П. Фоменко» // Университетский Пушкинский сборник. М.: Издательство Московского государственного университета, 1999. С. 583.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые осуществлен комплексный лингвистический анализ инсценировок повествовательной прозы. Впервые сопоставлены русские и французские инсценировки с целью выявления общих закономерностей и общей типологии методов инсценирования. В научный оборот вводятся ранее не учитываемые в лингвистике языковые факты. Впервые по отношению к сценическому тексту рассмотрены понятия нарративного режима высказывания, вторичного дейксиса, субъектной перспективы высказывания, текстовой интерференции, применяемые в научной литературе до сих пор только по отношению к повествовательной и лирической литературе. Проанализировано большое количество архивных материалов.

Теоретическая значимость работы заключается в изучении закономерностей трансформации повествовательного текста в драматургический на материале русских и французских инсценировок повествовательной прозы. Систематизированы представления о театральном мимесисе и диегесисе в трудах отечественных и европейских театроведов, семиологов, лингвистов, литературоведов. Классифицированы по признаку субъекта речи типы повествования в театре. Лингвосемиотический подход к анализу театрального текста, сочетающий описание и сопоставление собственно языковых фактов с широким обращением к историко-театральным и семиотическим аспектам, ведет к совершенствованию понимания структуры драматургического текста и помогает объяснить причину возникновения неклассических драматургических форм.

Практическая значимость диссертационного исследования заключается в возможности использования полученных результатов в дальнейших научных исследованиях по лингвистике текста, семиотике, грамматике русского и французского языка, истории и теории драматургии. Материалы исследования могут быть использованы при составлении учебных курсов по указанным темам. Разработанная методика анализа инсценировок может быть полезна не только филологам, но и театроведам, а также режиссерам при составлении собственных инсценировок.

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Инсценировки повествовательной прозы неоднородны по своей языковой структуре. По признаку субъекта речи выделяется четыре типа инсценирования:
 - «драматизация»,
субъект речи – персонаж диегезиса (истории);
 - сценическое гетеродиегетическое⁸ повествование,
субъект речи – отдельный от действующих лиц персонаж-нарратор;
 - сценическое гомодиегетическое повествование,
субъект речи – персонаж-рассказчик, говорящий о произошедших с ним событиях, которые тут же показываются на сцене;
 - «театр повествования»,
субъект речи – актер, говорящий о своем персонаже в третьем лице, он же «нарратор».
2. В одной инсценировке могут сочетаться разные типы инсценирования.
3. Во всех типах инсценирования возможна внутренняя фокализация. Она возникает в режиссерских ремарках, во внутреннем монологе и в высказываниях о герое персонажа-нарратора, персонажа-рассказчика или нарратора.
4. Прямая речь не является единственной доступной для драматургии формой передачи речи персонажа. В инсценировках возможны все формы текстовой интерференции, в том числе косвенная и несобственно-прямая речь.
5. Нарративный режим высказывания может в инсценировках сохраняться и быть поддерживаем визуально изображением на сцене текущего момента диегезиса.
6. Благодаря тому, что изображающие инстанции разных повествовательных уровней актеры на сцене находятся объективно в одном пространстве и времени, становятся возможны металептические (нарушающие границы уровней) обращения вышележащей инстанции к нижележащей, в том числе в интерферентной форме. В «театре повествования» возникает фигура металептиче-

⁸ «Гетеродиегетический» и «гомодиегетический» – термины французской школы нарратологии. В гетеродиегетическом повествовании нарратор не фигурирует в рассказываемой им истории в качестве действующего лица, в гомодиегетическом – фигурирует.

ского иллокутивного акта, в частности – металептического перформатива, который при форме прошедшего времени и третьего лица имеет перформативную функцию относительно персонажа-адресата.

Апробация исследования. Результаты исследования нашли отражение в выступлениях на Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2010, 2012), IX Международной научной конференции «Пространство диалога (литературоведческий, лингвистический и дидактический аспекты)» (Вильнюс, 2010), V международной научной конференции «Лингвистические, дидактические и социокультурные аспекты функционирования языка» (Вильнюс, 2012), IV Международном симпозиуме «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва, 2012), XIV Международной конференции молодых филологов «Текст в тексте» (Таллин, 2013), Международной научной конференции «Современная российская и европейская драма и театр» (Казань, 2013), Рождественских чтениях на филологическом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, 2013), V Международном конгрессе «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, 2014). Основные положения диссертации отражены в одиннадцати публикациях автора, включая три статьи в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами. Работа состоит из Введения, пяти Глав с выводами, Заключения, списка Литературы, списка Источников языкового материала и Приложения.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается выбор темы, актуальность работы, ее теоретическая и практическая значимость, определяются цели и задачи исследования, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава диссертации «Инсценировка как филологическая проблема» посвящена теоретическим основам исследования и описывает основные современные подходы к изучению феномена инсценирования и сопоставления повествовательных и драматургических текстов.

В параграфе 1.1 рассматриваются определения инсценировки, выявляется трансформационный характер явления инсценирования и перечисляются основные представления о предмете и результате театральной адаптации повествовательного текста. Для того, чтобы развести различные слои текстовой трансформации при инсценировании, мы вслед за структуралистами⁹ выделяем три уровня текста: уровень событий (фабула, история, диегезис), уровень композиции (сюжет), уровень словесного оформления сюжета (наррация). Трансформация текста при инсценировании может происходить по всем трем уровням. В целях нашего исследования мы сосредоточиваемся в данной работе на уровне наррации как наиболее полно выявляющем сходства и различия повествовательного и драматургического словесного способа передачи истории.

В параграфе 1.2 драматургия и повествование рассматриваются как литературные формы.

Пункт 2.1 посвящен истории их разграничения в теоретической литературе. Эпос и драма со времен Платона и Аристотеля считались противоположными литературными родами. Теоретический обзор показывает, однако, что критерии для их разграничения исторически изменялись. Для Платона и Аристотеля, а также впоследствии Ж. Женетта, С. Чэтмана, В. Шмида и большин-

⁹ См. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс [1972] // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. С. 63-64. В основе данного разделения – оппозиция русских формалистов «фабула/сюжет». Термин «диегезис» пришел в нарратологию из семиотики кино, где обозначал «совокупность фильмической денотации» (*Метц К.* Проблемы денотации в художественном фильме // *Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана.* М.: Радуга, 1985. С. 130).

ства других нарратологов и лингвистов, это разные языковые формы передачи событий, речи и мыслей персонажей. В драме субъектом речи является персонаж, в повествовательных произведениях – автор, повествователь. С эпохи романтизма противопоставление литературных родов драмы и эпоса как типов формальной композиционно-речевой организации произведения сменяется их представлением как типов содержания. Для Гегеля, Шеллинга, Шлегеля и их последователей эпос мыслится как субъективная поэзия, драма – как объективная или объективно-субъективная форма. Ж. Женетт в XX веке предлагал развести тематический – жанровый – и формальный – по способам высказывания – критерии. Отделение родов от жанров литературы видится нам целесообразным.

Пункт 2.2 посвящен различным проявлениям драматургического в повествовательных произведениях и их теоретизации учеными. Основопологающее для появившейся в XX веке нарратологии разграничение «показа» и «рассказа» непосредственно наследует платоновской дихотомии диэгесиса и мимесиса, эпоса и драмы, однако оба типа признаются возможными внутри повествовательной формы. В «рассказе» внимание читателя приковывает прежде всего взгляд повествователя на события, его оценка происходящего, и события воспринимаются сквозь призму его сознания, отличного от персонажей; в «показе» события изображаются без явного вмешательства нарратора, так что внимание читателя обращено непосредственно на них. Понятие «драма» в англоязычной нарратологии (П. Лаббок, Н. Фридман, С. Чэтман, У. Бут) употребляется как синоним имперсонального повествования. Вне английской школы понятие драмы по отношению к повествовательной литературе применяют в двух основных значениях. Во-первых, это характеристика композиции произведения, повторяющая движение от завязки к развязке классической трагедии, выводящая конфликт на первый план и концентрирующая действие в ограниченном пространстве и времени. Во-вторых, это формальное преобладание в произведении внешней речи героев над авторским повествованием.

Пункт 2.3 посвящен эпическим чертам в драматургии. В классическом театре эпический текст возникает, по Б. О. Корману и П. Павису, при рассказе

о засценических событиях. Адресатом эпического текста драмы выступает не столько персонаж-партнер по сцене, сколько читатель/зритель, которому нужно донести информацию о событиях. Б. О. Корман называет тексты с преобладанием таких информационных монологов и диалогов «эпическими драмами». Эпическое начало может пониматься также содержательно, как стремление автора передать масштабные исторические события, или композиционно, как тяготение к многоэпизодности. Центральным для театра XX века является понятие эпического театра, развитое Э. Пискатором и Б. Брехтом. Немецкие режиссеры восстают против принципа «четвертой стены» и традиции правдоподобной репрезентации реальности в театре. «Эффект очуждения» достигается как актерской игрой, так и введением специальных персонажей, не принимающих участие в самом действии, но комментирующих его зрителю – Хора, Глашатая, Певца. Подобных персонажей мы встречаем и у других драматургов: Хор и Толкователь у П. Клоделя, Ведущий у Вс. Вишневского, Помощник режиссера у Т. Уйалдера, Хор у Ж. Ануя, Голос у Ж. Кокто. Тенденция к нарративизации театрального текста проявляется также в изменении статуса ремарок. В середине XX века появляются спектакли, в которых ремарки зачитывают вслух («Лысая певица» Э. Ионеско 1950 г., реж. Н. Батай; пьесы Ж. Тардьё; «Атласный башмачок» П. Клоделя 1957 г.; «Счастье» Ж. Одюро 1983 г., реж. Ж.-П. Винсен). Эта практика приводит к тому, что возникают пьесы, в которых нарративный текст интегрирован в текст диалогический, так что его произнесение разрушит поэтику, ритм всего произведения (пьесы Ф. Миньяна, Н. Ренод, И. Вырыпаева, П. Пряжко). Ремарочный авторский текст, изначально не предназначенный для произнесения со сцены, меняет свой статус и становится потенциальным сценическим текстом, не принадлежащим при этом персонажу вымышленного мира. «Абсолютная драма» – термин немецкого ученого П. Зонди для обозначения чистой формы драматургического произведения, которая исключает посредничество эпического субъекта – с конца XIX века перестает быть единственной драматургической формой. Если вестники и наперсники классицистической драмы с их рассказами были включены в общее действие и хотя бы формально адресовали свою речь другим персонажам,

то в XX веке побеждает тенденция прямого обращения к зрителю и разрушения единого миметического действия на сцене.

В параграфе 1.3 различие драматургии и повествования рассматривается сквозь призму их семиотической организации. Читатель и зритель поставлены в разные условия восприятия произведений: реципиент повествовательного текста не ограничен во времени, он может сам выбирать, в каком порядке ему читать книгу, может перечитать нужный фрагмент текста или проскочить не интересующую его главу; восприятие реципиента театрального произведения синхронно его показу, так что он лишен возможности делать паузы или выбирать сцены для просмотра. Также театр и литература противопоставлены по принципу моно- и поликодовости коммуникации. В литературе все смыслы транслируются с помощью слов, в театре информация исходит одновременно от таких разных источников, как декорации, освещение, костюмы, расстановка актеров, их жесты, мимика, речь, звуковое оформление. Смысл театрального представления образуется совокупностью двух знаковых подансамблей – текста и представления.

Самым важным различием театра и повествовательной литературы, отражающемся на языковом уровне, является различие повествовательных инстанций. В повествовательном произведении отправляющими инстанциями являются автор (разграничиваемый на конкретного и абстрактного); нарратор; персонаж (именуемый также актором). Адресатом являются персонажи на уровне истории, наррататор на уровне романного мира, читатель (абстрактный и конкретный) на уровне литературного произведения. Одни субъекты художественной коммуникации (персонажи, нарратор и наррататор) лингвистически обозначены в тексте, другие остаются лингвистически виртуальными (автор и читатель). В театральной речи также существует множественность инстанций. По аналогии со схемой повествовательных инстанций В. Шмида¹⁰ нами предложена следующая схема театральной коммуникации:

¹⁰ Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München: Wilhelm Fink, 1973. P. 29; Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 40.

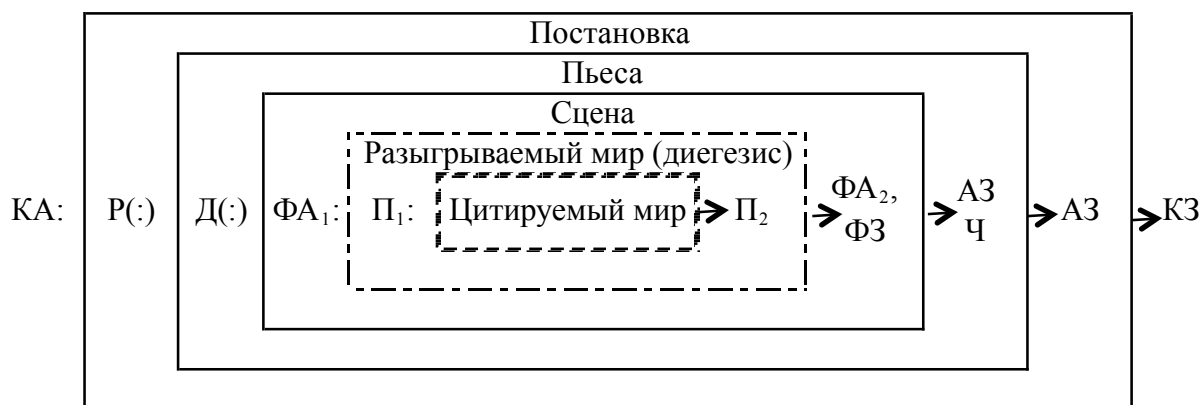


Рис. 1 Схема театральной коммуникации

Объяснение сокращений и знаков:

КА = конкретный актер

КЗ = конкретный зритель

Р = режиссер

АЗ = абстрактный зритель

Д = драматург

Ч = читатель

ФА₁, ФА₂ = фиктивные актеры

ΦЗ = фиктивный зритель

П₁, П₂ = персонажи

→ = направлено к

: = создает

Отличие театральной коммуникации от повествовательной проявляется в том, что на месте нарратора здесь находится актер. В классическом театре актер говорит не от своего лица, как нарратор, но от лица персонажа: он его воплощает. Так что если в повествовательной коммуникации лингвистически представленными являются два уровня инстанций – персонажи и нарратор с нарратором, – то в драматургической коммуникации лингвистически выражен, как правило, только один, персонажный, уровень. Так же различны и соотношения пространственно-временных планов внутренней (персонаж-персонаж) и внешней (нарратор-нарратор, актер-зритель) коммуникации. В повествовательной литературе хронотоп рассказываемой истории и хронотоп рассказывания никак не связаны, их соотнесение приводит к осязаемому нарушению – нарративному металепису (типа «*Однако пора догнать барона, идущего с Бришо и со мной...*» М. Пруста). В театре же хронотоп представления непосредственно обозначает хронотоп истории, и предмет на сцене одновременно принадлежит и изображаемому, и изображающему уровням. Большинство инсценировок вследствие этого преобразуют нарративные тексты в

диалогические сцены между персонажами, которые затем, как предполагается инсценировщиком, будут реалистично перенесены на сцену. Хронотоп представления и хронотоп диегезиса в них максимально совпадают, по крайней мере внутри сцен. В то же время, наряду с такими «драматизациями», существуют инсценировки, эксплицитно обозначающие различие между историей и игровым пространством. В работе отмечается, что их появление обусловлено изначально присущей театральной коммуникации многоуровневостью.

Параграф 1.4 посвящен теоретическим представлениям о языковых различиях повествовательных и драматургических текстов. По своей языковой организации нарративная литература противопоставляется драматургии по трем взаимосвязанным признакам.

Пункт 1.4.1 «Нарративный и диалогический режимы высказывания» раскрывает применение теории Э. Бенвениста и его последователей о планах высказывания к анализу повествовательной и драматургической литературы. В нарративе эксплицитно выражены две точки отсчета, «здесь и сейчас» персонажей и «здесь и сейчас» повествователя, в пьесе представлено только «здесь и сейчас» персонажей. В повествовательной прозе употребляется поэтому как первичный, речевой режим, свойственный полноценной коммуникативной ситуации и в литературе употребляющийся при воспроизведении прямой речи персонажей, так и вторичный, характеризующий именно литературные тексты, нарративный режим, выявляющий присутствие повествователя. Драматургический же текст может ограничиваться только осью времени персонажей, а следовательно – речевым режимом.

В пункте 1.4.2 «Текстовая интерференция» перечисляются различные способы передачи речи персонажа в повествовательном тексте, располагающиеся по шкале от прямой до косвенной речи. Контаминации текста персонажа и текста повествователя, или «текстовой интерференции» (термин В. Шмида, развивающий теорию «речевой интерференции» В. Н. Волошинова и «гибридной конструкции» М. М. Бахтина), лишен, по мнению многих лингвистов, театральный текст. Инсценировка поэтому должна гипотетически перевести раз-

личные интерферентные способы передачи речи в единственно возможную прямую речь.

В пункте 1.4.3 «Точка зрения» выявляется, что только за нарративом признают возможность повествования с внутренней точки зрения, то есть такого рассказа, в котором субъект речи и субъект сознания будут отличаться.

По итогам первой главы делается вывод, что инсценировка воспринимается учеными-лингвистами как натурализация текста, представление событий в том виде, в каком они происходили на самом деле, без посредничества повествователя. Реструктуризация текста при таком подходе означает «диалогизацию» прозы, ее трансформацию в прямую речь персонажей, перевод третьего лица – в первое и второе, плана повествования с характерным для него прошедшим временем – в план речи с приоритетом настоящего.

Последующие главы посвящены анализу выделяемых автором работы типов инсценирования повествовательной прозы.

Вторая глава «Драматизация» посвящена классическому типу инсценировок, в которых субъектом речи выступает персонаж диегезиса.

Параграф 2.1 рассматривает вопрос преобразования интерферентных форм повествовательного текста в текст действующего лица. В инсценировке-драматизации все способы передачи речи персонажа трансформируются в прямую речь без вводящего предложения с глаголом пропозициональной установки. В работе приводятся примеры трансформации всех возможных форм интерференции, отмечается, что модификации подвергаются и предложения прямой речи, из которых устраняются вводящие предложения. В драматизации «восстанавливается» прямая речь персонажа, свернутая в нарративизированном дискурсе до номинализованной конструкции. Например, слова повествователя в «Белой гвардии» М. Булгакова *Тальберг все рассказал тут же у пианино* в «Днях Турбиных» трансформируется в подробный рассказ Тальберга Алексею о своем отъезде. Свободная прямая речь и голос «из толпы» получают обозначение говорящего.

Параграф 2.2 посвящен вопросу точки зрения в тексте. Субъектом сознания и оценки высказывания в инсценировке-драматизации всегда становит-

ся персонаж, в чью реплику включен повествовательный текст. В тексте при этом изменяются формы лица: если говорящим становится персонаж, о котором говорится в тексте, то третье лицо повествования переводится в первое; если в тексте говорится о другом персонаже, то третье лицо остается как знак различия между субъектом диктума и субъектом модуса. В текст персонажа могут переходить как изначально фокализованные относительно персонажа фрагменты текста, так и высказывания, в которых он изначально авторизатором не был. В обоих случаях авторизатором становится тот персонаж, которого играет произносящий текст актер, и высказывание это характеризует персонажа наравне с репликами, изначально написанными как его речь. Эти наблюдения подтверждают, на первый взгляд, представления лингвистов о том, что проблемы точки зрения в драматургическом тексте не существует. Однако в работе отмечается, что существуют по крайней мере две формы драматургического высказывания, в которых есть место расхождению говорящего и авторизатора. Это ремарки с ментальными и перцептивными модусными словами, выражающими чувства и мысли персонажа, и так называемый «внутренний монолог» – внутренний для персонажа, но внешний для актера.

В параграфе 2.3 анализируются трансформации режима высказывания в драматизации. При трансформации авторского текста в текст реплики персонажа нарративный режим высказывания трансформируется в речевой. Личные местоимения в драматизации получают дейктическое значение исходя из конкретной коммуникативной ситуации. Базовое для повествования прошедшее нарративное время заменяется на прошедшее речевое или настоящее в зависимости от того, какую позицию по отношению к моменту речи занимает сообщаемое действие – препозитивную или синхронную. При модификации прошедшего нарративного в прошедшее речевое в русском языке форма глагола остается та же, но меняется ее значение, режим высказывания: из нарративного, ориентированного на текущий момент текстового времени и не связанного с реальной ситуацией высказывания, он становится речевым, с точкой отсчета в настоящем персонажей. Так, синтагма *музыку она забросила* из «Госпожи Бовари» Г. Флобера в постановке А. Коонен произносится Шарлем Бовари не в

момент действия, но постериорно, уже во время жизни в Ионвиле. Во французском языке, где имеется морфологическое различие планов высказывания, при изменении прошедшего нарративного на речевое меняется также форма глагола: *passé simple* меняется на *passé composé*. Например, *Un soir, dans un cabaret, il entendit un homme dire que l'amnistie venait d'être votée et que tous les communards rentraient* из «Жака Дамура» Э. Золя меняется в инсценировке В. Бюснаша на реплику персонажа Дамура *Un soir, dans un cabaret, j'ai entendu dire que l'amnistie était votée, et que tous les gens de la Commune pouvaient rentrer à Paris*.

Третья глава «Сценическое гетеродиегетическое повествование» посвящена анализу инсценировок, в которых субъектом речи становится отдельный от персонажей диегезиса Ведущий, напрямую обращающийся к залу и комментирующий события истории, тут же разыгрываемой на сцене.

В параграфе 3.1 рассматривается история развития роли Ведущего в театре, начинающаяся в 1910 г. введением Чтеца в спектакле «Братья Карамазовы» Вл. И. Немировича-Данченко. Описываются различные случаи проявления гетеродиегетического персонажа-нарратора на русской и французской сценах.

В параграфе 3.2 приводятся примеры случаев присутствия текстовой интерференции в сценическом гетеродиегетическом повествовании. Интерферентные формы могут быть как цитированием уже наличных в оригинальном тексте интерферентных форм передачи речи персонажей, так и трансформацией прямой речи персонажей. Делается вывод, что персонаж-нарратор может передавать как внешнюю, так и внутреннюю речь героев, во всех возможных интерферентных формах.

В параграфе 3.3 анализируются различные точки зрения в тексте персонажа-нарратора. Субъект речи в сценическом гетеродиегетическом повествовании может произносить текст без субъективной оценки повествователя либо персонажа; он может быть отличным от действующих лиц истории субъектом сознания, давая свои оценки событиям и поведению героев; он также может передавать чувства и мысли персонажей диегезиса, без какого бы то ни было объяснения, как они стали ему известны. Последний случай особенно интересен,

так как субъектом сознания в нем выступает не персонаж-нарратор, а персонаж диегезиса, что доказывает возможность внутренней фокализации в сценическом гетеродиегетическом повествовании.

В параграфе 3.4 изучаются режимы высказывания, употребляемые в тексте персонажа-нарратора. Основным в сценическом гетеродиегетическом повествовании является нарративный режим высказывания: в прошедшем нарративном, переходящем из повествовательного текста, персонаж-нарратор описывает события, которые в настоящем сценическом разворачиваются перед зрителем. В речевом режиме (настоящее речевое, перфект) персонаж-нарратор эксплицитно обращается к зрительской аудитории с комментарием событий или философскими сентенциями. Прямые обращения к залу подчеркивают единовременность рассказа и зрительского восприятия. В работе отмечается, что двойственным становится статус характерного для повествования нарративного дейксиса: слова «теперь», «нынче», «этот» в речи Ведущего обозначают не столько перемещение наблюдательного пункта автора в «здесь и сейчас» персонажей, сколько референцию к сцене: *ОТ АВТОРА: Да, да, это была она. <...> И вот теперь эта удивительная случайность напомнила ему все и требовала от него признания своей бессердечности* («Воскресение» Л. Н. Толстого, инсценировка МХАТ). Указанный нарративно-дейктический тип референции является специфически театральным явлением.

Четвертая глава «Сценическое гомодиегетическое повествование» посвящена сценическому перволичному повествованию, в котором персонаж рассказывает о событиях своего прошлого, которые тут же разыгрываются на сцене.

Параграф 4.1 знакомит с историей перволичного повествования на русской и французской сценах. Приводится также общепринятое в нарратологии выделение в фигуре автобиографического рассказчика двух инстанций – нарратора («я» повествующее) в плане повествования и актора («я» повествуемое) в плане истории, на которое опирается анализ текста в данной главе.

В параграфе 4.2 рассматриваются способы передачи речи персонажей пространственно-временного плана диегезиса в тексте персонажа-рассказчика.

Передача внешней речи осуществляется им во всех возможных интерферентных формах. Ограничения накладываются на передачу внутренней речи героев: без специальных «слов остранения» рассказчик может передавать мысли «я» повествуемого, но не остальных персонажей диегезиса. Также отмечается, что в случае исполнения «я» повествующего и «я» повествуемого одним лицом амбивалентно определение говорящего в цитируемой прямой речи, как в случае воспоминания Маши в «Семейном счастье» П. Н. Фоменко по повести Л. Н. Толстого: *За что, за что!.. За что, за что – все еще твердила я, а в душе у меня было счастье, навеки ушедшее, невозвратившееся счастье.*

В параграфе 4.3 детальное внимание уделяется вопросу фокализации текста рассказчика. Персонаж-рассказчик ограничен в проникновении в сознание персонажей: он может рассказывать о том, что думал и чувствовал сам во время изображаемых событий, но не о том, что думали и чувствовали другие. Между тем, субъектом сознания может выступать как «я» повествуемое, так и «я» повествующее. При переходе третьеличного повествования в перволичное оценка героя повествователем трансформируется в оценку «я» повествуемого «я» повествующим.

В параграфе 4.4 анализируется режим высказывания в тексте персонажа-рассказчика. Третье лицо изменяется на первое/второе, либо остается третьим в зависимости от характера участия обозначаемого субъекта в коммуникации, принимая дейктическую интерпретацию. Прошедшее время в репликах персонажа-рассказчика приобретает речевую мотивировку, так как обозначает событие, предшествовавшее моменту воспоминания. Разрыв между временными планами истории и воспоминания подчеркивается оппозицией дейктических наречий *тогда / сегодня, сейчас, теперь, aujourd'hui*, прошедшего и настоящего, относящегося ко времени наррации. Точка отсчета «сейчас» воспоминания добавляется, если ее не было в изначальном тексте. Визуализация событий диегезиса, однако, способствует тому, что формы прошедшего времени становятся возможно истолковать как нарративные, если обозначаемые ими события синхронны текущему моменту сценического времени. Наглядно нарративный режим перволичных высказываний выявляют высказывания со вторичным

дейксисом, точкой отсчета для которых является хронотоп «я» повествуемого. Так, прошедшее время в реплике Дмитриева из «Обмена» Ю. В. Трифонова и Ю. П. Любимова *Еще недавно я стал бы протестовать, но теперь вдруг почувствовал, что все это не имеет значения*, полученной изменением третьеголичного субъекта (Дмитриев) на перволичного («я»), имеет нарративное значение, так как дейктики *недавно* и *теперь* в качестве точки отсчета предполагают «здесь и сейчас» Дмитриева как «я» повествуемого, актора истории, а не ее рассказчика. Во французских инсценировках первое лицо может сочетаться с временами как плана речи, так и плана повествования (реплика Нарратора в «Одержимых» А. Камю по «Бесам» Ф. М. Достоевского *Cela m'amena donc, et vous amène en même temps, dans un quartier moins distingué, chez la logeuse Philipov*), что доказывает возможность нарративного режима высказывания в сценическом гомодиегетическом повествовании.

Пятая глава «Театр повествования» раскрывает особенности типа инсценирования, в котором актер произносит повествовательный текст о своем герое в прошедшем времени от третьего лица без изменения грамматической структуры текста. Субъектом речи в «театре повествования» (французский термин *théâtre-récit*) является не нераздельный актер-персонаж, как во всех остальных типах театрального повествования, но актер, говорящий о персонаже. В работе для обозначения такого субъекта речи принимается термин французского театроведа Б. Мартена «наррактор».

В параграфе 5.1 рассказывается история появления данного типа инсценировок во Франции и в России. Повествование о своем персонаже от третьего лица содержалось уже в «Братьях Карамазовых» Вл. И. Немировича-Данченко 1910 г., однако в полной мере «театр повествования» утверждается на сцене начиная с 1970-х гг. благодаря таким режиссерам-инсценировщикам, как А. Витез, Ж. Бурде, М. Розовский, К. Гинкас, С. Женовач, Е. Каменькович, М. Карбаускис. Именно этот вид инсценирования вызвал наибольший резонанс в театроведческой среде, в которой он был охарактеризован как противоположная инсценировке «не-адаптация» текста. В диссертации, однако, доказывается, что изменения текста в «театре повествования» имеют место.

В параграфе 5.2 приводятся примеры интерферентных форм передачи речи персонажей в тексте нарратора. Для «театра повествования» естественно перетекание интерферентных форм в прямую речь и обратно, так как один актер одновременно и рассказывает о событиях, и воплощает героя. Нарратор может передавать внешнюю и внутреннюю речь как своего (*МОНАХ: А черный монах шептал ему, что он гений* – «Черный монах» А. П. Чехова, инсценировка К. Гинкаса; *MME SIMONIDZE: Périodiquement Mme Simonidzé déclarait qu'il n'y avait que la pension de possible, parce qu'ainsi on était sûr de manger tous les jours* – «Базельские колокола» Л. Арагона, инсценировка А. Витеза), так и «чужого» персонажа, однако произнесение «чужих» мыслей в «театре повествования» возникает как знак абсолютного понимания одним персонажем другого, как способность «читать» человека: Катрин в одноименном спектакле А. Витеза по «Базельским колоколам» Л. Арагона произносит за своего первого любовника Жана: *«Où donc Catherine avait-elle disparu?»*; Гуров в спектакле К. Гинкаса «Дама с собачкой» по А. П. Чехову говорит за Анну Сергеевну: *«Она плакала от волнения, от скорбного сознания, что жизнь их сложилась... сложилась так»*. Интерферентные формы речи выявляют сходство актера и повествователя, дистанцированных по отношению к персонажам и в то же время подражающих им.

Параграф 5.3 посвящен вопросу соотношения субъекта речи и субъекта сознания в «театре повествования». Основным случаем является несобственно-авторское повествование, при котором авторизатором реплики нарратора является играемый им персонаж, о котором в тексте говорится в третьем лице (*MAROUA: Ce raisonnement surpris beaucoup Maroua qui faillit lui demander qui lui avait dit que l'islam ordonnait de voler les non musulmans. Elle essaya néanmoins de lui trouver des excuses* – «Чикаго» А. А. Асуани, инсценировка Ж.-Л. Мартинелли; *МОСКВА: Москва настолько интересовалась происходящим на свете, что вставала носками туфель на выступы фундамента и засматривалась внутрь квартир. Она провела несколько часов в таком наблюдении и повсюду замечала радость или удовольствие, однако ей самой делалось все более печально* – «Счастливая Москва» А. П. Платонова, инсценировка

М. Карбаускиса). В отнесении повествовательного текста тому, а не иному действующему лицу проявляется интерпретация инсценировщика и содержится основная текстовая трансформация нарративного текста в драматургический в случае театра повествования. Не изменяя пропозиционального содержания включенных в реплику предложений, инсценировщик трансформирует модусную сторону высказывания, интегрируя в дискурс персонажа те или иные повествовательные элементы. Например, мысль княгини Протазановой в «Захудалом роде» Н. С. Лескова перед знакомством с графом Функендорфом *Она вздумала, что ей самой еще всего тридцать пять лет и что она в этой своей поре даже и краше и притом втрое богаче своей дочери...* – поделена в режиссерской композиции С. Женовача между Варварой Никаноровной и графом Функендорфом так, что фрагмент «краше и притом втрое богаче своей дочери» достается графу. Зритель спектакля «Захудалый род» изначально благодаря этому знает о настоящих намерениях графа, при этом сохраняется риторический образ благородной, скромной и верной княгини. Возможны и случаи внешней точки зрения: тогда авторизатором становится актер как самостоятельный субъект сознания, играющий по брехтовскому принципу «очуждения».

В параграфе 5.4 речь идет о режиме высказывания текста нарратора. Нарративный режим высказывания здесь полностью сохраняется, получая визуальную поддержку в виде изображения описываемых событий тут же на сцене. Фактически формы прошедшего времени и третьего лица имеют в «театре повествования» значение настоящего времени и первого лица, что приводит к явлению металептического иллокутивного акта. Реплика нарратора, содержащая перформативный глагол в форме третьего лица прошедшего времени, принадлежащая пространственно-временному плану актера, адресуется сценическому партнеру, и адресат реагирует на эту реплику как на прямую речь персонажа. Когда Военный, он же Председатель суда в инсценировке «Рассказа о семи повешенных» М. Карбаускиса по Л. Н. Андрееву говорит о появившемся подсудимом: *«был приговорен к смертной казни через повешение крестьянин Орловской губернии, Елецкого уезда, Михаил Голубец, по кличке Мишка Цыганок»*, это звучит как свершаемый в текущий момент сценического времени при-

говор; когда княгиня Варвара Никаноровна в «Захудалом роде» С. В. Женовача по Н. С. Лескову говорит Патрикею: «*Велела ему прийти к столу с нею обедать*», то Патрикей выполняет приказ, как если бы это была прямая речь.

В Заключении формулируются обобщенные выводы и обозначаются перспективы дальнейшего исследования. Исследование показало, что в инсценировках возможны все считающиеся недраматургическими повествовательные явления уровня наррации. Трансформации повествовательного текста в текст драматургический различны и зависят от выбора субъекта речи и его отношения к повествуемому миру. Четыре типа театрального повествования, выведенные в диссертации на материале инсценировок повествовательной прозы, находят свое отражение и в оригинальных драматургических текстах. Их исследование представляется следующим шагом в изучении современного театрального текста, который все больше отходит от диалогического канона и субъектом которого все чаще вместо персонажа выступает чтец, рассказчик или «нарратор».

Приложение представляет собой фотографические иллюстрации к проанализированным постановкам.

Основные положения и результаты исследования отражены в следующих публикациях автора:

1. Гордиенко Е. И. Субъектная перспектива высказывания в инсценировках повествовательной прозы с сохранением авторского текста от третьего лица // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». Москва: Изд-во МГОУ, 2013. № 4. С. 35-40. – 0,5 п. л.
2. Гордиенко Е. И. Лингвосемиотические принципы трансформации нарративного текста в текст театральный // Вестник Майкопского государственного технологического университета. Майкоп: Изд-во МГТУ, 2013. № 4. С. 47-52. – 0,4 п.л.
3. Гордиенко Е. И. Повествовательный текст в прошедшем времени в инсценировках прозы на русской сцене // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 2-2 (32). С. 52-57. – 0,7 п. л.
4. Гордиенко Е. И. Семиотика театрального пространства // Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых

- «Ломоносов». Секция «Филология». М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. С. 282-284. – 0,1 п.л.
5. Гордиенко Е. Драматургическое действие в лингвосемиотическом аспекте (на материале спектакля М. Карбаускиса «Ничья длится мгновение») // *Meninis tekstas: Suvokimas. Analizė. Interpretacija*. № 7 (1). Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2010. P. 217-223. – 0,5 п. л.
6. Гордиенко Е. И. Лингвосемиотический анализ спектакля «Ничья длится мгновение» М. Карбаускиса по роману И. Мераса // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2012» / Отв. ред. А. И. Андреев, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, К. К. Андреев, М. В. Чистякова. [Электронный ресурс] – М.: МАКС Пресс, 2012. –1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. – 0,1 п. л.
7. Гордиенко Е. И. Особенности инсценировок повествовательной прозы с сохранением авторского текста от третьего лица // Материалы областного конкурса исследовательских работ, посвященного Дню славянской письменности и культуры / Моск. гос. обл. соц.-гум. инст., ред. Л. Н. Костюкова. Коломна: МГОСГИ, 2013. С. 37-51. – 0,7 п. л.
8. Gordijenko J. (Гордиенко Е. И.) Адаптация текста в инсценировках прозы методом «театра повествования» (на примере спектакля «Рассказ о семи повешенных» М. Карбаускиса) // *Žmogus ir žodis. Svetimosios kalbos. Mokslo darbai*. Vilnius: Lietuvos edukologijos universitetas, 2013. Т. 15, № 3. P. 30-34. – 0,5 п. л.
9. Гордиенко Е. «Театр повествования»: повествовательный текст в роли драматургического // *Studia slavica XII*: Сборник научных трудов молодых филологов. Таллин: Таллинский университет; Институт славянских языков и культур, 2014. С. 210-218. – 0,4 п. л.
10. Гордиенко Е. И. Инсценирование повествовательной прозы: «театр повествования» во Франции и в России // Современная российская и европейская драма и театр: сборник материалов международной научной конференции (10-12 октября 2013 г.). Казань: ГБУ «РЦМКО», 2014. С. 194-199. – 0,4 п. л.
11. Гордиенко Е. И. Лингвистические принципы трансформации нарративного текста в текст драматургический // Русский язык: исторические судьбы и современность: V Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет, 18-21 марта 2014 г.): Труды и материалы / Составители М. Л. Ремнёва, А. А. Поликарпов, О. В. Кукушкина. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2014. С. 287 – 0,1 п. л.